

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Tesis de Doctorado, Especialidad Antropología:

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.



Tesista: Lic. Mariana del Mármol  
Directora: Dra. Ana Sabrina Mora  
Consejera de estudios: Dra. Silvia Citro

Año 2016

Foto de Portada: “Ecuilizados”  
Tomada durante mis observaciones en el Taller de Actuación de  
Juan Pablo Thomas y René Mantiñan en el mes de mayo de 2012.  
Editada por Natalia Maldini.

*A la red de amigxs que alentó y sostuvo día a día la producción de esta tesis.*

*A Diego, que navegó conmigo los mares de esta aventura.*



# Agradecimientos

A Iván Haidar, Natalia Maldini, Casper Uncal, René Mantiñan, Jorge Pinarello y Chapi Barresi quienes aceptaron con alegría volverse parte de esta etnografía y me dejaron volverse parte de sus vidas. Gracias por abrirme las puertas de El Escudo y de cada uno de sus proyectos permitiéndome entrar al universo del teatro. Por contagiarme su compromiso y sus ganas. Por estar disponibles, siempre, para responder mis inquietudes y preguntas, por pensar conmigo en tantas charlas. Por enseñarme a actuar y por hacerme actuar. Por la amistad.

Además de ellos, esta tesis tuvo tres interlocutores fundamentales: Mariana Sáez, Leopoldo Rueda y Leonardo Basanta. Les agradezco profundamente la lectura dedicada y crítica de mis borradores, la disponibilidad a conversar y discutir conmigo cada idea, su aliento constante y su apoyo incondicional. Hicieron del proceso de escritura un camino mucho menos solitario y si bien no pretendo hacerlos responsables de lo que sostengo en esta tesis, sus ideas y sus pensamientos están por todas partes, entremezclados con los míos, nutriéndolos y complejizándolos.

Agradezco también a Sabrina Mora, directora de esta tesis, por haber aceptado el desafío de construir y conducir nuevos espacios. Por su dirección compañera, amorosa, libre y respetuosa. Por confiar y enseñarme a confiar en mis impulsos e ideas. Por inspirarme con su escritura y mostrarme que allí también está el cuerpo. Por enseñarnos con el ejemplo que hay otros modos de transitar el camino de la investigación.

A las integrantes del Grupo de Estudio sobre Cuerpo. A Karina Marelli, Natalia Pagano, Lucía Merlos, Ludmila Hlebovich, Juliana Verdenelli, Graciela Tabak, Lucía Reinales, Julia Catalá, Mónica Menacho y Daniela Camezzana por los sueños compartidos y la apuesta al trabajo colectivo. A Gisela Magri por los años de amor y amistad, por la intensidad que nos une, por elegirnos y volvernos a elegir. A Mariana Saéz por tantos proyectos pergeñados y concretados y por darle el sentido más profundo posible a la palabra "compañera". A ambas, por su incondicionalidad y por elegir que la pasión sea nuestra brújula y a Elizabeth Lopez por unirse a nuestro vuelo.

A Florencia Becerra por su arte de tejer puentes y por su amorosa disponibilidad para echar luz sobre los aspectos más inciertos de cómo hacer un doctorado.

A Luz Roa, por tantísimas charlas e intercambios, por contagiarme su pasión por la investigación y la escritura y por hablarme del camino con corazón.

A Inés Zuluaga y Griselda Späth, junto a quienes recorrí el camino del grado. Gracias por la alegría de tantos momentos, risas, códigos y aguantes compartidos. Mucho de lo que hay en estas páginas lo aprendí junto a ustedes.

A Ricardo Crisorio por abrirnos las puertas al Instituto de Investigaciones que albergó este proyecto, por impulsar la creación del Centro Interdisciplinario Cuerpo Educación y Sociedad y hacernos parte del mismo y por dirigir el primer período de beca doctoral. A Ana Julia Aréchaga, Valeria Emiliozzi, Carolina Escudero, Emiliano Gambarotta, Eduardo Galak y a todos los integrantes del CICES por los intercambios y momentos compartidos.

A Silvia Citro, Patricia Aschieri, Rodolfo Puglisi y el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la UBA y a Yanina Menelli, Manuela Rodriguez y el Area de Antropología del Cuerpo de la UNR por haber abierto el camino de las investigaciones sobre cuerpo en Argentina, por las ideas intercambiadas en encuentros, seminarios y reuniones. A Silvia, además, por haber acompañado esta tesis como Consejera de Estudios.

A Alicia Durán e Isabel Etcheverry, quienes desde sus clases en la carrera de Expresión Corporal de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata despertaron muchas de las preguntas que impulsaron esta tesis. A Iván Haidar, Nidia Martinez Barbieri, Fernanda Tappatá y todos los que me hicieron bailar.

A Ayelén Barrionuevo, Blas Arrese Igor, Maira Sibretti, Mariana Ércoli, Matías Lausada, Nadia Barrientos, Andrea Baez, Chapi Barresi, Natalia Maldini, Casper Uncal, Alicia Durán, Juan Pablo Thomas, Carolina Donnantuoni, José Pollo Canevaro, Febe Chaves, Diego Aroza, Omar Sanchez y todos aquellos a quienes entrevisté y con quienes conversé a lo largo del trabajo de campo. A Juan Pablo, René, Jorge, Chapi y Matías por permitirme observar sus clases. A Blas, el Pollo, Federico Aimetta, Natalia, Casper e Iván, además, por enseñarme a actuar. A los alumnos de las clases que observé, a los integrantes de las obras que participé, a los que aprendieron a actuar conmigo.

A Paula Ponce por la generosidad de compartir conmigo su trabajo.

A mis padres, por darme alas y enseñarme el valor del trabajo. A mi abuela Yaya por acompañar con amor cada uno de mis logros y proyectos. A mis hermanos por crecer conmigo y por su amor incondicional. A mis tíos y primos que están a mi lado, a mi tía Alicia y mis abuelas Mechita y Meme cuya luz me sigue iluminando. A mi madrina y su presencia constante a lo largo de mi vida. A la hermosa familia Picciola, Torres, Rocca, Cambiaggio por el amor de tantos años. A todos ellos, por hacerme parte de lo que soy.

A Natu y Male, a Nati y Emi, al Popo, a Ju, a Cony y a las multís que me acompañaron, impulsaron y alentaron.

A mi sobrina Ana Julia, a Juliana que está en camino, a Alejo, Sofi, Camilo y Antú por su energía luminosa y sus sonrisas.

A Diego Torres, mi amor, mi compañero, por elegirme día a día, por compartir conmigo las dos pasiones que se anudan en esta tesis: el teatro y la investigación, por no dejar de alentarme y apoyarme en cada proyecto. Por impulsarme siempre a volar y por acompañarme en mi vuelo.

Por último, me gustaría resaltar que esta tesis fue posible gracias a los apoyos del CONICET y de la Universidad Nacional de La Plata que me otorgaron becas de investigación, al contexto institucional del Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales de la UNLP en el que radica mi lugar de trabajo y a la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA en la que realicé el doctorado que dio lugar a la misma. Muchas de las preguntas que impulsaron esta tesis, fueron estimuladas no sólo por mi formación como antropóloga en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la UNLP, sino también, por mi paso por las Escuelas de Educación Artística de la ciudad de La Plata. Agradezco entonces también a quienes apostaron a las políticas públicas de investigación y a todos aquellos que trabajan por sostener y defender la educación pública, gratuita y de calidad.





# Índice

Resumen.....	11
<b>PRELUDIO: El encuentro con la danza y la pregunta por el cuerpo: nota autobiográfica sobre los orígenes de esta investigación.....</b>	<b>17</b>
¿Cuándo comienza un viaje?.....	18
<b>CAPÍTULO 1. Los giros hacia el cuerpo.....</b>	<b>25</b>
El día en que las ciencias sociales empezaron a pensar el cuerpo.....	26
Mientras tanto en el teatro.....	33
Dualismos y contradualismos (o sobre qué le aporta el caso del teatro a la antropología del cuerpo) .....	36
Dónde giran esos cuerpos.....	45
<b>CAPÍTULO 2. El campo .....</b>	<b>49</b>
Reconocer el campo.....	52
Sumergirme en un espacio.....	55
Ir y venir, entrar y salir, dejarme fluir y detenerme a pensar.....	61
Hacerme etnógrafa .....	64
Volverme parte.....	66
Querer actuar.....	72
El campo después del campo.....	75
Ser afectada, dejarme atravesar.....	77
Ser o no ser un Yolmo Sherpa.....	82
<b>CAPÍTULO 3. El teatro independiente platense.....</b>	<b>89</b>
Entre lo oficial y lo comercial: lo independiente como modo de producción, búsqueda estética y adscripción identitaria.....	91
Lo oficial.....	93
Lo comercial.....	97
Ser (y hacerse) teatrista en el circuito del teatro independiente platense.....	103
Elegir el teatro.....	103
Estudiar, entrenar, trabajar.....	108
De dónde viene esto de “lo independiente”.....	115

Breve historia del teatro independiente en Argentina.....	117
Continuidades y reelaboraciones.....	121
La singularidad del caso platense.....	129
<b>CAPÍTULO 4. “Todo lo que tenés ahí”. Qué se dice y qué se hace con el cuerpo en el entrenamiento para la actuación.....</b>	<b>135</b>
El cuerpo en el teatro.....	138
Cuerpo y texto.....	140
Cuerpo y pensamiento.....	143
Cuerpo y subjetividad.....	151
Cuerpo entre dualismos.....	155
<b>CAPÍTULO 5. Desandar esos caminos. Breve historia de los discursos y representaciones sobre el cuerpo en el teatro platense.....</b>	<b>161</b>
Aquel otro teatro: breve repaso histórico de casi un siglo de teatro argentino.....	162
Reconstruir, repensarse, reinventar: los `80 y la reapertura democrática.....	168
Herencias, síntesis y mixturas: de los `90 hacia acá.....	174
Todos somos hijos de todos.....	181
<b>CAPÍTULO 6. Un cuerpo para la actuación.....</b>	<b>187</b>
Una intensidad multiplicada.....	191
Afecto y emociones.....	196
Algo que pasa entre cuerpos.....	200
El pasaje mediante el cual un cuerpo deviene otro.....	206
Una corporalidad expandida.....	211
<b>CAPÍTULO 7. Estar en la misma.....</b>	<b>213</b>
Los modos del afecto.....	218
Los lazos.....	226
Más allá del cuerpo también está el cuerpo.....	234
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>237</b>

# Resumen

Esta tesis propone un análisis socio-antropológico de los procesos de formación de actores y actrices en el contexto del teatro independiente de la ciudad de La Plata poniendo especial interés en los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo que se ponen en juego en estos procesos. En función de este objetivo se realizó un trabajo etnográfico en diversos contextos del circuito teatral independiente platense, incluyendo seminarios y talleres de teatro y entrenamiento actoral, procesos creativos, ensayos, ciclos, festivales, funciones, reuniones destinadas organización de eventos, actividades ligadas a la gestión de espacios, entre otros ámbitos y actividades que configuran el hacer de los teatristas platenses.

Esta etnografía tuvo como puerta de entrada y espacio nodal un centro cultural en particular: el Centro Cultural El Escudo. Un espacio que durante el tiempo en el que se realizó esta investigación comenzó a emerger como uno de los referentes de la actividad teatral independiente en nuestra ciudad funcionando como sede de numerosos talleres, seminarios, ensayos, reuniones, festivales y otros encuentros que reúnen a importantes sectores de la comunidad teatral platense. Fue en este espacio, y en relación al grupo de teatristas que lo gestionan donde se realizó la mayor parte del trabajo de campo que dio lugar a esta tesis y dentro del cual se establecieron lazos afectivos y de confianza que dotaron de profundidad a la experiencia etnográfica permitiendo acceder a facetas de la tarea de actores y actrices de las que no hubiera sido posible formar parte por fuera de este contexto. No obstante, dado que las personas, espacios y proyectos que integran el universo del teatro independiente en La Plata se encuentran enlazados de modos múltiples y complejos, se mantuvo una mirada abierta a los restantes ámbitos del circuito teatral platense de modo que el trabajo no se circunscribió a aquel centro sino que a partir de allí se accedió a la observación de otros espacios y al intercambio con otras personas. Como parte de este mismo proceso, además de las numerosas charlas informales que se produjeron en estos contextos de observación, se realizaron entrevistas en profundidad que permitieron abordar o profundizar ciertas cuestiones y entrar en contacto con representantes de sectores del circuito teatral independiente platense a los que no se había tenido acceso sólo a partir de la observación participante.

La tesis se inicia con un Preludio que pretende situar al lector en los orígenes de las preguntas que impulsaron esta investigación así como del contexto académico-institucional en el seno del cual fue gestada la misma y continúa con un primer Capítulo, introductorio, en el que se relatan los modos en los que, de manera particular en cada caso pero de forma correlativa, en las últimas décadas del siglo XX se fue configurando un panorama en el que

el cuerpo adquirió centralidad tanto en el campo del teatro como en el de las ciencias sociales, de la que se desprende una reflexión sobre el estado actual de los estudios socio-antropológicos sobre el cuerpo y el modo en que el caso particular del teatro puede realizar un aporte singular a los mismos. Este capítulo consta de cuatro apartados. El primero abordará un breve recorrido por la historia de los estudios socioantropológicos sobre el cuerpo, dando especial atención a aquellos que se reconocen como influencias más directas en esta etnografía. El segundo presentará las principales características de aquello que hemos definido como una suerte de “giro hacia el cuerpo” en el teatro. El apartado siguiente, se detiene en la observación acerca del modo en el que el lugar central que -aún en las búsquedas más contemporáneas- el teatro sigue otorgando al texto, la palabra y la intelectualidad, dieron lugar a preguntas y problemas que posibilitaron repensar los posibles modos de articulación entre términos que, tradicionalmente han sido vistos como correspondientes a un lado y otro del dualismo que caracterizó a gran parte del pensamiento occidental. Por último, el apartado final de este capítulo retomará algunas de las reflexiones que fueron apareciendo en la última parte del mismo, destacando la íntima relación existente entre la comprensión de los modos de pensar, sentir y experimentar el cuerpo y el contexto en el que estos se producen, para dar lugar desde allí a una breve presentación de la estructura general de la tesis.

El Capítulo 2 relata el recorrido realizado a lo largo de mi trabajo de campo, observando lo modos en los que mi posicionamiento como etnógrafa fue cambiando a lo largo del mismo y dando lugar a ciertas reflexiones metodológicas sobre la productividad que han tenido estos cambios de posicionamiento; así como sobre los modos en los que la interacción dialéctica entre las lógicas de funcionamiento del campo de la antropología y el campo del teatro independiente platense se puso en juego en dichos desplazamientos.

El Capítulo 3 presenta el escenario más amplio en el que tuvo lugar esta etnografía a través de cuatro apartados. En el primero se realizará una descripción de los rasgos que definen “lo independiente” en el contexto del teatro platense, en tanto modo de producción, búsqueda estética y categoría de adscripción identitaria a la que -con mayor o menor grado de problematización- adscriben la gran mayoría de los teatristas de la ciudad. Dado que históricamente, lo independiente en el arte se ha definido en función de su oposición, marginalidad o diferenciación respecto de lo producido tanto desde el sector oficial como en el circuito comercial, este apartado ofrecerá también una descripción de los modos en los que estos dos sectores pueden ser delimitados en el contexto teatral platense, así como de las múltiples y complejos modos en los que el teatro independiente se vincula con los mismos. El segundo apartado presentará una caracterización de las principales decisiones que atraviesan el proceso de ser y hacerse teatrista en el contexto del teatro independiente platense, incluyendo tanto las instancias en las que se elige comenzar a dedicarse al teatro

conociéndolo en tanto profesión como las distintas opciones vinculadas a la formación y el trabajo que van configurando las carreras de actores y actrices. El tercer apartado apelará a las voces de diversos investigadores del teatro que se han dedicado a la indagación histórica, para dar cuenta de los principales postulados artístico-ideológicos que impulsaron el surgimiento del teatro independiente en Argentina, así como algunas de las discusiones que marcaron su devenir, para continuar con un análisis de los modos en los que los postulados de aquel proyecto estético-político iniciado en las primeras décadas del siglo XX se mantienen vigentes en las maneras de pensar “lo independiente” en la actualidad, considerando tanto las continuidades como las reelaboraciones. Por último, el cuarto apartado retomará muchas de las cuestiones planteadas en los anteriores, situando el caso del teatro platense en el contexto del arte independiente en general y de las artes escénicas de la ciudad de La Plata en particular, observando las regularidades que se establecen con otros casos y, al mismo tiempo, los modos particulares en los que estos procesos se ponen en juego en el contexto teatral local.

Una vez presentado el escenario en el que se llevó a cabo esta etnografía, así como el conjunto de espacios y prácticas que constituyen la experiencia de ser actor o actriz en el teatro independiente platense, los tres capítulos siguientes se enfocan en la pregunta específica acerca de los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo que se ponen en juego en los procesos de formación de actores y actrices en el circuito descripto anteriormente.

En el Capítulo 4 se presentan las primeras aproximaciones a la pregunta general acerca del lugar ocupado por el cuerpo en la práctica teatral. En el primer apartado, se presenta un primer acercamiento a esa pregunta tan amplia e inespecífica, realizado a partir de la revisión de fragmentos de entrevistas, registros de observación y otros materiales de campo. A partir de allí, en los tres apartados siguientes se propone un recorrido por tres pares de relaciones: las que se establecen entre cuerpo y texto, las que se establecen entre cuerpo y pensamiento y las que se establecen entre cuerpo y subjetividad, cada uno de los cuales ha sido separado de los restantes con fines analíticos pero mantiene con ellos una importante continuidad. La estrategia de abordaje y análisis del campo mediante la cual se construye este capítulo se basa en un interjuego constante entre instancias etnográficas más clásicas e instancias de reflexión y análisis de y desde la propia experiencia de la autora que hemos denominado autoetnográficas. A partir de esta estrategia se ponen de manifiesto ciertas tensiones entre “lo que se dice” y “lo que se hace” con el cuerpo en el entrenamiento para la actuación en relación a cada uno de los tres términos mencionados observando que muchas de las oposiciones y dualismos que se construyen de modo enfático en el discurso no aparecen como tales en el plano de la práctica, cuestión que se analiza en profundidad en el apartado final.

El recorrido analítico realizado en el Capítulo 4 permite un ejercicio de extrañamiento que da lugar a ciertas preguntas en relación al por qué de la insistencia de los teatristas en resaltar la centralidad del cuerpo en su práctica. A partir de estas preguntas, en el Capítulo 5, se presenta un recorrido histórico que da cuenta del surgimiento y desarrollo de aquellos discursos en torno a la centralidad del cuerpo que se encuentran tan extendidos y naturalizados en la actualidad. El capítulo comienza con un primer apartado en el que se realiza un breve racconto de los modos de concebir la corporalidad presentes en las metodologías de actuación dominantes durante las primeras ocho décadas del siglo XX en nuestro país, basado en trabajos realizados por otros investigadores que se han dedicado a la historización del teatro en Argentina y, puntualmente, en La Plata y Buenos Aires. En el siguiente apartado, el relato se detiene en la última de las ocho décadas mencionadas, para observar los modos en los que los teatristas platenses han construido el relato histórico sobre los modos de pensar el cuerpo presentes en nuestra ciudad en el particular contexto generado por la reapertura democrática en nuestro país. El apartado siguiente, hace referencia a tres grandes propuestas teórico-metodológicas que llegaron a nuestra ciudad luego de su ingreso, desarrollo o visibilización en el campo teatral porteño durante la postdictadura, y que son mencionadas por numerosos teatristas plantenses como modos alternativos de abordar la corporalidad en la práctica teatral para culminar con una reflexión acerca del panorama actual que se desarrolla en el apartado final.

Una vez registrada la importancia otorgada a la corporalidad del actor en el teatro así como el devenir histórico en el que se enmarca el carácter explícito de esta importancia (y los discursos en pugna que se encuentran detrás de este panorama) se abre la pregunta acerca de cuál es la especificidad de este cuerpo cuya centralidad se destaca con tanto énfasis entre los teatristas platenses. El Capítulo 6 se propone abordar dicha especificidad, a partir de la observación de ciertas experiencias ligadas al aprendizaje y entrenamiento de la actuación con el objetivo de comprender qué tipo de habilidades específicas se busca desarrollar durante estos procesos formativos y cuál es el cuerpo que se construye a partir de los mismos. Para esto se analizan materiales provenientes del trabajo de campo a la luz de ciertas reflexiones filosóficas y socioantropológicas acerca de las emociones y la afectividad que serán presentadas en el apartado *Afecto y emociones*. El análisis de los materiales de campo se organiza en tres grandes apartados a lo largo de los cuales se analizarán distintos aspectos que permitirán analizar los modos en los que se construye en cuerpo mediante el entrenamiento para la actuación. En el apartado final, *Una corporalidad expandida* se postula una de las hipótesis centrales de esta tesis: que entender la actuación como una práctica centrada en el cuerpo y pensar la especificidad de la corporalidad que se construye mediante el entrenamiento para la misma nos invita a repensar cuáles son los límites de aquel cuerpo que parecen volverse menos nítidos tanto en relación a su “adentro”

como a su “afuera” y se postula que las nociones de afecto y emociones constituyen valiosas herramientas para continuar indagando estas cuestiones ya que otorgándole a la corporalidad un lugar central, no escapan al problema de los vínculos entre cuerpo y palabra, cuerpo y pensamiento, sino que nos dan elementos para instalarnos precisamente allí en vías de elaborar una noción de cuerpo más abierta.

Por último, el Capítulo 7 propone visualizar cómo los vínculos afectivos y las formas de grupalidad que se gestan durante las etapas de aprendizaje y entrenamiento para la actuación desbordan hacia afuera de los ámbitos específicamente dedicados al entrenamiento y la actuación y son reforzados por modos de relación que se ponen en juego en una variedad de otras situaciones, desprendiendo desde aquí un recorrido por las articulaciones que conectan las distintas dimensiones de la formación de actores y actrices en nuestra ciudad y dando lugar a una reflexión acerca de los alcances de la antropología del cuerpo y su valor para el estudio de procesos y prácticas no específicamente corporales, la cual se desarrollará en el apartado final.





# Preludio

## *El encuentro con la danza y la pregunta por el cuerpo: nota autobiográfica sobre los orígenes de esta investigación*

Durante mucho tiempo a lo largo de la historia de las ciencias sociales, el sesgo inevitable de la subjetividad del investigador en su obra fue visto como un problema, como algo que debía ser controlado por distintos medios, en pos de una mayor objetividad. En este contexto, durante gran parte de la historia de la antropología, las circunstancias, motivaciones y deseos que orientaban la mirada de cada investigador fueron considerados aspectos pertenecientes a su intimidad que no debían ser compartidos más que en comunicaciones o registros personales y sólo debían ser objetivados a los fines de evitar que contaminaran su producción científica. Sin embargo, partir de la crisis de confianza en las ciencias sociales que empieza a emerger en las últimas décadas del siglo XX, en consonancia con el debilitamiento del paradigma científico positivista, surge la pregunta acerca de si la tan aclamada objetividad es posible y aún deseable. Esto conduce a una valoración positiva de la subjetividad y las emociones del investigador, que dejarán de ser algo que contamina para convertirse en un material que aporta a la investigación y la enriquece (del Mármol et.al., 2008).

En este contexto, comienzan a emerger investigaciones en las que las experiencias personales son entendidas como un punto de partida desde el cual acercarse a los fenómenos a estudiar, y las emociones del investigador como un vehículo fundamental para establecer vínculos tanto con los sujetos en relación a los cuales realiza su trabajo como con los lectores. Se destaca la necesidad de que el etnógrafo no pierda de vista su posición en tanto sujeto ubicado (Rosaldo, 1989), explicitando el lugar desde el cual observa y entra en relación con el fenómeno a estudiar y a la forma en que sus experiencias personales le permiten comprender algunas cuestiones mejor que otras, echando luz sobre ciertas aristas y oscureciendo otras.

Esta tesis propone un análisis socio-antropológico de los procesos mediante los cuales se llega a ser y se es actor o actriz en el contexto del teatro independiente de la ciudad de La Plata, poniendo especial interés en los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo que se ponen en juego en estos procesos. Su desarrollo estará, así, en función de un objetivo doble: observar cómo es el cuerpo que se busca construir para la actuación (y cómo son los procesos mediante los cuales estos cuerpos se construyen, qué discursos y qué experiencias los atraviesan) y observar los modos en los que esa construcción de corporalidad y afectividad se encuentra en relación con el contexto en el que se produce.

En íntima relación con las propuestas que mencionamos en los párrafos anteriores, las motivaciones y preguntas que impulsan esta investigación tienen origen en experiencias personales -fundamentalmente experiencias corporales y afectivas en relación al arte- que, lejos de ser puestas al margen o invisibilizadas, tuvieron un lugar central a lo largo de todo el proceso de análisis. En razón de este posicionamiento, en las próximas páginas relataré el contexto de surgimiento de aquellas preguntas e inquietudes y el modo en que fueron dando lugar al proyecto de investigación del que se desprende esta etnografía.

## **¿Cuándo comienza un viaje?**

*“Imagínese que de repente está en tierra, rodeado de todos sus pertrechos, solo en una playa tropical cercana de un poblado indígena, mientras ve alejarse hasta desaparecer la lancha que le ha llevado.”*

*Bronislaw Malinowsky, Los Argonautas del Pacífico Occidental*

Desde su consolidación disciplinar entre las ciencias sociales, la especificidad de la antropología se ha construido, en gran medida, en torno a su particular forma de aproximación metodológica a un objeto de estudio que, tradicionalmente se caracterizó por su distancia cultural -y habitualmente geográfica- respecto del investigador. La etnografía emerge así como un modo de abordaje de un grupo social concreto que implica el traslado del investigador hacia el territorio en el que habita aquel grupo y una inmersión total en él. De este modo, el trabajo de campo de los antropólogos sociales siempre ha implicado un viaje hacia un universo social más o menos desconocido y un proceso a partir del cual, observando y participando de la vida de quienes lo habitan -y utilizando como recurso fundamental la extrañeza que esta forma de vida suscita- se logra arribar a cierta comprensión de los modos de pensar, hacer y sentir de esos sujetos a partir de la experiencia de estar ahí.

La investigación de la que surge esta tesis no implicó un traslado a un lugar geográfico lejano. Sin embargo, como toda etnografía, sí implicó una suerte de viaje a un territorio que -aunque geográfica y culturalmente próximo- se me presentó en un principio como un terreno desconocido. Fue, al mismo tiempo, un viaje al universo de preguntas e inquietudes que impulsaron de principio a fin el recorrido de esta tesis.

Podría decir que este viaje comenzó en el año 2011, cuando obtuve una beca de investigación de la Universidad Nacional de La Plata que me permitió iniciar la investigación doctoral a partir de la cual me sumergí de lleno en el universo del teatro independiente de la ciudad de La Plata, o tal vez, el día en el que desembarqué por primera vez en el Centro Cultural El Escudo, con un cuaderno, una lapicera y el estuche de mis anteojos, para observar un taller de entrenamiento actoral. Sin embargo, el proceso que da lugar a esta tesis tuvo un importante preludio que se inició algunos años atrás, en la época en la cual, mientras finalizaba mi carrera de Antropología, comencé a practicar danza contemporánea y danza-expresión corporal.

Durante mi carrera de grado, el cuerpo no había sido un tema de interés. No al menos en el sentido social y experiencial en el que lo fue después para mí. En aquel tiempo, nunca había pensado que el cuerpo pudiera ser un objeto de estudio de un modo distinto al de la biología. Había aprendido los nombres y formas de sus huesos, los cambios anatómicos y funcionales que había sufrido a lo largo de la evolución, las adaptaciones fisiológicas con las que podía reaccionar a determinadas circunstancias climáticas o geográficas y, al mismo tiempo, había estudiado formas de vida de distintos grupos etnográficos, múltiples problemáticas socioculturales y diversas cuestiones ligadas a la especificidad de la práctica de los antropólogos que hoy no podría pensar sin reconocer en ellas la centralidad de lo corporal. Pero para llegar a entender al cuerpo como *locus* de todas aquellas prácticas fue necesario que se diera en mí un cambio de paradigma, un desplazamiento que, en mi caso estuvo motivado por la experiencia de bailar y reflexionar sobre aquella experiencia y que me llevó a preguntarme ¿quién era ese cuerpo en el que me reconocía casi por primera vez? ¿a dónde había estado antes? ¿era el mismo cuerpo ese nuevo cuerpo danzante que aquel viejo y conocido cuerpo estudiante, escribiente, hablante?

Bailar y pensar, y las múltiples relaciones que pueden darse entre estas dos actividades que desde ese momento forman parte de mi vida cotidiana, al mismo tiempo enriqueciéndose y compitiendo, potenciándose y pisoteándose la una a la otra. Es allí, en el seno de ese interjuego en donde surgen las preguntas que impulsan el recorrido que culmina en esta tesis.

No es del todo verdad que recién en ese momento haya empezado a bailar. En realidad siempre he bailado. Lo que ocurrió en ese momento es que por primera vez me

encontré en un ámbito en el que el cuerpo era un tema de interés y un objeto de reflexión, y en el que aquel interés y esta reflexión se daban en íntima relación con la experiencia corporal de la práctica que se estaba realizando. De modo que no fue sólo bailar (así como tampoco podría haber sido sólo pensar) lo que produjo en mí aquel desplazamiento, ese cambio rotundo de paradigma que despertó la pregunta por el cuerpo. Fue bailar y pensar, todo junto, de manera entremezclada, desprolija y no siempre feliz pero siempre productiva. Bailar y pensar, de manera situada, en un contexto determinado, orientada, condicionada y estimulada por aquel contexto específico que fue el campo de la danza contemporánea y la danza-expresión corporal en la ciudad de La Plata. Es ahí, en la ligazón entre las experiencias corporales y el contexto específico en el cuál estas son producidas, donde está el nudo de lo que he tratado de comprender desde aquel entonces y uno de los ejes fundamentales que guiará esta tesis.

La primer estrategia para comenzar a responder y profundizar estas preguntas fue acudir a los libros. Me deslicé rápidamente hacia las ciencias sociales y la filosofía en un intento de saciar la inquietud que ese nuevo modo de ser y estar en el mundo desde mi cuerpo en la danza había comenzado a despertar. Así fue como descubrí la existencia de una joven rama de la antropología dedicada al estudio de la corporalidad y de una no tan joven tradición filosófica en la cual el cuerpo -de un modo u otro- había sido objeto de discusión. Descubrí también que tanto en la Universidad Nacional de Rosario como en la de Buenos Aires existían equipos de investigación que estaban comenzando a pensar el cuerpo desde la antropología y que muchas de las personas que los integraban estaban pensando prácticas artísticas. Tras encontrar en mi ciudad a varias colegas cuyos intereses confluían con los míos, decidimos gestar en la Universidad Nacional de La Plata -el ámbito académico en el que nos habíamos formado- un espacio destinado al estudio de la corporalidad desde la antropología del cuerpo y a partir de nuestras experiencias en relación a las prácticas corporales artísticas, surgió el Grupo de Estudio sobre Cuerpo de la UNLP. Desde allí, y a partir del trabajo articulado con el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performance de la UBA y el Área de Antropología del Cuerpo de la UNR, con quienes creamos la Red de Antropología de y desde los Cuerpos, nos dispusimos a construir un espacio de cierta heterodoxia dentro de la academia en el que la investigación, la creación y la experiencia no estuvieran separadas, de modo que el arte, las ciencias sociales y la filosofía (así como los modos de hacer y las experiencias que cada uno de estos ámbitos nos otorgaba) pudieran integrarse en una trama productiva y creadora. Fue en y desde estos ámbitos que con mis compañeras del Grupo de Estudio sobre Cuerpo empezamos a escribir nuestros primeros trabajos colectivos, participar de encuentros, jornadas y congresos, asistir a cursos y seminarios y fue, en este contexto que comencé a delinear mi proyecto individual de investigación.

Luego del impacto que había provocado en mí el encuentro con la danza, y observando que este tipo de procesos reflexivos eran comunes en las personas que comenzaban a realizar prácticas corporales artísticas, comencé a preguntarme qué era lo que se ponía en juego en estos procesos. Me interesaba particularmente la conjunción de dos tipos particulares de experiencia: el de las experiencias que, en vistas de marcar su especificidad, llamé en aquella época “corporales conscientes”<sup>1</sup>, en las que las sensaciones, los movimientos, las percepciones y el cuerpo mismo son tomados como objeto de atención y reflexión; y el de las experiencias “artísticas” en las que el foco es puesto en la comunicación, la creatividad, la poética y la estética. El interés por estudiar este tipo de prácticas, surgía del supuesto de que la confluencia de estas dos clases de experiencias ofrecerían a quienes las transitan modos particulares de ampliar sus horizontes cognitivos y perceptivos provocando, de este modo, un impacto en la subjetividad y una reelaboración, más o menos intensa, de la identidad.

Si bien la práctica concreta que me había llevado a pensar en esta situación había sido la danza, esta no era la única que en la que se daba la conjunción de experiencias “corporales conscientes” y experiencias “artísticas”; esto también ocurría en prácticas ligadas al circo, el teatro, el canto, ciertos modos de abordar la ejecución musical e incluso, tal vez, en algunas prácticas deportivas que tocan el territorio de lo artístico<sup>2</sup>. Dado el alto grado de implicación personal que sentía en relación a la danza y observando que la gran mayoría de quienes hasta el momento habían estudiado el cuerpo desde la antropología y la filosofía tomando como referencia una práctica artística lo habían hecho observando distintos tipos de danza, tomé la determinación de incluir en mi proyecto de investigación alguna otra práctica que cumpliera con mi expectativa de ofrecer la confluencia de experiencias corporales y artísticas pero que me enfrentara a un campo desconocido. Así fue como de un modo que no podría definir más que como aleatorio decidí tomar el caso del teatro, para trabajarlo correlativa o comparativamente con el de la danza; eso fue lo que propuse en el plan de trabajo de mi beca doctoral.

---

<sup>1</sup> Ante la certeza de que todas las prácticas son en última instancia “corporales”, en mis primeros proyectos de investigación utilizaba este recurso para referirme a las prácticas que ponen una atención explícita en el cuerpo y reconocen la centralidad del mismo. En este contexto, el término “conciencia” era utilizado del modo en que se usa dentro del ámbito de la danza y, de modo cada vez más frecuente, en otras artes escénicas donde es habitual hablar de “prácticas corporales conscientes” o “técnicas de conciencia corporal” para referirse a una serie de disciplinas que trabajan en base al uso y entrenamiento de la atención minuciosa dirigida hacia diferentes zonas del cuerpo como modo de lograr movimientos más armoniosos, previniendo posibles daños o lesiones corporales.

<sup>2</sup> Cabe aclarar que el tipo de experiencias que me encuentro distinguiendo pueden también hallarse presentes en otras disciplinas pero no necesariamente superpuestas y combinadas del modo en el que sí podrían darse en las prácticas que aquí estoy considerando. Por ejemplo, la práctica de la eutonía o el pilates implicaría una experiencia corporal consciente pero no necesariamente una experiencia artística y, por otro lado, la literatura posibilitaría una experiencia artística pero no necesariamente una experiencia corporal consciente.

Dado que era el campo más desconocido para mí y menos estudiado desde la antropología del cuerpo, decidí empezar por el teatro. Comencé a realizar algunas observaciones y entrevistas prospectivas en vistas a encontrar algún modo de delimitar una porción del campo que me facilitara la comparación con el universo de la danza, pero rápidamente me encontré con que esta tarea no era nada fácil. Si bien no se trataba de un campo totalmente integrado ni mucho menos homogéneo, poder trazar en su interior líneas que me permitieran comenzar a delimitarlo implicaba un desafío mayor y una inmersión más profunda de lo que había imaginado. Por otra parte, el encuentro con un universo del que hasta el momento no había formado parte y que, por lo tanto, se me presentaba como desconocido, generaba en mí una curiosidad y me permitía un grado de extrañamiento que sería mucho más difícil de lograr en relación a la danza.

Así fue como decidí redefinir mi referente empírico y me dispuse a zambullirme por completo en el campo del teatro platense dejando a un lado la intención inicial de indagar, de modo correlativo, el caso de la danza. Sin embargo, de algún modo, la danza continuó allí. Dado que durante el tiempo que duró mi trabajo de campo continué bailando, que en las jornadas, encuentros y congresos a los que asistí durante aquel tiempo la danza siguió estando dentro de los casos o temas más trabajados y, fundamentalmente debido a que dentro del Grupo de Estudio sobre Cuerpo, la danza siempre fue un tema de interés y discusión, lejos de desaparecer por completo de mi foco de atención, el caso de la danza continuó, de diversas maneras, acompañando mi proceso de investigación funcionando, muchas veces, como caso testigo o punto de comparación respecto de lo que me encontraba en el campo teatral. Esta presencia del caso de la danza como testigo exterior pero activo de mi investigación sobre el teatro podrá notarse en diversos ejemplos y relatos a lo largo de esta tesis.

Ahora bien, mientras en las últimas décadas la danza (diversas danzas) había emergido como un caso de estudio frecuente para quienes se encontraban interesados en el abordaje del cuerpo desde las ciencias sociales, las humanidades o la filosofía, la inexistencia de trabajos de este tipo que tomaran como objeto al teatro me planteaba una serie de inquietudes: ¿era el teatro un buen caso para pensar el cuerpo? ¿se trataba -de modo análogo al que al parecer todos entendíamos que ocurría con la danza- de una práctica en la que el cuerpo ocupaba un lugar central? ¿qué aportes podrían hacer los desarrollos de la antropología del cuerpo a una lectura del teatro? ¿de qué modos podría -en sentido recíproco- el caso del teatro nutrir o complejizar el pensamiento antropológico sobre la corporalidad?

En el capítulo que se inicia a continuación nos sumergiremos en aquellas preguntas. Para eso, comenzaremos observando los modos en los que, de manera particular en cada caso pero de forma correlativa, en las últimas décadas del siglo XX se fue configurando un

panorama en el que el cuerpo adquirió centralidad tanto en el campo del teatro como en el de las ciencias sociales, para desprender desde allí una reflexión sobre el estado actual de los estudios socio-antropológicos sobre el cuerpo y el modo en que el caso particular del teatro puede realizar un aporte singular a los mismos.





# Capítulo 1

## *Los giros hacia el cuerpo*

*Dicen que cuando a uno se le mete el mar en los ojos, éste se queda ahí para siempre. No es algo que le pasa a todos, no es algo que ocurre cada vez que un hombre o una mujer, de la edad que sea, niño o niña, se para frente al mar y lo contempla. Acaso sólo los ahogados suicidas obtengan siempre este raro privilegio, aunque eso, claro, no podemos saberlo. También es bastante seguro que, después de los suicidas, por una obvia cuestión de convivencia, sean los marinos los que tengan el más alto porcentaje de estos casos (...) alguien que corre el riesgo de que el mar se le meta en los ojos porque, sin darse cuenta, ha querido preguntarle algo.*

*Ricardo Romero. El océano frente al océano*

Tanto en las ciencias sociales como en el teatro -así como en cualquier práctica humana en la que sea posible pensar- el cuerpo estuvo allí desde siempre. El teatro, en todas sus formas, ha requerido de unos cuerpos en situación de actuación y su encuentro con otros cuerpos en situación de espectación. La antropología, por su parte, ha implicado siempre el encuentro de los investigadores, seres corporales, con diversos aspectos de un fenómeno humano que, hoy en día -especialmente desde el paradigma en el que se inscribe esta tesis- es imposible pensar escindido de su dimensión corporal.

Sin embargo, la preocupación de los teatristas por tematizar la centralidad del cuerpo en su quehacer, así como la de los antropólogos y otros científicos sociales por observar el carácter sustancial de la dimensión corporal en las prácticas que sus investigaciones tomaban por objeto, es una tendencia relativamente reciente, que cobró fuerza entre los años `70 y `80, época en la que diversas áreas del pensamiento desde y sobre el arte, las ciencias sociales y la filosofía, fueron atravesadas por una suerte de giro

hacia el cuerpo<sup>3</sup>. Así, de modo similar a lo que Ricardo Romero nos dice que a veces pasa con el mar, podríamos pensar que, en las últimas décadas, a algunos el cuerpo se nos metió en los ojos. Del mismo modo que ocurre con el mar, esto no es algo que les haya pasado a todos, sino que -como los marinos en aquel relato- es frecuente que quienes hayamos obtenido este “raro privilegio”, tengamos en común el hecho de haber atravesado ciertas vivencias en las que, por algún motivo, nuestra experiencia de la corporalidad vibró fuertemente o de un modo diferente que de costumbre abriendo en nosotros preguntas que permitieron que el cuerpo se nos meta en los ojos e impregne nuestra mirada.

A continuación, haremos un breve repaso de los modos en los que este giro hacia el cuerpo ocurrió en el campo de las ciencias sociales y en el del teatro para luego observar ciertos vínculos y paralelismos entre los procesos ocurridos en cada uno de estos campos y, a partir de este interjuego, delinear algunos de los rumbos sobre los cuales se propone avanzar esta tesis.

## **El día en que las ciencias sociales empezaron a pensar el cuerpo**

No es mi intención realizar aquí un relato exhaustivo de la historia de los modos en que las ciencias sociales han abordado el estudio de la corporalidad. En los últimos años, una importante cantidad de investigadoras e investigadores locales y extranjeros se han dedicado a esta tarea abarcando diversas líneas de abordaje (Lock y Scheper-Hughes, 1987; Turner, 1989; Lock 1993; Le Breton, 1995; Citro, 2004, 2009, 2010; Ayun Reyes y Eroza Solana, 2007-2008; Mora, 2011; Citro, Mennelli, Mora y Rodríguez, 2015). De este modo, sólo realizaré una breve reseña con el objetivo de dar cuenta de ciertos movimientos y tendencias que dieron forma, en las últimas décadas, a la constitución del campo de la antropología del cuerpo, para situar en el contexto del mismo algunas de las preguntas acerca de la corporalidad que se pondrán en juego en el desarrollo de esta tesis.

Más allá de la existencia de ciertos trabajos pioneros como el de Robert Hertz [1907] sobre el binarismo valorativo del lado derecho frente al lado izquierdo observable en diversas culturas, la conferencia de Marcel Mauss (pronunciada en 1934 y publicada en 1936) sobre las técnicas corporales y su diversidad en las distintas culturas, y el de Maurice Leenhardt [1947] sobre la noción de cuerpo en los kanakos de Nueva Caledonia, todos los cuales destacaron el carácter socialmente construido del cuerpo y su variabilidad cultural, la

---

<sup>3</sup> La noción de Giro Corporal fue acuñada por la bailarina, coreógrafa y filósofa Maxine Sheets-Johnstone (1990) para referirse a una vuelta hacia el cuerpo en las ciencias humanas luego del denominado Giro Lingüístico. La idea de un giro hacia el cuerpo a la que hago referencia en este capítulo incluye la propuesta de esta autora como parte de una serie de procesos más amplios que abarcaron también otras áreas de interés en las que este giro adoptó características afines pero particulares en cada caso.

emergencia de la antropología del cuerpo como campo de estudio específico comenzó a producirse recién en la década de 1970.

Según varios de los autores que hemos mencionado (Turner, 1989; Lock 1993; Le Breton, 1995; Citro, 2004; Mora, 2011) el carácter tardío de la problematización del cuerpo por parte de las ciencias sociales se habría debido a la tendencia a comprenderlo como un objeto cuyo estudio pertenecería de manera natural al dominio de las ciencias biológicas. Esta invisibilización del cuerpo como un objeto de estudio digno de interés para las ciencias sociales puede vincularse con el enfoque dualista sobre el hombre que dominó gran parte del pensamiento occidental (desde la tradición platónica y judeocristiana) consolidándose a partir del modelo que instaura la filosofía de Descartes. Desde este enfoque, el ser humano es comprendido como un ser compuesto por una entidad material (el cuerpo) y una entidad inmaterial (el alma, la mente, el espíritu) siendo esta última la responsable de conferirle sus características exclusivamente humanas, diferenciándolo de los animales y el resto de los seres vivos, confiriéndole el intelecto y la capacidad de razonar y posibilitándole algún tipo de trascendencia a su efímera existencia. El cuerpo pasa a ser entonces, el componente no valorado de la relación, una mera exterioridad cuyo funcionamiento respondería exclusivamente a las leyes del mundo natural.

La consideración del cuerpo como un objeto de estudio digno de interés para las ciencias sociales, requirió la confrontación con este tipo de pensamiento, deconstruyendo la idea del cuerpo como un mero objeto natural y mostrando las formas en las que cada grupo sociocultural construye modos particulares de representar, utilizar y experimentar los cuerpos.

Sin embargo, este reconocimiento de la corporalidad como dato de interés para las ciencias sociales no implicó necesariamente una ruptura profunda con el pensamiento dualista, de modo que en muchos de los trabajos antropológicos que durante los años `70 y `80 abordaron el estudio de lo corporal, el cuerpo fue abordado como un sustrato que refleja o sobre el cual se inscribe lo social, y no como productor en sí mismo (Mora, 2011). El cuerpo es visto, desde esta perspectiva, como algo “útil para pensar” lo social; ya que al entenderse como el producto de un conjunto de sistemas simbólicos socialmente compartidos, el objetivo queda puesto en la comprensión de estos sistemas simbólicos que operan a través de él<sup>4</sup>. Este tipo de enfoques, que comprenden al cuerpo como locus de inscripciones simbólicas que dan cuenta del sistema social que las produce, ha sido

---

<sup>4</sup> Uno de los más destacados trabajos dentro de esta línea fue *Símbolos Naturales. Exploraciones en cosmología* [1970] de Mary Douglas quién, continuando la perspectiva iniciada por Levi Strauss en textos como “El hechicero y su magia” y “La eficacia simbólica” (1979 [1958]), en los cuales este autor observaba el modo en que los símbolos -por medio de los rituales- atravesaban los cuerpos, y a Hertz en la búsqueda de correlaciones entre los esquemas clasificatorios del cuerpo y la sociedad, comprende al cuerpo como metáfora del orden político y el sistema social.

fundamental en el desarrollo de la antropología del cuerpo, siendo aún hoy una de las líneas de investigación más ampliamente consideradas en esta área.

Otra importante línea de trabajos dentro de la producción antropológica y social sobre el cuerpo, se constituye en torno al impacto que producen, en este campo de estudios, los trabajos de Michel Foucault acerca de las tecnologías de regulación y control de los cuerpos que se desarrollan y despliegan en la modernidad. Según Foucault, “las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos” (1992 [1977]:156) y lo hacen mediante una doble forma de ejercicio: la disciplina (o anátomo-política) y la bio-política<sup>5</sup>. Junto a la idea de poder y configurando una tríada con el saber, otro concepto central en la obra de Foucault es el de discurso. El discurso -según lo concibe este autor- permite la legitimación del poder y éste institucionaliza al saber. De este modo, el discurso “no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (1992 [1970]: 6). En este sentido, Foucault propone “no tratar a los discursos como conjuntos de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan” (1970 [1969]: 81).

A partir de los años `80 las obras de Foucault tendrán un particular impacto en los nacientes estudios socioantropológicos sobre el cuerpo, dando lugar a una multiplicidad de trabajos que han observado el modo en el que los discursos sociales operan en la construcción y legitimación de determinadas representaciones del cuerpo así como sus formas de disciplinamiento, regulación y control<sup>6</sup>.

De este modo, durante estos momentos iniciales en la constitución del campo de la antropología del cuerpo, la necesidad de oponerse a la concepción del cuerpo como objeto natural regido únicamente por las leyes de la biología, cuya fuerte impronta en la tradición de pensamiento occidental obstaculizó durante tanto tiempo la visibilización del mismo

---

<sup>5</sup> La primera de estas tecnologías de poder, que se desarrolló desde el siglo XVII, se centró en los cuerpos individuales concebidos como máquinas productivas cuyo disciplinamiento permitiría, al mismo tiempo la maximización de su capacidad y la minimización de su resistencia por medio de “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos” (Foucault, 2002 [1976]:168). La segunda, que comienza a desplegarse hacia mediados del siglo XVIII, se centró en el cuerpo-especie, “en el cuerpo transido por la mecánica de lo viviente y que sirve de soporte a los procesos biológicos: la proliferación, los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar” (ídem), operando por medio de una serie de intervenciones y controles reguladores de la población basados en una serie de dispositivos de poder-saber entre los cuales el de la sexualidad será uno de los principales.

<sup>6</sup> Entre los trabajos más representativos en esta línea pueden mencionarse los de Emily Martin (1987) y Margaret Lock (1989) sobre las representaciones del cuerpo femenino en la biomedicina, los de Luce Irigaray (2007 [1974]) y Judith Butler (2005 [1993]) en el marco más amplio de los estudios de género, los de Ondina Fache Leal (1995) y la Zandra Pedraza (1999) en Latinoamérica y una gran variedad de trabajos en Argentina.

como objeto de estudio digno de interés para las ciencias sociales, resultó prioritaria. Los esfuerzos en este sentido se concentraron en resaltar las dimensiones simbólicas de lo corporal, definiendo al cuerpo como una construcción social que se realiza fundamentalmente a través del lenguaje. En este contexto, florecieron los estudios que buscaban comprender tanto los modos en los que las representaciones, reglas y valores estructurantes del sistema social se inscriben en los cuerpos, como los mecanismos por los cuales estos cuerpos son construidos, controlados, vigilados, disciplinados, normalizados, entrenados. Es decir, el foco estaba puesto en todo aquello que se hace al cuerpo, con el objetivo de impactar, a través de él, sobre el ordenamiento social y sobre los sujetos, dejando de lado todo aquello que el cuerpo hace, en su dimensión productora, en su carácter de fuente de conocimiento y de experiencias (Mora, 2011).

Frente a esta tendencia, en los años '90 comienzan a emerger trabajos que, retomando la noción de ser-en-el-mundo de Maurice Merleau-Ponty y, en algunos casos, el concepto de habitus de Pierre Bourdieu, plantean la necesidad de destacar el carácter activo y transformador de la praxis corporal en la práctica social. Estos abordajes que enfatizan la capacidad constituyente de la corporalidad, parten, fundamentalmente, de una crítica a los enfoques netamente representacionales “que consideran las prácticas como ‘simbolizando’ algo por fuera de ellas mismas” y al cuerpo como “una clase de vehículo para la expresión de una racionalidad social reificada” o “una ‘cosa’ sobre la que se proyectan los patrones sociales” (Jackson, 2010 [1983]: 60, 65, 64). Frente a esta actitud, proponen poner el foco en las dimensiones más activas de la corporalidad sosteniendo que “tratar la praxis corporal como si necesariamente fuera un efecto de causas semióticas es tratar al cuerpo como una visión disminuida de sí mismo” (Ibid: 64).

Thomas Csordas remite el predominio de estas tendencias semióticas o representacionales durante las primeras etapas de la constitución del campo de la antropología del cuerpo, al “paradigma monolítico textualista y representacional” (2010 [1993]: 84) construido en torno a las propuestas de Claude Lévi-Strauss, Jacques Derrida y Michel Foucault, y reforzado por la propuesta de Clifford Geertz (1973) acerca de la cultura como texto, el cual considera hegemónico en la teoría antropológica de las últimas décadas del siglo XX. Al mismo tiempo, destaca la aparición de una “apertura hacia la fenomenología (...) capaz de articular un concepto de experiencia en los bordes de [dicho] paradigma” (idem) y menciona los trabajos de Victor Turner y Edward Bruner (1986) como representantes de una “antropología de la experiencia” y sus propios trabajos y los de Jackson, entre otros, como ejemplos de aproximaciones que “tienden a tomar el ‘cuerpo vivido’ como un punto de partida metodológico, más que a considerarlo como un objeto de estudio” (Idem). Csordas articula su propuesta en torno a la noción de embodiment, mediante la cual define un paradigma u orientación metodológica que “requiere que el

cuerpo sea entendido como sustrato existencial de la cultura; no como un objeto que es 'bueno para pensar' sino como un sujeto que es 'necesario para ser'" comprendiendo "la experiencia corporizada [como] el punto de partida para analizar la participación humana en el mundo cultural" (Ibid: 83).

Para esto, acude a las obras de Maurice Merleau-Ponty y Pierre Bourdieu y sus nociones centrales de percepción y práctica, las cuales considera que coinciden en exigir el colapso de ciertas dualidades analíticas (sujeto-objeto, cuerpo-mente, signo-significación). Retoma la crítica merleau-pontyana al análisis de la percepción como un acto intelectual de captar estímulos externos generados por objetos predeterminados y su propuesta de que la percepción comienza en el cuerpo, en una instancia -que denomina preobjetiva- en la que no hay distinción entre sujeto y objeto sino simplemente ser-en-el-mundo y sostiene, junto a dicho autor, que es necesario iniciar los análisis en "este nivel de experiencia real y primordial" (Csordas, 2010 [1993]: 89). Destaca que dado que la percepción está siempre imbricada con un mundo cultural, la dimensión preobjetiva a la que alude Merleau-Ponty, no implica, en modo alguno una instancia pre-cultural, pero reconoce las limitaciones de esta propuesta respecto de la explicitación del modo en el que podría aplicarse a un análisis cultural e histórico. Es en ese punto en el que Csordas propone reintroducir las nociones de habitus y práctica de Bourdieu poniendo en paralelo el dominio empírico al que refiere la noción de práctica con el dominio de la percepción tal como la entiende Merleau-Ponty y señalando que la articulación entre la concepción bourdiana del habitus como principio inconsciente y colectivamente incorporado que estructura las prácticas y las representaciones, con la de lo pre-objetivo de Merleau-Ponty "sugiere que el embodiment no necesita restringirse a un microanálisis personal, comúnmente asociado con la fenomenología, sino que es relevante también para las colectividades sociales (2010 [1993]: 86).

Este vínculo dialéctico "entre la conciencia perceptual y la práctica colectiva" le permite a Csordas realizar un desplazamiento desde la comprensión de la percepción como un proceso corporal, hacia una noción que resulta central en su propuesta metodológica: la de modos somáticos de atención, que define como "modos culturalmente elaborados de prestar atención a, y con el propio cuerpo en entornos que incluyen la presencia corporizada de otros" (2010 [1993]: 87) y que pueden identificarse en diversas prácticas culturales. Esta noción nos alerta, al mismo tiempo, sobre la importancia de identificar los particulares modos somáticos de atención que se ponen en juego en las prácticas que nos encontramos indagando, así como los que se despliegan en nuestras propias prácticas de investigación. Recordándonos que atender a la multiplicidad de sensaciones y reacciones corporales que ocurren en nuestros propios cuerpos a partir de los vínculos que

establecemos durante los procesos de investigación, “puede decirnos algo sobre el mundo y sobre los otros que nos rodean” (Ibid. 86, 87).

Finalmente, en línea con esta perspectiva, podemos situar los aportes realizados por Nick Crossley y su propuesta de realizar una sociología carnal del cuerpo. En sintonía con los planteos de Jackson y Csordas sobre la antropología, Crossley (1995) ha señalado que la sociología del cuerpo comúnmente maneja un enfoque que se centra en “lo que se le hace al cuerpo” observándolo predominantemente desde el punto de vista de su constitución como objeto significativo, atravesado por discursos y prácticas de regulación, control y transformación. Frente a esto, propone sumar un enfoque que se ocupe de comprender “qué es lo que el cuerpo hace”, otorgándole a éste un rol activo en la vida social, y teniendo en cuenta las bases incorporadas (embodied), es decir, internalizadas en y producidas por el cuerpo. Partiendo de que el cuerpo no es sólo algo sobre lo que se actúa sino que también es sujeto productor de acción, Crossley propone que las ciencias sociales no se detengan en el estudio del cuerpo, sino que avancen hacia la inclusión de estudios desde el cuerpo; es decir, que el cuerpo no sólo sea sujeto objeto de investigación, sino herramienta y sujeto de conocimiento, lo que implica dar centralidad al cuerpo actuante del investigador o la investigadora.

Tal como varios de los autores citados en la últimas páginas han mencionado, las distintas perspectivas que hemos mencionado no deben entenderse como necesariamente opuestas o excluyentes sino que pueden articularse y complementarse. Un interesante ejemplo de este tipo trabajos que, basándose en la conjunción de elementos estructuralistas o post-estructuralistas con otros provenientes de la fenomenología, proponen observar tanto los efectos de los discursos y las determinaciones estructurales sobre los cuerpos y los sujetos como la capacidad de la experiencia primaria de la carne (Merleau-Ponty: [1945]) en la producción de conocimiento y en la constitución de la subjetividad, son los de Linda Martin Alcoff, quien propone retomar la propuesta de Merleau-Ponty y sumarla a la perspectiva del feminismo post-estructuralista que considera que “la experiencia y la subjetividad son producidas a través de la interacción de discursos” (1999: 122) olvidando que el propio cuerpo no suele experimentarse como una construcción de estructuras y que muchas veces la experiencia corporal excede al lenguaje, aunque luego sea interpretada a partir de aquel. Según esta autora, “los intentos por explicar la experiencia como solamente constituida por macro-estructuras fallan al no tomar en cuenta, sería o adecuadamente, la experiencia vivida, personal e individual” (Íbid.: 135) y propone entender la experiencia y el discurso como “imperfectamente alineados, con zonas de dislocación” (Íbid.: 127) y a la experiencia como el lugar donde se desarrolla el discurso, no su resultado, afirmando la productividad de completar los materiales discursivos con descripciones fenomenológicas de la experiencia corporizada y de los efectos de la corporalidad sobre la subjetividad.

En sintonía con este tipo de tendencias, la antropóloga Silvia Citro (2003, 2004, 2009) propone un abordaje que, retomando la dialéctica de Ricoeur (1976 [1969], 1982, 1999 [1965]) basada en la articulación de una hermenéutica de la revelación, cercana a la fenomenología, con una hermenéutica de la sospecha, que el autor reconoce en los trabajos de Nietzsche, Freud y Marx, pone a jugar las voces de Merleau-Ponty, Jackson y Csordas, por un lado y las de Foucault, Lacan, Butler y Bourdieu por el otro, aplicando este interjuego dialéctico al estudio de lo corporal. A partir de aquí, Citro se aboca en primer lugar a la descripción fenomenológica de la experiencia práctica del cuerpo en la vida social y su capacidad pre-reflexiva de vincularse con el mundo, comprendiendo que nuestras percepciones, sensaciones, gestos y movimientos están socialmente construidos pero son, a la vez, socialmente constituyentes, dado que un cambio en estos modos de vincularnos con el mundo mediante el cuerpo podría generar nuevas formas de sociabilidad y afectividad produciendo cambios en las prácticas sociales en las que estos modos se despliegan.

Citro plantea que la materialidad del cuerpo y su experiencia práctica están atravesadas por significantes culturales que se inscriben en nuestros propios cuerpos, pero aclara que esto no significa que los cuerpos se reduzcan a aquellos discursos sociales que allí se inscriben; por el contrario, su propuesta resalta la capacidad creadora de lo corporal al considerar “que persiste siempre una cierta autonomía de las prácticas del cuerpo, cierta irreductibilidad de la materialidad del cuerpo a la omnipotencia del lenguaje” (2004: 6). A partir de este reconocimiento de la constitución material-simbólica de la corporalidad propone que la descripción fenomenológica de las prácticas “debe complementarse con la comprensión de los múltiples sentidos que los sujetos nos revelan en sus discursos sobre aquellos significantes claves de su vida social -incluidas sus luchas discursivas por delimitar el significativo cuerpo” (Ibid: 7). Sin embargo, en un movimiento que -aunque análogo- podría considerarse inverso al de Linda Martin Alcoff, Citro considera que este tipo de descripción (correspondiente a la fenomenología cultural propuesta por Csordas o a la hermenéutica de la revelación en términos de Ricoeur) no es suficiente, “pues es posible avanzar un paso más y entrar en el terreno de la hermenéutica de la sospecha” (Idem.) ejerciendo la duda sobre aquellos sentidos que los actores sociales nos revelan y preguntarnos por el papel que las estructuras (económicas, políticas, simbólicas, ideológicas, etc.) han tenido en la construcción de las prácticas y discursos con las cuales nos encontramos en nuestros trabajos de campo.

En afinidad con las propuestas de Citro y Alcoff, esta tesis propone un análisis de los procesos mediante los cuales se llega a ser y se es actor o actriz en el contexto del teatro independiente de la ciudad de La Plata a partir de un ida y vuelta entre los discursos acerca del cuerpo y de la propia práctica que se ponen en juego en estos procesos y las experiencias corporales y afectivas que los sujetos atraviesan durante los mismos. Se procuró, entonces,



observar estos discursos y experiencias atendiendo a cómo unos influyen en la producción de las otras (y viceversa), cómo los discursos producen o estimulan determinadas experiencias pero, al mismo tiempo, cómo esas experiencias desbordan los discursos, no coincidiendo nunca enteramente con ellos y generando una sucesión infinita de microdesplazamientos.

Este movimiento de ida y vuelta, que marcó distintos momentos y estrategias durante el trabajo de campo, se hará visible a lo largo de los distintos capítulos que conforman esta tesis, ya que, como podrá observarse, algunos proponen aproximaciones más fenomenológicas a las experiencias de ser y hacerse teatrista en nuestra ciudad, mientras que otros, dan cuenta de ciertos recorridos genealógicos que permiten comprender de donde provienen aquellos discursos sobre el cuerpo y sobre la propia práctica que estructuran y dan sentido a la experiencia y, al mismo tiempo, dar visibilidad a aquellas “zonas de dislocación” o tensión que ponen en evidencia la imperfección de la alineación de la que nos hablaba Alcoff, dando cuenta de la insolubilidad pero también de la irreductibilidad de la experiencia corporal con respecto a los discursos que la estructuran y describen.

Fue justamente el recorrido genealógico emprendido como parte de uno de estos movimientos de distanciamiento, el que me permitió visualizar que, en paralelo a la historia de la antropología del cuerpo, un proceso análogo estaba ocurriendo en el campo del teatro. En el apartado siguiente me referiré brevemente a este proceso, con el objetivo de delinear algunas de sus particularidades y, a partir de allí, observar de qué manera el caso del teatro y los modos en los que el cuerpo es pensado y experimentado en esta práctica, generan problemas y abren preguntas que plantean nuevos desafíos al campo disciplinar de los estudios sociales sobre el cuerpo.

## **Mientras tanto en el teatro**

Como podrá verse en el transcurso de esta tesis -fundamentalmente en los capítulos específicamente dedicados a los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo que se ponen en juego en los procesos de formación de actores y actrices en el teatro platense- en los inicios de mi trabajo de campo el cuerpo se hizo presente de manera contundente, por medio de referencias muy frecuentes realizadas por actores y actrices. Pronto comencé a preguntarme de dónde surgía este énfasis tan explícito en el cuerpo, y por qué este énfasis estaba presente en el teatro, por qué era tan necesario resaltar la centralidad del cuerpo en el teatro, a diferencia de otras prácticas en las que la centralidad de lo corporal es casi tácita. Este énfasis en destacar la importancia del cuerpo en el teatro

parecía responder a la existencia de algún modo alternativo de entender al teatro, frente a otro modo en el que el cuerpo no fuera considerado en un lugar tan central.

A partir de estas cuestiones, emprendí un recorrido genealógico por los discursos y representaciones sobre el cuerpo que atravesaron el pensamiento teatral durante el siglo XX en nuestro país, advirtiendo que, a partir de una mirada crítica hacia la tradición que se reconocía como dominante hasta el momento -una tradición que, como desarrollaremos en el Capítulo 5, se identificaba como portadora de una concepción del teatro intelectualista y literaria que subsumía la actuación a la lógica narrativa propuesta por el texto dramático y a la intención de transmitir un mensaje contenido dentro del mismo- entre los años `80 y `90 comienzan a marcar tendencia una serie de corrientes que alientan la renovación del uso expresivo del cuerpo en la práctica teatral. Oponiéndose a las concepciones intelectualistas a las cuales se encontraban reaccionando, 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.

En este nuevo contexto comienza a proliferar en el campo del teatro la oferta de clases y talleres de disciplinas tales como mimo, danza, clown, contact improvisación, acrobacia, entre otras, que permitirían enriquecer y ampliar la formación corporal de actores y actrices. El entrenamiento corporal comienza a ser considerado una parte esencial de la formación de los mismos, quienes consideran que este tipo de aprendizajes son indispensable no sólo para mejorar el “estado físico” (resistencia, agilidad, plasticidad, flexibilidad) sino también ampliar sus posibilidades dramáticas.

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 retrotraería 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 hasta el cansancio) que el teatro es cuerpo, cuerpo y no texto o -al menos- cuerpo antes que texto y pensamiento.

Ahora bien, ¿cómo se enlazan estos sucesos ocurridos en el universo del teatro con aquellos que, por la misma época estaban sucediendo en el campo de las ciencias sociales?

Como mencionamos en el apartado anterior, a partir de los años `70 y `80 el cuerpo comenzó a ser reconocido como una construcción socio-cultural y a emerger como un

objeto de estudio digno de interés para las ciencias sociales. Este reconocimiento de las dimensiones culturales e históricas que constituyen los cuerpos produjo una reformulación de las teorías de la cultura, el sujeto y la experiencia, poniendo al cuerpo en un lugar central y dando lugar, no solamente la aparición de la antropología del cuerpo sino también a la consideración de lo corporal en otras áreas, como la antropología médica, la antropología del género, la antropología de las edades, los estudios antropológicos sobre la educación, la teoría de la performance, la teoría feminista, la crítica literaria, los estudios sobre religiones, la historia, la filosofía, la sociología y la psicología, que desde los años `80 comienzan a mostrar una inclusión cada vez mayor de las dimensiones corporales en relación a sus preocupaciones específicas (Mora, 2011).

Este creciente interés por lo corporal dentro de las ciencias sociales, se ha vinculado con ciertos cambios en los modos de concebir y organizar el cuerpo en las sociedades occidentales contemporáneas; cambios, vinculados a la crisis de los valores e instituciones de la modernidad que configuraron un escenario en el que el cuerpo comenzó a ocupar un lugar cada vez más central no sólo en los círculos académicos sino también en el pensamiento y la vida cotidiana.

Observando lo ocurrido en el teatro, podríamos decir que los cambios en el uso expresivo del cuerpo y la consideración del mismo como sustrato fundamental del teatro y la actuación, que pueden observarse en nuestro país (y en otras partes del mundo) a partir de los años `80, forman parte de este mismo conjunto de procesos. Sin embargo, aunque estos cambios no pueden comprenderse por fuera de sus múltiples relaciones con este panorama más amplio, “el giro hacia el cuerpo” adoptó en el teatro características particulares. Si bien estas características serán desarrolladas en los Capítulos 4 y 5, es importante aquí señalar ciertos rasgos que nos permitirán comprender cuáles fueron los desafíos que el caso del teatro ofreció a cierta antropología del cuerpo.

Tal como he mencionado, la revalorización del cuerpo en el teatro, en sintonía con ciertas búsquedas ligadas a la redefinición de su especificidad en tanto disciplina artística, se apoyaron, en gran medida, en un cuestionamiento del estatus otorgado tradicionalmente al texto, que ha sido considerado durante gran parte de la tradición de pensamiento occidental como la materia prima constitutiva de esta práctica artística. Este cuestionamiento a la supremacía del texto por sobre los otros elementos de la práctica teatral impulsó la proliferación de formas de hacer teatro que revalorizaron la especificidad de la producción y la investigación escénica, lo “puramente” teatral, rechazando la supremacía de la lógica logocéntrica, narrativa y lineal identificadas como dominantes en las formas de hacer teatro que suelen reconocerse como “antiguas” o “tradicionales”, 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.

Sin embargo, considero que más allá de lo que afirman ciertos teatristas, los vínculos del teatro con el texto (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 de la actuación) 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. Es decir, que aunque a primera vista muchos teatristas parecen estar de acuerdo en que el teatro es cuerpo y no texto (o bien cuerpo antes que texto) pensamiento e intelectualidad, una indagación más exhaustiva de sus prácticas permite observar que la corporalidad del teatro se encuentra atravesada de un modo profundo y complejo por la palabra, el pensamiento e incluso la intelectualidad.

En el apartado siguiente, me detendré en la observación acerca del modo en el que este lugar central que -aún en las búsquedas más contemporáneas- el teatro sigue otorgando no sólo al texto y la palabra sino también a cierta búsqueda en torno a la construcción de sentido, abrió preguntas y problemas en mi investigación que me obligaron a repensar los posibles modos de articulación entre términos que tradicionalmente han sido vistos como correspondientes a un lado y otro del dualismo que caracterizó a gran parte del pensamiento occidental.

## **Dualismos y contradualismos (o sobre qué le aporta el caso del teatro a la antropología del cuerpo)**

Nunca supe exactamente por qué se me ocurrió tomar el teatro como caso en el cual observar la cuestión de la corporalidad en las prácticas artísticas, pero sí recuerdo la inquietud que me generó -una vez que hube elegido este tema- la notablemente escasa cantidad de estudios previos en relación al mismo. Frente a la creciente cantidad de trabajos que desde la antropología, la sociología y la filosofía tomaban a la danza (diversos tipos de danza) como caso de estudio para indagar cuestiones relativas a la corporalidad, las producciones que abordaban el caso del teatro eran casi inexistentes o provenían de otros campos disciplinares (fundamentalmente del propio campo teatral, la teoría, la crítica y la historia del arte). Al mismo tiempo -y en una relación de influencia recíproca respecto de lo mencionado anteriormente- la danza (y no otras prácticas corporales artísticas) era materia

de interés en las propuestas pedagógicas de una amplia gama de ámbitos de formación y equipos de investigación en los que se proponía al cuerpo como objeto de interés central<sup>7</sup>.

Una vez iniciada mi indagación en el teatro, y habiendo comenzado a observar hasta qué punto el cuerpo constituía un objeto de atención y reflexión en el contexto de este otro campo disciplinar, comenzó a crecer en mí la pregunta acerca de por qué la danza parecía constituir la única práctica artística tomada como objeto de reflexión por los estudios sobre el cuerpo producidos desde las ciencias sociales y la filosofía.

En julio del año 2012 (es decir, poco más de un año después de iniciado mi proceso de investigación), recibimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires la visita de Thomas Csordas<sup>8</sup> -a quien he mencionado en el primer apartado de este capítulo y puede considerarse uno de los principales referentes de las líneas de la antropología del cuerpo que más afin resultaba a mis objetivos de investigación-. Durante dos semanas Csordas dictó un curso de posgrado relativo a su propuesta para el estudio de la corporalidad (*embodiment*), en el que luego de varias clases dedicadas al desarrollo general de los principales aspectos teórico-metodológicos de esta perspectiva, proseguían cuatro clases dedicadas a temáticas específicas respecto de las cuales el estudio de la corporalidad cobraba especial relevancia. Una de estas cuatro temáticas era la danza<sup>9</sup>. En su presentación y justificación del programa, Csordas resaltó la importancia del caso de la danza postulando que se trataba de un caso privilegiado para el estudio de la corporalidad por tratarse de una práctica en la que la palabra (y la lógica logocéntrica que históricamente ha dominado el pensamiento en occidente) ocupaba un lugar marginal. La danza era entonces una práctica “buena para pensar” el cuerpo, porque en ella el cuerpo -y no la palabra- ocupaba el lugar principal.

Inmediatamente se formuló en mí una nueva pregunta: si aquellos motivos hacían de la danza un caso privilegiado para estudiar el cuerpo ¿era el teatro un mal caso? Y, en caso contrario, ¿por qué motivos sería el teatro un buen caso para estudiar el cuerpo? Dicho de otro modo: ¿sobre qué aspectos del estudio de la corporalidad podría el teatro echar una nueva luz?, ¿cual sería su aporte específico a aquel campo?.

---

<sup>7</sup> Tal es el caso de la Maestría en Educación Corporal de la Universidad Nacional de La Plata, en cuyo diseño curricular existen varias materias y seminarios relativos a la danza. Lo mismo ocurre con el temario de prácticas en torno a las cuales se piensa la Educación Corporal en los proyectos de investigación llevados adelante en este mismo ámbito.

<sup>8</sup> La visita del Profesor Thomas Csordas fue posible gracias a un subsidio de la fundación Fullbrughth obtenido por el Equipo de Antropología del Cuerpo y la Performances de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA con ocasión del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas organizado por la Red de Antropología de y desde los Cuerpos y realizado en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Rosario durante los primeros días de agosto de aquel mismo año.

<sup>9</sup> Las otras tres temáticas eran: la diferencia sexual, la virtualidad, y los espacios y lugares.

Poco a poco empezó a configurarse en mí una respuesta que con el tiempo fue cobrando solidez: la potencialidad del teatro para el estudio de la corporalidad se basaba justamente en el rasgo contrario al que Csordas había destacado en la danza. Esto es: en el hecho de que en el teatro la centralidad del cuerpo no se daba en desmedro o por oposición al logos sino por el contrario en una relación íntima y compleja con él.

En ese momento ya había comenzado a observar en mi trabajo de campo el hecho de que la centralidad del cuerpo en el teatro era resaltada por los mismos teatristas siempre en contraposición al texto, la palabra y el pensamiento. Sin embargo, estaba comenzando a comprender que, como desarrollaremos a lo largo de esta tesis (fundamentalmente en los capítulos 4, 5 y 6, especialmente dedicados al cuerpo), estas vinculaciones que a nivel discursivo solían manifestarse en términos de oposiciones, muchas veces pretendidamente excluyentes, en otros niveles de la práctica establecían relaciones mucho más complejas.

El abordaje del teatro a partir de la mirada de la antropología del cuerpo me obligó a revisar ciertas tendencias de la misma abriendo una multiplicidad de nuevas preguntas. De este modo -sin negar el valor que puede aportar en su especificidad el caso de la danza- considero que lo más interesante que puede aportar el teatro a la antropología del cuerpo radica justamente en el hecho de no permitirle dejar a un lado el “problema” del logos, de modo tal que nos obliga una y otra vez a repensar las relaciones entre el cuerpo y aquellas dimensiones de la experiencia humana que el pensamiento occidental ubicó tradicionalmente por fuera del mismo, enfrentándonos, una vez más, al problema del dualismo.

Tanto en el teatro como en la antropología, el reconocimiento del valor del cuerpo y la necesidad de resaltar su centralidad, invisibilizada durante tanto tiempo, estuvo, 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 (y de su carácter activo y transformador), cuestión que se pretende revertir. En función de esta intención, tanto en la literatura antropológica sobre el cuerpo como en los trabajos sobre el tema que es frecuente escuchar en mesas de congresos y otras reuniones científicas, son habituales las investigaciones realizadas en contextos culturales en los cuales los dualismos (cuerpo/mente, cuerpo/pensamiento, emoción/razón) o bien no existen, o bien no funcionan del mismo modo que en nuestra cultura. Esta intención de mostrar que la experiencia humana es capaz de eludir el dualismo, puede observarse también en los trabajos que, en ámbitos geográficos o sociales más cercanos, tratan de mostrar cómo, ciertas experiencias corporales más frecuentes en nuestro propio contexto cultural también permiten situarnos en lugares menos dualistas. Este tipo de trabajos suelen dar cuenta de una valoración de esta posibilidad de salida o escape del dualismo (como si el tipo de experiencia integral u holista

que posibilitan tuviera el estatus de una suerte de verdad originaria a la que, indudablemente, sería deseable regresar) cayendo, en ciertos casos, más en una inversión de la valoración relativa de los términos que componen el dualismo que en una superación del mismo.

Como “nativa”<sup>10</sup> en el campo de la danza contemporánea y la expresión corporal, yo misma viví ese tipo de experiencia. Al igual que muchos de quienes nos hemos dedicado al estudio del cuerpo desde perspectivas que incluyen la fenomenología<sup>11</sup>, a través de la danza descubrí el placer de sentirme “una con mi cuerpo”, de sentir la potencia de mi cuerpo y mi capacidad de percibir corporalmente cosas que no siempre podía pensar mentalmente y explicar con palabras, y comprendí sensiblemente que la experiencia corporal desborda los márgenes de aquello que es posible organizar en un pensamiento intelectual o explicar por medio de la palabra.

Ahora bien, mientras en mi experiencia de la danza, esta sensación de que el cuerpo se encontraba por sobre la palabra y el pensamiento intelectual era acompañada por el hecho de que durante las instancias de ejercicio más específico de la misma (es decir, mientras bailábamos) no hacíamos, por lo general, uso de la palabra (es decir, no hablábamos)<sup>12</sup> y los tipos de pensamiento puestos en juego en estos momentos parecían ser de un orden completamente distinto al pensamiento racional-intelectual utilizado por mí en otras situaciones, el caso del teatro me enfrentó a un tipo de experiencia en la cual, al mismo tiempo que se buscaba acceder a aquella potencia plena de lo corporal de la que se hablaba en la danza, la palabra y el pensamiento parecían ocupar un lugar mucho más central que en esta otra práctica.

---

<sup>10</sup> El término “nativo/a” suele usarse en antropología social para distinguir el punto de vista (y la lógica de pensamiento y sentimiento) de aquellos que forman parte del universo social que se está estudiando, respecto de la mirada extrañada (e influida por categorías teóricas) suele tener el investigador, quien por oposición a los “nativos” puede considerarse “extranjero” en este universo.

<sup>11</sup> Un ejemplo claro de este tipo de situaciones en las cuales el interés académico de abordar el estudio del cuerpo desde una perspectiva que permita dar cuenta de la dimensión experiencial surge del tránsito del investigador por una práctica corporal que modifica la percepción de su propio cuerpo se encuentra en uno de los pasajes del libro de Michael Jackson (1989) *Paths towards a Clearing. Radical Empiricism and Ethnographical Enquiry* en el que el autor relata el impacto que provocó en su percepción y pensamiento acerca del cuerpo la práctica del hata yoga.

<sup>12</sup> La importancia de la presencia de la palabra en las clases de danza (y la invisibilización que ha habido de esta presencia en gran parte de la literatura antropológica sobre el cuerpo y la danza) ha sido puesta de relieve en los últimos años por investigadoras como Carozzi (2011) y Mora (2011), quienes han destacado el modo en que la palabra circula en estos ámbitos por medio de consignas, comentarios, narrativas, etc. En ese sentido, cabe aquí aclarar que al referirme a la ausencia de palabra en el ejercicio específico de la práctica de la danza no estoy negando estos otros usos que -de modo análogo al que aparecen en las clases de teatro- sí están presentes en las clases de danza, sino que estoy señalando que el tipo de entrenamiento dirigido al uso de la palabra que ocupa un lugar central en el aprendizaje de la actuación no se encontraba presente en las clases de danza.

Fue, tal vez, justamente por haber estado ya socializada en el campo de la danza, que la centralidad que -además del cuerpo- tenía, en la práctica del teatro -o, más específicamente de la actuación-, el uso de la palabra, el pensamiento y la intelectualidad, me provocó un extrañamiento<sup>13</sup> tal que me hizo imposible, al menos en los primeros tiempos, responder a las propuestas de mis docentes, quienes encontraban que mi modo de enfrentarme a la actuación era “demasiado intelectual” y me invitaban a vivirlo como una experiencia más “plenamente corporal”.

Este extrañamiento inicial, cuyos resultados pueden observarse en la estrategia de construcción del Capítulo 4, da cuenta de la distancia registrada entre los discursos pronunciados por los “nativos” y mi cuerpo que aún conservaba su carácter “extranjero”. Esa distancia fue sumamente productiva y me permitió desnaturalizar aquellos discursos y hacerles numerosas preguntas que me llevaron a una indagación -de la cual surge el recorrido genealógico que constituye el Capítulo 5- acerca de cuál había sido la construcción histórica que había llevado a la naturalización, por parte de mis interlocutores en el campo del teatro, de aquellos discursos que aún no se encontraban internalizados por mí y no coincidían en absoluto con mi experiencia de aquella práctica.

Con el tiempo, mi creciente inmersión en el campo fue provocando una socialización en el mismo que llevó a que aquella distancia comenzara a achicarse, permitiéndome comenzar a sentir muchas de las cosas que mis interlocutores, “los nativos” del campo que me encontraba estudiando, me decían que sentían en relación al teatro y la actuación, como si de algún modo mi cuerpo se hubiera abierto a aquellos discursos, dejándose moldear por ellos y volviéndose, así, más permeable a aquellas experiencias que antes me sonaban extrañas. Los materiales que dieron lugar al capítulo 6, provienen de una etapa del trabajo de campo que tuvo lugar a partir de ese punto de inflexión, un momento en el que -sin perder nunca la conciencia de mi particular situación como antropóloga-comencé, de algún modo, a volverme mucho más “nativa”.

La posibilidad de superar esta brecha entre lo que mis interlocutores me decían y lo que yo sentía, escuchar otros matices de aquellos discursos, abrirme a otras experiencias y atender a otras dimensiones de las mismas, comenzó a producirse a partir del momento en el que me permití “ser afectada”<sup>14</sup> por el campo dando lugar a una suerte de “giro hacia el

---

<sup>13</sup> La noción de cómo el entrenamiento previo en otra práctica artística puede generar un extrañamiento cuyo registro por parte del (o de la) etnógraf(a) puede resultar sumamente productivo para un análisis de este tipo, se encuentra en relación con las reflexiones de Mariana Sáez (2015b) acerca del extrañamiento corporal que le provocó haber comenzado a entrenarse para la práctica de la acrobacia aérea luego de años de practicar danza contemporánea.

<sup>14</sup> La noción de “ser afectada” que utilizo para referirme a ciertos procesos atravesados durante mi trabajo de campo se encuentra en diálogo con la propuesta de Favret-Saada (en Zapata y Genovesi, 2013) a la que haré referencia con mayor detalle en el Capítulo 2.



cuerpo” en mi propio proceso de investigación. Es decir, a partir del momento en el que comencé a dejarme permear por aquellos discursos (no sólo sobre el cuerpo sino también sobre qué significaba ser teatrista independiente en el contexto del teatro platense) permitiendo que -sin abandonar en ningún momento esta posición- mi lugar de investigadora fuera progresivamente contaminado por los de espectadora, gestora, colaboradora, amiga y actriz, dando lugar a una comprensión más carnal de aquello que hasta el momento me encontraba analizando desde un lugar más puramente intelectual.

Considero que aún cuando la estrategia metodológica elegida para el trabajo de campo que dio lugar a esta tesis implicó desde un inicio la inmersión de mi propio cuerpo en el aprendizaje del teatro, fue sólo cuando comencé a aceptar tener una participación más real en el juego de dichas prácticas dejándome atravesar más profundamente por las preocupaciones, las responsabilidades e incluso los intereses en juego (Bourdieu, 1991 [1980]) en aquel campo, permitiéndome así, volverme un poco más teatrista sin dejar por eso de ser etnógrafa, que pude comenzar a comprender de un modo más carnal, algunos de los particulares modos en los que cuerpo, texto y pensamiento se anudan en la experiencia de actuar. Así, a partir del interjuego dialéctico entre estas dos posiciones comencé a comprender que aún siendo la actuación una experiencia eminentemente corporal, la corporalidad que en ella se ponía en juego involucraba la palabra y el pensamiento de un modo sustancial. De modo que, tal como escuché a tantos teatristas repetir hasta el cansancio, la actuación “es cuerpo” pero no a costa de dejar por fuera cualquier dimensión de lo humano que desde una mirada dualista pueda ser entendida como ajena u opuesta al mismo, sino más bien incluyendo los vínculos con estas otras dimensiones como parte de la corporalidad e invitándonos así a repensar nuestra noción de cuerpo.

Recapitulando, puedo decir que el extrañamiento que marcó las etapas iniciales de mi inmersión en el campo me llevó a sospechar de aquellos discursos en los cuales la centralidad del cuerpo en la actuación implicaba la subordinación o incluso la negación de aquellos aspectos que involucraban la palabra y el pensamiento. ¿Cómo podía ser que mis docentes e interlocutores se refirieran a la actuación como una práctica plenamente corporal en la que la palabra y el pensamiento debían ser dejadas de lado, si mi experiencia de aquella práctica me llevaba a percibirla como una práctica más intelectual que corporal? En estos primeros tiempos, el requerimiento de “pensar menos y estar más en el cuerpo” con el que mis docentes orientaban mis búsquedas me resultaba absolutamente contradictorio con la exigencia, habitual en las clases de teatro, 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 situaba en un tipo de actividad fundamentalmente intelectual.

A partir de aquel extrañamiento y de la sospecha generada por el mismo, gran parte de mi proceso de investigación se basó en intentar comprender de qué otras maneras podía concebirse la relación entre el cuerpo y todas aquellas dimensiones que -como la palabra o el pensamiento- solían ser entendidas como ajenas u opuestas al mismo, llevándome a buscar una comprensión del fenómeno que resultara superadora tanto de mis percepciones iniciales acerca de la experiencia de actuar como una experiencia más intelectual que corporal, como de las explicaciones de algunos de mis interlocutores que, en su insistencia por definirla como una experiencia puramente corporal, parecían negar el lugar que en ella ocupaban la palabra, el pensamiento e incluso la intelectualidad.

El trabajo de campo realizado en etapas posteriores y mi progresiva inmersión en la práctica del teatro y la actuación, me permitió comprender otros modos posibles de articulación, orientándome hacia una noción de cuerpo que permitiera incluir aquellas dimensiones que -como la palabra y el pensamiento- habitualmente habían sido consideradas como necesariamente opuestas u ajenas a la corporalidad. No se trataba de pensar el teatro como una práctica centrada en el cuerpo a costa de relegar la palabra o el pensamiento, ni tampoco de resaltar la importancia de estas dimensiones a costa de negar la centralidad del cuerpo sino de llegar a comprender el cuerpo del teatro como un cuerpo que incluye de manera constitutiva la palabra, el pensamiento e incluso la intelectualidad.

Así, la idea de una corporalidad expandida con la que se inicia el título de esta tesis, puede ser entendida en al menos dos sentidos o niveles de análisis: uno que refiere a la especificidad del cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación como un cuerpo expandido y abierto hacia los otros, cuyo alcance y sus límites se vuelven menos definibles; y otro, en el que la pregunta acerca de los límites del cuerpo que surge y se desprende de indagar el caso del cuerpo en el teatro, pretende contribuir a los debates propios de los estudios antropológicos y sociales acerca de los posibles modos de pensar la articulación entre el cuerpo y aquellas dimensiones de lo humano que tradicionalmente se concibieron como ajenas al mismo, abriendo vías para la construcción de una noción de cuerpo factible de ser expandida hacia estas otras dimensiones. En este sentido, tanto la noción de afecto heredera de Spinoza como las reflexiones acerca de las emociones producidas en el campo de la antropología a las que apelaremos en el Capítulo 6, proporcionaron valiosas herramientas para continuar indagando estas cuestiones en vías de elaborar una noción de cuerpo más abierta.

Las elaboraciones sobre afecto y emociones en las que apoyaremos gran parte del análisis final de la tesis forman parte del mismo conjunto de discusiones que dieron lugar al giro hacia el cuerpo en el campo de la antropología y las ciencias sociales y, como veremos en el Capítulo 6, también han tenido sus paralelismos y resonancias en el campo del teatro. Fue en este mismo clima de época, que en los años `80 comienzan a proliferar los trabajos

socioantropológicos que, alejándose de las posturas que han considerado a las emociones ya sea como un fenómeno meramente orgánico cuyo tratamiento correspondería a la biología, ya como un fenómeno íntimo e individual cuyo tratamiento correspondería exclusivamente al ámbito de la psicología, permiten conceptualizarlas en términos de significados socialmente compartidos resaltando su centralidad para los estudios socioantropológicos (Lutz y White 1986, Leavitt 1996, Rosaldo 1984)<sup>15</sup>.

Unos años más tarde, y como parte del mismo tipo de desconfianza hacia el predominio de lo lingüístico que dio lugar al surgimiento, en la antropología del cuerpo, de aquellos enfoques que se propusieron superar “la tendencia intelectualista a considerar la praxis corporal secundaria respecto de la praxis verbal” (Jackson, 2010 [1983]: 62), a partir de la década de los `90, comienzan a emerger una serie de discusiones que ponen en cuestión el uso de la categoría “emoción” y proponen un desplazamiento hacia la términos como “afecto” o “afectividad”, que consideran más abarcativos, señalando al afecto como una dimensión más profunda y específicamente corporal, y ligando las emociones al significado y al lenguaje (Lara y Enciso Domínguez, 2013).

Al igual que ocurrió con los estudios sobre cuerpo, algunas de estas discusiones dieron lugar a una suerte de contracara de la tendencia que se pretendía revertir, al buscar resaltar el carácter puramente corporal y por tanto, pretendidamente prelingüístico o extralingüístico de los fenómenos que buscaban analizar. Así, este tipo de propuestas tendieron a montar la distinción entre afecto y emoción sobre la distinción cuerpo-lenguaje, colocando las emociones del lado de lo que es posible pensar y representar por medio del lenguaje, y el afecto del lado de lo que -siendo de naturaleza eminentemente corporal- excede la posibilidad de ser nombrado. Sin embargo, como desarrollaremos en el Capítulo 6, son estas mismas propuestas las que nos brindan elementos que permiten establecer una continuidad entre ambos términos, al plantear que aquella cualidad sensitiva que es el afecto se encontraría en la base de toda representación (Surrallés, 2005), de modo tal que toda emoción se encontraría afectivamente inervada y, al mismo tiempo, toda experiencia sensible tendría la potencialidad de ser expresada, en alguna medida en términos de lenguaje.

Considero que es justamente en este punto donde radica la mayor potencialidad que ofrecen dichas teorizaciones a mi intención de reflexionar acerca del tipo de corporalidad que se construye mediante el entrenamiento para la actuación: no en el hecho de resolver

---

<sup>15</sup> Aunque el tratamiento de las emociones puede rastrearse en diversos trabajos anteriores (Mauss, 1921; Malinowsky, 1926; Benedict, 1934; Bateson, 1936), al igual que ocurre en el caso de los estudios sociales sobre el cuerpo, no es hasta los años `80 que comienza a configurarse un campo de discusión específico en el que los debates exceden su tratamiento en trabajos aislados, dando lugar a diálogos entre autores y entre disciplinas.

hacia un lado o hacia el otro de la dicotomía cuerpo-significado o cuerpo-lenguaje sino, justamente, en habilitar la posibilidad de instalarnos en el centro de esta tensión.

Utilizaré entonces la noción de afecto en un sentido lo suficientemente amplio como para que nos permita comprender las experiencias referidas por términos cercanos tales como emoción o sentimiento como parte de un mismo abanico de procesos que pueden ser englobados bajo la categoría de “lo afectivo” o “la afectividad”. Sin embargo, no considero que este uso amplio inhabilite la posibilidad de realizar distinciones al interior de la categoría, por el contrario, entiendo, junto a Ben Anderson que este tipo de distinciones tienen la potencialidad de “sensibilizarnos hacia diferentes aspectos de la vida afectiva” permitiéndonos “atender a la complejidad y multiplicidad” de la misma y ayudándonos a comprender las diferentes maneras en la que esta se encuentra organizada (2014: 12). Comprendo, no obstante, también en sintonía con la propuesta de dicho autor, que este tipo de distinciones deben ser entendidas más en términos analítico-instrumentales que en términos ontológicos, es decir, que deben apelar más a la potencialidad de los conceptos de funcionar como herramientas de análisis, que a su posibilidad de referir a lo que los fenómenos realmente son o dejan de ser. Es en este sentido que será utilizada tanto la distinción entre afecto y emoción como la continuidad entre estos conceptos y es, en este mismo sentido que tomaré la propuesta de Anderson de comprender al afecto no sólo como una capacidad corporal sino también como una condición colectiva (o atmósfera compartida) entendiendo que se trata de dos dimensiones o aspectos del orden de lo afectivo que se encuentran imbricados uno en el otro pero no son reductibles entre sí.

La noción de afecto funcionará, de este modo, como mediadora en dos sentidos que nos permitirán abordar el carácter doble del objetivo de esta tesis: por un lado, la tensión/continuidad entre los conceptos de afecto y emoción, nos permitirá indagar cómo es el cuerpo que se busca construir para la actuación, ayudándonos a entender cómo es que este cuerpo incluye, de manera constitutiva, dimensiones que -como la palabra y el pensamiento- habitualmente han sido consideradas como necesariamente opuestas u ajenas a la corporalidad. Por otra parte, la distinción entre el afecto como capacidad corporal y el afecto como condición colectiva o atmósfera compartida, nos permitirá observar los modos en los que aquella construcción de corporalidad efectuada en los ámbitos específicos de aprendizaje y entrenamiento para la actuación, se encuentra en relación con el contexto más amplio en el que se produce.

## **Dónde giran esos cuerpos**

*“...los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos ‘son’”*

*Judith Butler. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”.*

Como he desarrollado a lo largo de las últimas páginas, a lo largo del trabajo de campo me fui integrando gradualmente al juego real de las prácticas que me encontraba indagando. Pasé progresivamente de una primera instancia en la que -atendiendo al recurso metodológico de “usar el cuerpo como los otros lo utilizan” a los fines de contribuir a la comprensión de las experiencias corporales y las significaciones que se ponen en juego en la práctica estudiada- me integré como alumna a un taller de teatro; a una etapa posterior en la que comencé a dar lugar a otros modos de participación en aquel campo. Esto fue sustancial para lograr una comprensión más compleja del problema de los modos de construcción de la corporalidad que se ponían en juego en el circuito de teatro independiente platense.

La intención de describir el circuito del teatro platense y los modos de relación que se ponían en juego dentro del mismo, se encontraba entre los objetivos iniciales de mi proyecto de investigación y, por lo tanto, desde un principio mi atención estuvo puesta, no sólo en los discursos, representaciones y experiencias en torno al cuerpo sino también en diversos aspectos referentes a la descripción y caracterización del ámbito teatral platense y las lógicas de relación que lo atravesaban. Sin embargo, el proceso de dejarme transformar por el campo en el que me encontraba inmersa, permitiendo que mi lugar de investigadora fuera progresivamente “contaminado” por los de espectadora, gestora, colaboradora, amiga y actriz (es decir, que mi cuerpo y mi subjetividad fueran moldeados, no sólo por la participación en el ámbito específico de las clases de teatro sino también por una multiplicidad de prácticas que se encuentran en torno o por fuera de la actuación), fue fundamental en mi proceso de comprensión de los modos de construcción de corporalidades y afectividades que se daban en los ámbitos más específicamente ligados al entrenamiento para la actuación.

En síntesis, como dije en el preludio con el que se inicia esta tesis, a lo largo de mi proceso de investigación fui comprendiendo en forma cada vez más profunda, que los modos de pensar, sentir y experimentar el cuerpo se encuentran en íntima relación con el contexto en el que estas se producen; de modo tal que para comprender lo corporal, es ineludible considerar su contexto.

En función de esto, antes de sumergirnos de lleno en los modos particulares de construcción de la corporalidad que se da en el aprendizaje y práctica de la actuación en el contexto del teatro independiente platense (y luego de narrar el recorrido realizado a través del mismo durante el trabajo de campo), nos detendremos, en el Capítulo 3, en la caracterización de este contexto, considerando que la particularidad de aquellos modos no puede comprenderse por completo sin conocer las del entorno social en el que estos se gestan.

Así, el desarrollo de esta tesis estará en función de un objetivo doble: observar cómo es el cuerpo que se busca construir para la actuación (y cómo son los procesos mediante los cuales estos cuerpos se construyen, qué discursos y qué experiencias los atraviesan) y observar los modos en los que esa construcción de corporalidad y afectividad se encuentra en relación con el contexto en el que se produce. Es decir, de qué modos, los discursos y experiencias acerca de qué significa y cómo es ser actor o actriz en el contexto del teatro independiente platense y los modos de relación que se ponen en juego en este contexto impactan en los procesos de construcción de corporalidades y afectividades que tienen lugar en los ámbitos más específicos de la clase, el ensayo o el grupo de investigación y, al mismo tiempo, las maneras en las que esa construcción de corporalidad y afectividad que se realiza en pos del aprendizaje para la actuación, impacta por fuera de aquellos ámbitos específicos en los que se produce, influyendo en los modos específicos de afectividad y socialidad que atraviesan y caracterizan la producción teatral independiente en nuestra ciudad.

El camino propuesto marcará entonces un ida y vuelta que parte de la observación del contexto del teatro independiente platense y se dirige, a partir de allí, hacia a la de los discursos, representaciones y experiencias en torno al cuerpo en la actuación, para volver luego a releer las relaciones que se producen en ese contexto a partir de las que se generaron en torno a la producción específica de aquel cuerpo.

Este camino de ida y vuelta comenzará, en el capítulo siguiente, con el relato del recorrido a partir del cual luego de una primera etapa de trabajo prospectivo en el campo teatral platense y a partir de haberme integrado como alumna en un taller de teatro en un centro cultural platense, decidí tomar este espacio y al grupo de gente que lo gestionaba como punto nodal de mi etnografía. Relataré aquí los modos en los que a lo largo de los más de cuatro años que duró mi trabajo de campo, mi posición como etnógrafa fue cambiando, dando lugar al desplazamiento al que he referido en las páginas anteriores y ampliando algunas de las reflexiones metodológicas que fueron planteadas en este primer capítulo.

A continuación, en el Capítulo 3, me sumergiré en la descripción del escenario más amplio en el que tuvo lugar esta etnografía: el circuito del teatro independiente platense,

incluyendo tanto una descripción del panorama actual como el establecimiento de ciertos vínculos con la historia de la cual provienen gran parte de las lógicas e ideales que nutren y estructuran su funcionamiento.

Una vez presentado dicho escenario, continúan los tres capítulos dedicados específicamente al cuerpo a los que nos hemos referido reiteradas veces en esta Introducción. El Capítulo 4 presenta las primeras aproximaciones a la pregunta general acerca del lugar ocupado por el cuerpo en la práctica teatral y propone un recorrido por tres pares de relaciones: las que se establecen entre cuerpo y texto, las que se establecen entre cuerpo y pensamiento y las que se establecen entre cuerpo y subjetividad. Como ya he mencionado, el recorrido analítico realizado en el Capítulo 4 permite un ejercicio de extrañamiento que da lugar a ciertas preguntas en relación al por qué de la insistencia de los teatristas en resaltar la centralidad del cuerpo en su práctica. A partir de estas preguntas, en el Capítulo 5 se presenta un recorrido histórico que da cuenta del surgimiento y desarrollo de aquellos discursos en torno a la centralidad del cuerpo que se encuentran tan extendidos y naturalizados en la actualidad. Finalmente, una vez registrada la importancia otorgada a la corporalidad del actor en el teatro así como el devenir histórico en el que se enmarca el carácter explícito de esta importancia (y los discursos en pugna que se encuentran detrás de este panorama) se abre la pregunta acerca de cuál es la especificidad de este cuerpo cuya centralidad se destaca con tanto énfasis entre los teatristas platenses. El Capítulo 6 se propone abordar dicha especificidad, a partir de la observación de ciertas experiencias ligadas al aprendizaje y entrenamiento de la actuación con el objetivo de comprender qué tipo de habilidades específicas se busca desarrollar durante estos procesos formativos y cuál es el cuerpo que se construye a partir de los mismos.

Por último, y a modo de cierre esta etnografía, el Capítulo 7 propone visualizar cómo los vínculos afectivos y las formas de grupalidad que se gestan durante las etapas de aprendizaje y entrenamiento para la actuación -aquellos de los cuales dará cuenta el Capítulo 6- desbordan hacia afuera de los ámbitos específicamente dedicados al entrenamiento y la actuación y son reforzados por modos de relación que se ponen en juego en una variedad de otras situaciones, desprendiendo desde aquí un recorrido por las articulaciones que conectan las distintas dimensiones de la formación de actores y actrices en nuestra ciudad.





# Capítulo 2

## *El campo*

*“En antropología o, en todo caso, en antropología social, lo que hacen los que la practican es etnografía. Y comprendiendo lo que es la etnografía o más exactamente lo que es hacer etnografía se puede comenzar a captar en qué consiste el análisis antropológico como forma de conocimiento”*

*Clifford Geertz, La interpretación de las culturas*

Como ya he mencionado en el Preludio, desde su consolidación disciplinar entre las ciencias sociales, la especificidad de la antropología se ha construido, en gran medida, en torno a su particular forma de aproximación metodológica a un objeto de estudio que tradicionalmente se caracterizó por su distancia cultural -y habitualmente geográfica- respecto del investigador. La etnografía emerge como una metodología de abordaje de lo social, sistematizada por los antropólogos de principios del siglo XX, quienes se propusieron el estudio de los pueblos no occidentales con largos períodos de residencia en el seno de las comunidades que les interesaba conocer, con la premisa de comprender la cultura de dichos pueblos desde la perspectiva de sus propios miembros.

Décadas más tarde, este tipo de abordaje comenzó a ser aplicado al estudio de ciertos sectores marginales de las sociedades occidentales, y actualmente es utilizado para el estudio de diversos grupos y fenómenos sociales, incluyendo los más cercanos a los ámbitos de pertenencia de los investigadores. Además, se encuentra sumamente difundido entre las ciencias sociales, con una apropiación de la etnografía en tanto recurso metodológico-instrumental que ha dado como resultado discusiones epistemológicas que han nutrido positivamente a la antropología. Como parte de este proceso, la etnografía comenzó a ser fuertemente valorada por ciertas tradiciones sociológicas y a ser considerada un recurso valioso entre los métodos cualitativos de investigación. Sin embargo, coincido con Sergio Visacovsky en que, a diferencia de lo que ocurre en aquellas otras disciplinas en el contexto de la tradición antropológica la etnografía no representa una opción metodológica entre otras posibles sino “la única opción posible a seguir” (1995: 10); tratándose de un modo de

abordaje tan intrínsecamente ligado a su especificidad como disciplina que se convierte en la matriz sobre la cual se articula la totalidad de su proceso de producción de conocimiento.

Según Rosana Guber (2001), el término etnografía puede entenderse en una triple acepción: como enfoque, como método y como texto<sup>16</sup>. Comprendida en tanto enfoque, la etnografía busca ofrecer una descripción interpretativa que permita dar cuenta del sentido que los fenómenos sociales observados tienen para los miembros del grupo dentro del cual se realiza la investigación, a partir de la articulación entre las herramientas teóricas utilizadas por el investigador y los conocimientos provenientes del contacto cercano y prolongado con el fenómeno social estudiado.

En tanto método, la etnografía pone en juego un conjunto amplio y abierto de técnicas de investigación “en terreno”, entre las cuales las fundamentales son la observación participante y diversos tipos de entrevistas con grados variables de estructuración y profundidad. Estas técnicas se despliegan durante los largos períodos de contacto del investigador con la comunidad en la cual se encuentra realizando su investigación y suelen incluir la participación del mismo en muchas de las actividades propias del grupo que se encuentra estudiando. El conjunto de estas estrategias de investigación es lo que se denomina “trabajo de campo”, base del abordaje etnográfico y fuente de la materia prima a partir de la cual el investigador producirá sus descripciones/interpretaciones.

En tercer lugar, la etnografía es el texto en el que se plasman los resultados de la investigación, es decir, las descripciones/interpretaciones producidas por el investigador a partir de la “articulación vivencial” (Guber, 2001: 18) entre los datos obtenidos en el campo y la teoría. En el texto etnográfico se pone de manifiesto uno de los desafíos del trabajo antropológico: hacer inteligibles aquellos mundos en los que realizamos nuestras investigaciones para quienes no pertenecen a esos mundos, lo cual supone cierto ejercicio de traducción. En las últimas décadas, la reflexión crítica sobre la escritura etnográfica<sup>17</sup> se ha ocupado de relativizar la voz del etnógrafo como única voz autorizada, resaltando el carácter dialógico de la construcción de conocimiento etnográfico y estimulando múltiples transacciones entre la voz del etnógrafo y las voces de sus informantes, dando lugar, de esta manera, a modos de escritura que despliegan distintas estrategias para poner en evidencia esta dialogicidad.

---

<sup>16</sup> Según Visacovsky la triple acepción del término etnografía como “disciplina empírica, el método de dicha disciplina y el texto o producto monográfico resultante” (Op.Cit.: 11) puede ser rastreada en diversos antropólogos clásicos tales como Malinowski, Lévi-Strauss y Radcliffe Brown.

<sup>17</sup> Un hito paradigmático para la reflexión crítica sobre la escritura etnográfica fue la publicación, en el año 1986, del libro *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*, un volumen editado por James Clifford y George Marcus que reúne once artículos sobre la etnografía, el trabajo de campo y la escritura surgidos a partir de las discusiones que tuvieron lugar en el seminario *School of American Research* realizado en Santa Fe, Nuevo México, dos años antes.

En este mismo contexto, caracterizado por el debilitamiento de los ideales de acumulación y progreso del paradigma científico positivista y por la desconfianza hacia los anhelos objetivistas que marcaron los orígenes de la disciplina antropológica (del Mármol et.al., 2008) tiene lugar un creciente reconocimiento del carácter experiencial de la producción de conocimiento etnográfico, es decir, se reconoce que el saber que se obtiene de la etnografía proviene de la experiencia personal del etnógrafo en el campo y se encuentra mediado por esa experiencia. Así, la subjetividad y las emociones del investigador, cuya huella pretendía ser borrada por la tradición etnográfica de los primeros dos tercios del siglo XX, comienzan a ser reconocidas como elementos constitutivos del conocimiento que se produce a partir del trabajo de campo. Ocurre, de este modo, una revalorización de la dimensión autoetnográfica que se encuentra, en mayor o menor medida, presente en toda etnografía, es decir, de las instancias en las que el investigador recurre a sus propias sensaciones, percepciones y reflexiones durante la participación en las actividades propias del campo en el que se ha sumergido para investigar. Esto habilita, incluso, la existencia de abordajes puramente autoetnográficos, en los que la experiencia personal del investigador (muchas veces previa a la intención de investigar) es tomada como la principal fuente de datos para la elaboración de conclusiones.

Este reconocimiento de la importancia de la dimensión experiencial en la construcción de conocimiento etnográfico va de la mano de muchas de las propuestas teórico-metodológicas de la antropología y la sociología del cuerpo, a las que hemos hecho referencia en el capítulo anterior. En ellas se resalta la importancia de prestar atención a los datos provenientes del cuerpo actuante del investigador, comprendiendo al cuerpo no sólo como objeto de investigación sino también, y fundamentalmente, como herramienta y sujeto de conocimiento (Csordas, 1990, 1999; Crossley, 1995; Wacquant, 2006). Así, al estimular la participación corporal activa del investigador en el campo, la antropología y la sociología del cuerpo reivindican la que desde siempre fue la técnica distintiva del trabajo de campo etnográfico: la observación participante, dando cuenta de que no se trata tanto de implementar nuevas técnicas como de renovar el uso que se hace de las estrategias etnográficas clásicas despertando la atención hacia los datos que provienen de lo corporal.

El hecho de que la etnografía siempre haya requerido la participación del investigador en las actividades del grupo (es decir, la implicación corporal del etnógrafo en dichas actividades) contribuye a reafirmar las propuestas que comprenden al cuerpo como base existencial de la cultura (Csordas, 1990, 1993, 1999) al poner de manifiesto que todo el accionar humano implica prácticas corporizadas. Sin embargo durante gran parte de la historia de la etnografía este tipo de participación por parte de los etnógrafos fue concebida más como un medio para acceder a sentidos y significados o para lograr la aceptación o la confianza del grupo, que como un modo de comprender corporalmente los fenómenos

indagados. Vemos entonces, nuevamente, que la cuestión fundamental no pasa por qué es lo que se hace en el campo sino más bien por dónde se pone el foco, a qué y desde dónde se presta atención. Usando la noción de Thomas Csordas que ya hemos presentado, podríamos decir que es importante identificar cuáles son los “modos somáticos de atención” (1993) que ponemos en juego en nuestro trabajo etnográfico y cuáles nuevos modos de atención debemos entrenar de ahora en más, que nos permitan agudizar nuestra percepción desde y hacia lo corporal para ampliar y renovar la etnografía (Mora, 2011) a partir del reconocimiento del cuerpo como base existencial de la cultura.

Con este bagaje metodológico, proveniente de las sistematizaciones más clásicas de la etnografía, de las relecturas y discusiones más actuales, y también, en gran medida, de la lectura de muchos relatos etnográficos, me dispuse a sumergirme en el universo del teatro platense para comenzar a recorrerlo desde un abordaje etnográfico.

## **Reconocer el campo**

Al momento de iniciar la investigación que daría lugar a esta tesis, tanto la práctica del teatro en general como el campo teatral platense en particular resultaban para mí ámbitos casi desconocidos. Si bien sabía de la existencia de una gran cantidad de espacios y centros culturales, algunos de los cuales había conocido al asistir como espectadora de algunas obras, esta práctica había sido relativamente esporádica a lo largo de mi vida, como para mantenerme ajena a cualquier tipo de conocimiento que me permitiera delimitar alguna clase de línea divisoria o zona diferencial al interior del campo teatral platense. En estos primeros momentos, aquel campo se presentaba ante mi mirada como un universo vasto e indiferenciado, en el que no era posible, a simple vista, efectuar algún tipo de recorte que me permitiera focalizar mi trabajo.

Dado que el referente empírico “teatro platense” me parecía demasiado amplio para ser abarcado en su conjunto desde una aproximación etnográfica, mi primer paso al acercarme al campo fue comenzar a realizar una serie de entrevistas prospectivas con el objetivo de que la información obtenida a partir de las mismas me permitiera realizar el tipo de recorte que estaba buscando. A partir de estas primeras entrevistas -que fueron realizadas a personas que yo conocía previamente y que formaban parte de este campo y a las que les pedía que me hicieran “el mapa del teatro platense”- pude comenzar a visualizar cierta composición interna del campo y algunas de las posibles líneas divisorias que podrían identificarse en su interior. Sin embargo, aún me sentía bastante lejos de poder seleccionar una fracción de dicho campo en la cual focalizar mi etnografía.

En ese momento, me parecía que “teatro” a secas era una categoría demasiado amplia y que debía encontrar alguna otra que caracterizara un tipo de teatro en el cual pudiera concentrarme (algo que funcionara de modo análogo a las categorías que delimitaban los campos de algunas de mis compañeras del equipo de investigación, entre las cuales se encontraban la danza contemporánea, la música popular, el baile del tango, etc.). De este modo, a partir de ciertas lecturas, intercambios con colegas, aquellas primeras entrevistas y otras conversaciones con personas cercanas al teatro, comencé a buscar alguna categoría que me permitiera efectuar dicho recorte. Puse a prueba algunas, tales como “teatro físico” (la cual me era sugerida frecuentemente por algunos de mis ocasionales interlocutores, a quienes les parecía particularmente apropiada en vistas de mi interés por lo corporal) o “teatro contemporáneo” (la cual me resultaba especialmente atractiva tanto por la relevancia que la noción “arte contemporáneo” había tenido en la formulación de mi proyecto de investigación como por facilitar ciertas posibilidades comparativas respecto del tipo de danza que aún no acababa de dejar por fuera de mis objetivos de investigación). Sin embargo, más allá de que estos adjetivos fueran usados ocasionalmente por algunos teatristas<sup>18</sup>, aparecían más asociados a ciertas descripciones complejas acerca de cuál era el teatro que les interesaba hacer o que se encontraban investigando, que como denominaciones demarcatorias que funcionaran a modo de aglutinador de ciertas producciones dentro del campo. Existía, mientras tanto, una categoría que no dejaba de sonar y que parecía identificar a la gran mayoría de los teatristas del ámbito que había comenzado a indagar: teatro independiente.

Dado que la noción de “independencia” en el arte ya contaba con cierta cantidad de críticas y cuestionamientos, los cuales llevaron a ciertos colegas que abordaron el estudio de prácticas artísticas a reemplazarla por otras, menos problemáticas y más justificables teóricamente (Boix, 2013), tuve ciertas resistencias para adoptar esta categoría “nativa” como parte de mi trabajo. Sin embargo, la presencia de la misma en el campo teatral platense era tan fuerte que me dispuse a indagar los sentidos que la atravesaban, comprendiendo que se trataba de una categoría tan estructurante para el conjunto social

---

<sup>18</sup> El término teatrista es un neologismo que se ha generalizado a lo largo de los últimos años al interior de la comunidad teatral de habla hispana para referirse a las personas ligadas a la actividad teatral sin hacer específica mención a una de las muchas tareas implicadas en esta actividad. Más allá de ciertas críticas que este término ha recibido por algunos pensadores del teatro, la frecuente utilización del mismo que hago en esta tesis se funda en dos motivos: en primer lugar, en el extenso uso que se hace de este término en la comunidad teatral platense lo cual, me permite reconocerlo como una categoría “nativa”; en segundo lugar, por ser un término que me permite incluir en una palabra la multiplicidad de roles que suelen cumplir quienes se forman como actores o actrices en el contexto del teatro independiente platense. Dada la importancia que adquiere en el contexto que me encuentro describiendo, el desempeño en una variedad de roles que suelen exceder aquellos específicamente vinculados a la actuación, el término teatrista ha resultado particularmente adecuado en una gran variedad de pasajes de esta tesis en los cuales, referir a uno u otro rol en particular hubiera reducido la complejidad que se intenta resaltar.

que me encontraba observando que era ineludible incluirla como parte central de mi indagación.

Como desarrollaremos ampliamente en el capítulo siguiente, casi desde los orígenes de nuestra ciudad, gran parte del movimiento teatral se da en un circuito que surge por oposición y como alternativa al teatro comercial y en una compleja relación de tensión y demanda respecto del sector oficial. De este modo, la categoría teatro independiente tiene una larga historia y contiene una gran variedad de sentidos que incluyen, fundamentalmente los que refieren a la autogestión económica y a la libertad creativa (Debat, 2007), los cuales, como veremos, se encuentran en íntima vinculación con aquellos que refieren a la grupalidad y los vínculos colaborativos.

La gran mayoría de los teatristas platenses se reconocen a sí mismos como hacedores del teatro independiente, ubicando este tipo de teatro en las antípodas del teatro comercial y distinguiéndolo del teatro oficial; más allá de que muchos de estos mismos teatristas trabajen en instituciones oficiales como la Escuela de Teatro o la Comedia de la Provincia e incluso cuando la gran mayoría de ellos desearía obtener de sus obras una ganancia económica mayor. De este modo, los límites entre lo independiente, lo oficial y lo comercial son, en cierto modo, imprecisos, y entre estos ámbitos existen numerosas transacciones, vínculos e intercambios. Sin embargo, la gran mayoría de los teatristas platenses no dudan al reconocerse como parte del teatro independiente resaltando como principal diferencia con el teatro comercial el hecho de anteponer los objetivos artísticos por sobre los económicos y la solidaridad entre colegas y compañeros por sobre la competencia. Por otra parte, aún los teatristas que trabajan en relación de dependencia con alguna institución oficial, suelen buscar o generar en paralelo algún tipo de ámbito de producción independiente que les permita una mayor libertad respecto de los tiempos, las temáticas y los formatos, dando más lugar a la experimentación.

De esta manera, lejos de permitirme seleccionar una porción acotada del campo teatral platense, la categoría “independiente” puso sobre relieve algunos de los motivos por los cuales realizar este tipo de recorte resultaba tan dificultoso. Si bien el campo teatral platense no era un conjunto homogéneo ni unificado, “lo independiente” funcionaba como una suerte de principio aglutinador que -insisto- sin unificar ni homogeneizar, daba lugar a una multiplicidad de vínculos y relaciones que enlazaban de modos diversos y complejos a gran parte de las personas, espacios y proyectos que conformaban el universo del teatro en esta ciudad.

En este sentido, considero que, más allá de no haberme permitido seleccionar una porción acotada del campo, la categoría “teatro independiente” sí me permitió hacer una suerte de recorte, orientando mi mirada y permitiéndome comenzar a delinear más

claramente mi estrategia etnográfica. Así fue como comencé a realizar una cartografía del campo teatral platense en la que fui ubicando teatros, salas, bares, casas y centros culturales; escuelas, talleres, clases y seminarios; instituciones, agrupaciones, asociaciones y agremiaciones; contratos, ayudas, subsidios y premios; temporadas, funciones, ciclos, festivales y, sobre todo, grupos, una gran cantidad de grupos. Ubiqué las piezas, reconocí las múltiples relaciones que las entrelazaban y, a partir de allí, distinguí tres instancias o dimensiones que me permitirían organizar mi abordaje del campo: una instancia formativa, que abarcaría fundamentalmente las prácticas y experiencias ligadas al aprendizaje (clases, talleres, seminarios); una instancia creativo-productiva, que abarcaría las prácticas y experiencias ligadas a la creación y producción artística (ensayos, creación y presentación de obras); y una instancia o dimensión organizativa que incluiría las experiencias ligadas a la organización e institucionalización (formación de grupos, organización de funciones, ciclos y festivales, procesos de institucionalización, intentos de agremiación y asociación)<sup>19</sup>.

Llegado ese punto tenía ya algunas cosas en claro. La etapa prospectiva o de reconocimiento del campo estaba llegando a su fin y para continuar con mi etnografía debía sumergirme con más profundidad en algún espacio que me permitiera observar de cerca cada una de las tres instancias mencionadas y desde el cual, pudiera percibir la mayor parte del movimiento que atraviesa la actividad teatral de nuestra ciudad. El espacio elegido no sería, entonces, un espacio en el cual encerrarme sino, por el contrario, un ámbito que me permitiera conocer el teatro “desde adentro”, sumergirme en sus aguas gradualmente para luego navegar, desde allí, las distintas corrientes que atraviesan un mundillo teatral diverso y complejo.

## **Sumergirme en un espacio**

Partiendo de un posicionamiento metodológico que me estimulaba a conocer desde mi propio cuerpo la práctica que me proponía investigar y escuchando la opinión de mis primeros entrevistados, quienes coincidían en que sería muy difícil comprender el teatro si no me involucraba de manera práctica, una de mis primeras decisiones al iniciar mi trabajo de investigación fue comenzar a asistir como alumna a un taller de teatro. Hasta ese momento nunca había visto ni había participado de una clase de teatro y consideraba indispensable tener una referencia experiencial de ciertos aspectos de esta práctica artística.

---

<sup>19</sup> Me interesa aquí aclarar que aún cuando estas tres dimensiones fueron muy útiles para organizar el abordaje del campo, tal división no se mantuvo a los fines del análisis ni se encontrará plasmada en la organización de esta tesis, ya que la misma se basó fundamentalmente en la dimensión formativa pero entendiendo que esta dimensión atraviesa (y se encuentra atravesada por) todas aquellas actividades que en este esquema inicial se contemplaban como parte de las otras dimensiones.

Durante los primeros meses de mi investigación, mientras realizaba aquellas primeras entrevistas e indagaba de manera prospectiva los diferentes espacios por los que circulaba la actividad teatral platense, imaginaba que mi trabajo podía consistir en deambular por varios de estos lugares observando clases y haciendo nuevas entrevistas. Sin embargo, ocurrió que luego de ese primer año de trabajo prospectivo, la actividad teatral independiente de mi ciudad me pareció inmensa y comencé a pensar que si mi intención era hacer etnografía, lo mejor sería elegir uno o dos espacios o grupos para focalizar en ellos mis observaciones. Por ese entonces, El Centro Cultural El Escudo, el espacio en el que desde hacía ya un año asistía a aquel taller de teatro que había comenzado durante los inicios de mi investigación, se había vuelto para mí un lugar cercano y querido, que frecuentaba varias veces a la semana asistiendo, no sólo a dicho taller sino también a clases de danza y entrenamiento corporal. Justamente por esta cercanía y por los lazos afectivos que había empezado a construir allí, El Escudo no estaba ni remotamente contemplado por mí como un espacio apto para centrar allí mi trabajo.

Sin embargo, poco después, descubrí que acceder a la observación de clases en otros lugares podía no resultar tan fácil como pensaba y, por otra parte, mientras más tiempo pasaba en El Escudo tomando clases y mientras más conocía al grupo de personas que lo gestionaban, iba tomando conciencia de la cantidad de actividades (charlas, discusiones, ensayos, reuniones) que formaban parte importante del quehacer teatral y que en otro espacio difícilmente podría observar. Al mismo tiempo, la actividad de El Escudo crecía a pasos agigantados y el espacio comenzaba a convertirse en uno de los referentes de la actividad teatral independiente en nuestra ciudad.

El Escudo es un espacio perteneciente a la Iglesia Luterana de La Plata que, luego de ser esporádica y variadamente utilizado desde su construcción a mediados de los años '60 como salón congregacional de la Iglesia, hacia el año 1995 fue transformado en Centro Cultural teniendo durante más de una década un funcionamiento irregular a cargo de diferentes grupos de músicos y teatristas.

Es importante aclarar que, aún cuando el espacio pertenece a la Iglesia Luterana, los teatristas que lo gestionan no pertenecen a dicha religión. El préstamo que la Iglesia hace de aquel espacio es uno de los modos en los que se busca brindar un servicio a la comunidad. En palabras de Andrea Baez, pastora de la Iglesia en los momentos iniciales de mi investigación:

el objetivo de la iglesia es brindar ese espacio y así, dar un servicio a la comunidad toda; es parte de su misión digamos, sin que a cambio uno reciba... no es que digamos "mirá, te damos esto para que vos seas luterano", no. No hay esta cuestión de proselitismo, sino que justamente con los dones y los bienes



que nos han regalado de alguna manera, es que lo ponemos al servicio de toda la comunidad y es una forma de hacer misión también.

Fragmento de entrevista a Andrea Baez, febrero de 2013.

En el año 2011, en coincidencia con los inicios de mi investigación, varios artistas pertenecientes a tres grupos de teatro independiente reorganizaron (impulsados y acompañados por Andrea<sup>20</sup>) el funcionamiento del Escudo que a partir de ese momento comienza a funcionar de manera regular como sala de teatro en la que se realizan numerosas funciones, ciclos y festivales y en la que se brindan diversos talleres y seminarios. Con el equipamiento técnico necesario, la organización y el trabajo sistemático de este grupo, la actividad del Escudo comenzó a crecer exponencialmente al punto de convertirlo en uno de los principales centros de la actividad teatral independiente en nuestra ciudad.

Durante el período que abarcó mi trabajo de campo (entre el año 2011 y el 2014) El Escudo tuvo actividades todos los días de la semana, desde el mediodía hasta la noche, durante todo el año, incluyendo talleres anuales de teatro, investigación teatral, improvisación teatral, entrenamiento corporal y danza contemporánea, además de una gran cantidad de seminarios intensivos orientados a distintos aspectos de la formación escénica; una variedad de ensayos y se funciones de obras de teatro y danza así como diversos espectáculos de improvisación teatral durante los fines de semana. Además, El Escudo es sede del Festival de Improvisación Teatral, del Ciclo de la Asociación de Coreógrafos, Intérpretes y Afines de Danza Independiente Platense, del Festival Teatral CP y de la Noche de Gala de las Artes Escénicas en la que se realiza la Entrega de Premios CP a la labor del año anterior.

Como decía, al tomar conciencia de la cantidad de actividades (charlas, discusiones, ensayos, reuniones) que formaban parte importante del quehacer teatral y del modo en que El Escudo me permitía un acceso privilegiado a todas aquellas actividades, comencé a pensar que los vínculos que había establecido durante ese primer año tomando clases allí, y

---

<sup>20</sup> Este acompañamiento consistió en coordinar las reuniones organizativas hasta que los jóvenes artistas que habían estado utilizando el lugar durante los años anteriores, pudieran hacerse cargo por completo de la gestión del mismo. En ningún momento, la intervención de Andrea se orientó a influir en el contenido o tipo de actividades que allí se realizaban.

A fines del año 2012, cuando consideré que tanto El Escudo como las residencias estudiantiles y la congregación de la Iglesia estaban en condiciones de funcionar de manera autónoma, Andrea pidió el traslado a otra sede, el cual se concretó en abril de 2013. Desde ese momento la sede platense de la Iglesia Luterana no cuenta con un pastor fijo, radicado en la ciudad, sino solamente con uno que concurre periódicamente para officiar “el culto” y cuya interacción con el funcionamiento de El Escudo son prácticamente nulas.

Cabe aclarar que, la misma Andrea reconocía que, detrás de este modo de “hacer misión” existía el interés de “hacernos conocer como iglesia que somos minoría total, de que hay otra posibilidad de ser iglesia a lo que estamos acostumbrados, o la iglesia católica o estos grupos neopentecostales que tienen una forma diferente de ser iglesia”. Sin embargo, insisto, este interés nunca se tradujo en un pedido de ningún tipo de participación en las actividades religiosas de la iglesia, ni tampoco en un pedido de difusión de las mismas hacia el resto de las personas que circulan por el Centro Cultural.

la cercanía que sentía hacia el lugar y su gente, lejos de ser algo negativo podía ser una ventaja para lograr una inmersión etnográfica más profunda que me permitiera observar aspectos de la actividad teatral a los que de otro modo no podría tener acceso. Así fue como comencé a observar algunas clases y a realizar entrevistas a personas que circulaban por los talleres y actividades del Escudo.

Durante el año 2012 (mi primer año de trabajo allí luego de la etapa prospectiva en 2011), mi actividad de campo fue esporádica y discontinua. Mientras tanto seguía asistiendo al taller de teatro que había comenzado en los inicios de mi investigación. Si bien mi objetivo al emprender estas clases había sido tomarlas como parte de mi trabajo de campo (lo cual, según mi criterio, implicaba como medida fundamental llevar algún registro de aquella experiencia), durante los primeros dos años de participación en el taller sólo había podido tomar algunas notas aisladas, de las cuales unas pocas intentaban ser notas etnográficas mientras que la gran mayoría restante eran notas tomadas desde mi lugar de alumna. “Ir a teatro” se había convertido en una actividad más de las que ya hacía en relación al cuerpo y al arte, una actividad que sin dudas iba a servirme como referencia para entender algunas cosas y que me permitiría conocer y afianzar vínculos con quienes luego me abrirían innumerables puertas en mi trabajo de campo, pero no era un espacio en el que estuviera -en aquel momento- haciendo una observación sistemática.

Luego de las intensas pero aisladas incursiones etnográficas que realicé durante aquel año, al iniciarse el año siguiente (el 2013) comencé a hacer una serie de entrevistas y observaciones que me llenaron de datos y desbordaron de información. Durante algunos meses intensos y vertiginosos pasé (grabador, cuaderno y cámara en mano) muchísimas horas en El Escudo, sintiendo que mi rol como etnógrafa se consolidaba y se ponía en evidencia tanto para mí como para los teatristas que gestionaban el lugar. Durante ese tiempo pasé muchas horas en ese espacio y muchas más frente a mi computadora construyendo las notas y registros de todo lo que observaba. Esta experiencia me colocaba en un estado de actividad mental constante. Sin embargo, en medio de aquella efervescencia, sentía que toda la información estaba muy confusa y desorganizada y que ciertas cuestiones que habían estado en el centro de mis inquietudes iniciales se perdían en el maremagnum de información proliferante.

Una de estas cuestiones que aún estaban para mí muy confusas tenía que ver con los modos de construir, significar, representar y usar el cuerpo en los ámbitos observados y, más específicamente, con las vivencias subjetivas relativas a lo corporal. Por más clases que observara y fotos que sacara había algo acerca de la experiencia corporal que sentía que se me escapaba. Fue por eso que decidí volver a hacer el intento de realizar una observación sistemática de mis propias experiencias tanto en las clases como en los ensayos de una obra

en la cual me habían invitado a participar<sup>21</sup>. Pero ¿cómo hacer una observación sistemática de estos espacios de los que me encontraba participando no como antropóloga sino como alumna o como actriz? ¿Como podría despertar esta atención que desde un principio quise poner en marcha pero que hasta el momento no había podido desarrollar? Lo intenté nuevamente, y noté que el hecho de haber pasado aquellos meses observando y registrando me había enseñado bastante acerca de observar y registrar, así que simplemente puse en práctica lo que había aprendido observando desde afuera para observar, en este caso, desde adentro: escuché, atendí, miré, anoté, grabé, me senté reescuche, releí, repensé y escribí largas páginas de notas y reflexiones.

Al parecer, ahora sí, podía usar mis propias clases y ensayos como espacios de observación. Sin embargo ¿qué era lo que estaba logrando entender con todo eso? En principio, estaba entendiendo mucho acerca de en qué consistía la tarea etnográfica y eso me entusiasmaba<sup>22</sup>. Hacer etnografía, es decir, hacer algo que sentía que se parecía a aquello que tantas veces había leído que mis predecesores habían hecho antes que yo, me hacía sentir más antropóloga y eso me agradaba. Por otra parte, comencé a descubrir que, curiosamente, a medida que me afanzaba en mi rol de etnógrafa, me sentía más cómoda y con más herramientas en el plano de la actuación y esto, si bien lo estaba disfrutando mucho, me consternaba y por momentos incluso me angustiaba, ya que parecía que mis esfuerzos por comprender en términos conceptuales 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. Había llegado el momento de aquietar un poco aquella efervescencia y organizar mis materiales para poder comenzar a establecer relaciones y sistematizaciones que me permitieran enfrentar el desafío de la escritura.

En ese momento, un viaje previamente programado me brindó las condiciones necesarias para tomar distancia del campo durante un par de meses y enfrentar desde allí, el “trabajo de escritorio”. Así fue como luego de este tiempo de inmersión intensa en el hábitat del teatro independiente, un tiempo en el que mis días transcurrían observando algunas clases y ensayos, participando de otros, tomando notas, sacando fotos, teniendo charlas más o menos planificadas, completando mis registros y diarios de campo e intentando, mientras tanto, procesar y dar sentido a la inmensa cantidad de información

---

<sup>21</sup> El proceso de esta obra fue abandonado luego de unos diez ensayos.

<sup>22</sup> Cabe aquí mencionar que si bien lo habitual es que esta suerte de iniciación en la práctica etnográfica se de como parte de la formación de grado a partir de la realización de una tesina, necesaria para culminar los estudios, la Licenciatura en Antropología de la Universidad Nacional de La Plata no incluye la realización de este tipo de tesina, con lo cual -exceptuando algún que otro ejercicio aislado llevado a cabo como parte de alguna asignatura o a partir de la participación en proyectos de investigación- la que da lugar a la elaboración de esta tesis fue mi primera experiencia de trabajo etnográfico.

que me atravesaba; la pausa y la distancia que me proporcionaba el viaje sentaba las condiciones ideales para pasar a otra etapa. Esto me recordaba, curiosamente, el modo en que estructuraban sus investigaciones la gran mayoría de los etnógrafos clásicos (que es el mismo modo en el que las llevan a cabo muchos investigadores actuales que realizan trabajo de campo en zonas alejadas de su residencia): combinando largos períodos de campo durante los cuales, instalados en los poblados de los grupos que se dedicaban a estudiar, se sumergían en la observación participante del devenir de la vida nativa, realizando entrevistas, asistiendo a múltiples actividades y colectando una infinidad de notas y otros registros, con períodos de trabajo lejos del campo en los que, de vuelta en sus universidades, se dedicaban a releer y organizar sus notas, buscar bibliografía que ilumine sus datos y contribuya al trabajo interpretativo, incentivando la formulación de nuevas inquietudes y preguntas con las cuales dirigirse nuevamente al campo. Un poco así fue el proceso que hice durante esta primera retirada del campo, con la diferencia de que, en mi caso, el viaje no fue para acercarme al campo sino para facilitarme la toma de distancia. Durante este tiempo leí y releí mis notas, organicé mis materiales, seleccioné un tema en el cual concentrarme, busqué bibliografía que me ayudara a entender y contextualizar lo que había estado observando y viviendo y, a partir de ese proceso, fue que pude comenzar a escribir mis primeras elaboraciones, que compartí con compañeros y colegas quienes me proporcionaron el intercambio necesario para definir nuevos y más precisos interrogantes y focos de atención, con los cuales volver a sumergirme en el campo.

A partir de allí, las instancias de cercanía y lejanía, inmersión vivenciadora y distancia reflexiva no fueron tan extremas ni tan claramente distinguibles. Volví al campo, seguí tomando clases, viendo obras, observando ensayos, participando de charlas y reuniones, realizando entrevistas y formando parte de muchas actividades y mientras tanto, continué leyendo bibliografía, revisando mis materiales, e intercambiando con compañeros y colegas. Sin embargo, aunque estas dos instancias ya no estuvieran tan claramente separadas, algo del vaivén que había marcado los períodos iniciales continuó ritmando mis búsquedas de modo que por momentos, aún permaneciendo cerca del campo, la mayor parte de mi atención estuvo puesta en el trabajo de escritorio mientras que, en otros momentos, mientras continuaba con algunas tareas de oficina, mis energías se encontraban por sobre todo en el campo.

## **Ir y venir, entrar y salir, dejarme fluir y detenerme a pensar**

Este movimiento con tonos de vaivén que identifico en mi recorrido metodológico ha sido tematizado por diversos autores que lo han reconocido tanto en las diversas instancias que caracterizan los procesos de investigación como en la experiencia de la vida en general.

Según la lectura que Rodrigo Díaz Cruz (1997) nos ofrece de las ideas de Victor Turner y Edward Bruner en su *Antropología de la experiencia* (1986), el devenir de la vida se encontraría marcado por la continua alternancia entre distintos tipos de experiencia que oscilan entre dos polos: la experiencia del fluir y la de la reflexividad<sup>23</sup>. Según Turner, si el fluir mismo de la vida y los procesos sociales que lo constituyen tienden a alterar y transformar nuestras formas de existencia, es porque tenemos la capacidad de interrumpir este fluir y sumergirnos en otro tipo de experiencia: la de la reflexividad. Sin embargo, como resalta Díaz Cruz, la vida sería imposible si nos consagráramos ininterrumpidamente a la reflexividad y, a la vez, esta experiencia sería ininteligible sin la experiencia opuesta del fluir, esto es, el tipo de sensación que tenemos cuando actuamos con total participación, de acuerdo a una lógica que parece no necesitar una intervención consciente de nuestra parte.

Así como ocurre con otros ámbitos de la vida, es en la alternancia entre estas dos tendencias que se construye la experiencia etnográfica. En el caso de mi abordaje del teatro, sumergirme como alumna en una clase, participar de una obra, sentir los nervios del último ensayo, la adrenalina del minuto previo a salir a escena; reírme a carcajadas en medio de una ronda de mates y charla con mis “informantes”<sup>24</sup>, ir a un cumpleaños o a una fiesta, colaborar en la organización de un ciclo, de un festival; serían ejemplos de un tipo de experiencia mucho más cercana al fluir. Mientras que, por otra parte, observar clases y ensayos, tomar notas, sacar fotos, desgrabar los registros de audio de observaciones y entrevistas, recorrer esos textos, construir categorías de análisis, consultar bibliografía,

---

<sup>23</sup> En palabras de Díaz Cruz “La reflexividad es una observación radical, extrema, de ese fluir interrumpido (...). Es la capacidad del lenguaje y del pensamiento de desdoblarse en sí mismo para transformarse en un objeto de sí mismo y referirse a sí mismo. (...) La reflexividad es pues una experiencia singular que, al descentrarnos y separarnos de nosotros mismos, nos permite conocernos en el mundo, definirnos, erigirnos y transformarnos como sujetos activos.” (1997: 8)

<sup>24</sup> En la jerga de la etnografía clásica, el término “informantes” funcionaba como un término técnico utilizado para referirse a los miembros de la cultura o grupo en el que se estaba realizando la investigación que proporcionaban información a un etnógrafo o etnógrafa. Ya sea por la reflexión crítica que ha realizado la etnografía acerca de las relaciones intersubjetivas que establece el etnógrafo en el campo, ya sea por las asociaciones negativas que pueden provenir del uso del vocablo “informante” en la jerga policial, este término ya no se encuentra tan naturalizado en el contexto de la etnografía actual como lo estuvo en otros tiempos. Lo utilizo entre comillas justamente con la intención de dar cuenta de esta desnaturalización así como de la incomodidad que me genera utilizar este término técnico para referirme a ese conjunto de personas que me abrieron de par en par las puertas del universo que me propuse investigar, convirtiéndose en importantes interlocutores de mi investigación y con los que he construido relaciones afectivas.

establecer relaciones y escribir, serían ejemplos de actividades en las que predomina la reflexividad.

En sintonía con esta alternancia, al revisar los pasos que he dado desde los inicios de mi trabajo, puedo observar cierto patrón de movimiento, caracterizado por una suerte de ir, venir y volver, reconocible a lo largo de las tres dimensiones que he compartido hasta aquí:

- La que me llevó desde el reconocimiento prospectivo del campo teatral platense hacia la inmersión en un espacio determinado, desde el cual volver a mirar la totalidad del campo.

- La que me orientó desde la búsqueda de experiencias autoetnográficas que me permitieran entender el teatro desde adentro, hacia la decisión de salir a mirar desde afuera poniendo en práctica un tipo de observación con menores niveles de participación que me ayudara a adquirir las herramientas necesarias para volver a observar desde adentro.

- La que me condujo desde la intensa y vertiginosa experiencia del campo hacia el minucioso y reflexivo trabajo de escritorio, que fue abriendo nuevos interrogantes y redirigiendo mi mirada para volver al campo.

En cada una de estas tres dimensiones de mi trabajo, pueden reconocerse momentos de inmersión o acercamiento en los que predominan las sensaciones ligadas al fluir y se privilegia la vivencia de experiencias que implican un alto grado de involucramiento corporal y subjetivo, alternándose o combinándose con momentos de toma de distancia en los que se favorecen la reflexividad y la objetivación.

Este movimiento, y la relación de alternancia y complementariedad que se establece entre los momentos de inmersión vivenciadora y distancia objetivante que lo componen, nos remite a la propuesta de Silvia Citro (2009) quién presenta una estrategia de abordaje basada en la articulación dialéctica de los dos términos involucrados en la observación participante<sup>25</sup>. Según Citro, mientras que los momentos de acercamiento-participación nos permitirían describir las prácticas de los actores sociales en sus propios términos y comprender los sentidos que estos les otorgan mediante el diálogo y la participación corporal en la experiencia; el distanciamiento-observación, posibilitaría explicar el papel

---

<sup>25</sup> Recordemos que el abordaje teórico de Citro, presentado en el capítulo inicial de esta tesis, se basa en la articulación dialéctica de dos tradiciones de estudio sobre el cuerpo: la fenomenología de Merleau-Ponty y su recuperación por parte de los antropólogos Thomas Csordas y Michael Jackson y la línea que el filósofo Paul Ricoeur llamó hermenéuticas de la sospecha en la cual el autor reconoce los trabajos de Nietzsche, Freud y Marx y a la que Citro agrega a Foucault, Lacan y Laclau; donde, la primera de las mencionadas tradiciones brindaría las herramientas necesarias en las instancias de acercamiento mientras que, la segunda, estimularía y acompañaría las instancias de distanciamiento. Por su carácter dialéctico, el abordaje que Citro propone implica que estos dos enfoques se trabajen de modo complementario y no que uno reemplace al otro.

que las condiciones preexistentes han tenido en la construcción de aquellos discursos y cuerpos con los cuales nos encontramos en el trabajo de campo:

En efecto, es un movimiento de distanciamiento el que permite develar lo que en un contexto particular aparece como naturalizado y habitual, la historia que a veces se oculta detrás de un determinado escenario social, los rasgos comunes o compartidos que subyacen en lo aparentemente particular y único de cada grupo. Se trata, en última instancia, de ejercer la sospecha sobre una situación y sobre una corporalidad ya dada, explicar cómo emergen de un devenir histórico social específico, cómo responden a determinados habitus compartidos o, qué lógicas/estructuras subyacentes los organizan; pero, paralelamente, se trata de comprender cómo ese devenir se fue construyendo a través de las actuaciones de seres humanos concretos. Así, el acercamiento, la atención al detalle de lo local, permite relativizar las abstracciones y los modelos más generales, descubrir las resistencias a las fuerzas históricas o las particularidades que adquieren las significaciones y praxis de los actores frente a estructuras económicas, políticas o ideológico-simbólicas comunes. (Citro, 2004: 8)

Citro destaca que si bien este doble movimiento se aprecia especialmente en el trabajo de campo, también estaría presente durante los momentos dedicados al análisis y, al mismo tiempo, destaca la importancia de que las instancias reflexivas no se limiten a los momentos de trabajo de escritorio o intercambio entre académicos, sino que se incluyan en el trabajo de campo. En consonancia con estas observaciones y recomendaciones, como mencioné anteriormente, en el caso de mi trabajo, los momentos de cercanía/subjetividad/fluir y distancia/objetivación/reflexividad aparecen a veces más claramente separados; mientras que otras veces se alternan, combinan y entrecruzan en un mismo día, hasta en una misma actividad. Sin embargo, como hemos observado tras el repaso del recorrido que he realizado hasta el momento, la posibilidad de que estos dos tipos de atención -la que se despliega en los momentos de inmersión vivenciadora y la que se pone en juego en las instancias de distancia reflexiva- se combinen de un modo más fluido, se fue volviendo más concreta luego de haber atravesado momentos en los que la distancia entre estas dos instancias estuvo más claramente marcada.

Así, en sintonía con esta clase de propuestas, las cuales dialogan con diversos trabajos producidos en los últimos años en el campo de la antropología del cuerpo<sup>26</sup>, el movimiento dialéctico desplegado (este ir, venir y volver al que nos referimos anteriormente) permite que luego de cada ciclo de inmersión – distanciamiento, podamos volver al campo con nuevas posibilidades de comprender los fenómenos que observamos y en los que

---

<sup>26</sup> La riqueza de estos momentos de distanciamiento y objetivación en las investigaciones sobre prácticas corporales artísticas que implican altos grados de inmersión ha sido destacada en numerosos trabajos relativos a la investigación en artes escénicas. Entre ellos encontramos: Mora, 2013; Mora y del Mármol, 2011.

participamos, desde los aparatos teóricos y explicativos que construimos y con más claras nociones sobre los modos en los que los contextos socio-históricos en los que se despliegan las prácticas que observamos y en las que participamos configuran los fenómenos que nos encontramos estudiando.

En las páginas que siguen comentaré cómo fue que esta “vuelta al campo” que sucedió luego de la primer toma de distancia respecto del mismo, me fue llevando a un cambio en mi posición como etnógrafa que habilitó nuevos modos de comprensión que entraron en un fructífero diálogo con aquellos logrados en los primeros momentos.

## **Hacerme etnógrafa**

Como puede percibirse a partir de los relatos de los apartados anteriores, durante los primeros dos años y medio de mi trabajo de campo (es decir, desde el inicio de aquello que describo como una etapa prospectiva hasta el regreso al campo luego de aquel viaje que promovió el primer movimiento de retirada y la consecuente toma de distancia), gran parte de mi atención estuvo puesta en una tarea: aprender a hacer etnografía.

Tal como he mencionado anteriormente, la especificidad disciplinar de la antropología social se encuentra íntimamente ligada a la metodología etnográfica y, habitualmente, nuestra formación de grado involucra la lectura de una gran cantidad de etnografías: textos en los que a partir de la narración descriptiva de las particularidades de un grupo social determinado y el ambiente en el que este habita, mediada por el relato de las estrategias y vicisitudes del etnógrafo o etnógrafa que estuvo allí, se entretajan una variedad de reflexiones teóricas y metodológicas cuyo análisis crítico y comparativo constituye uno de los recursos principales de nuestra formación disciplinar. Es así como a través de estos textos que recogen los resultados de las incursiones etnográficas de quienes nos precedieron, accedemos a consejos y recomendaciones acerca de cómo debemos actuar y qué nos podrá pasar cuando, finalmente, nos toque a nosotros mismos atravesar la experiencia de estar ahí. Ir al campo y hacer etnografía tiene, para muchos de los que nos hemos formado como antropólogos, algo de experiencia iniciática ya que, en cierta medida, es sólo a través de ese proceso que el conjunto de saberes que nos fue transmitido durante nuestra formación de grado se articula de manera práctica en el ejercicio real de la tarea para la que fuimos preparados.

Tal vez por eso, durante toda la etapa de campo que he relatado hasta el momento, aprender a hacer etnografía y, de ese modo, convertirme en etnógrafa, consolidando así mi identidad profesional como antropóloga, se convirtieron en objetivos fundamentales. Este aprendizaje estaba -como tal vez pueda percibirse en algunos pasajes de lo hasta aquí



narrado- íntimamente ligado a la posibilidad de identificar, en mi trabajo de campo, situaciones, sensaciones y reacciones que se parecieran a las relatadas en aquellos textos leídos durante mi formación y a la consecuente puesta en juego de aquellos “consejos y recomendaciones” a los que hice referencia en el párrafo anterior. Como si la posibilidad de asimilar mi modo de atravesar el campo y las estrategias desplegadas en el mismo a las narraciones de mis precursores, garantizara la consecución de aquel perfil profesional para el que mi carrera me había formado<sup>27</sup>.

Paralelamente a esta construcción y consolidación de mi rol de etnógrafa, otros roles e identidades también iban tomando forma en mi trabajo de campo: había atravesado mis primeras experiencias escénicas como actriz por medio de las muestras de las clases de teatro a las que asistía; había comenzado a generar un criterio como espectadora, ampliando mi capacidad de participar en ciertas charlas; había logrado sentir una gran familiaridad con la dinámica de funcionamiento de El Escudo, comenzando a manejarme con mucha comodidad dentro del mismo y aprendiendo a colaborar con algunas tareas vinculadas a la preparación del espacio para cada una de las actividades que allí se realizaban (clases, funciones, reuniones) y había empezado a profundizar los lazos de cariño y confianza con el grupo de jóvenes que gestionaban este espacio, comenzando a compartir con ellos no sólo las numerosas horas que pasaba en El Escudo acompañando su trabajo sino también algunos otros espacios tales como reuniones de amigos, cenas y cumpleaños. Sin embargo, más allá de que estos roles rápidamente habían comenzado a tomar forma, considero que durante los primeros años de mi trabajo de campo (aquellos de los que da cuenta la narración que he realizado en los apartados anteriores), mi intención de delinear y consolidar el rol de etnógrafa generó en mí ciertas resistencias que pusieron límites a estos otros modos de vincularme con el campo; resistencias a las que, complementariamente, fui cediendo a medida que percibí que este rol se encontraba consolidado.

---

<sup>27</sup> Esta intención de parangonaje con mis precursores puede leerse claramente expresada en los siguientes fragmentos de mi diario de campo de febrero y marzo de 2013:

“Con el apremio que me generaba el inicio del año en el que tenía que concursar la renovación de la beca mezclado con el entusiasmo que me había generado la charla con Andrea, me metí en el trabajo etnográfico de cabeza y me instalé en El Escudo cuan antropólogo clásico en isla perdida en medio de la polinesia.”

“Escribo esto y me pregunto por qué lo hago, por qué estas notas están tendiendo cada vez más a ser una especie de diario íntimo que no sólo incluye la descripción de los ensayos y las clases sino también estos momentos entre. Mi justificativo es que en estos momentos también podrían estar pasando cosas significativas y que como aún no tengo total claridad acerca de qué es lo que en un futuro puede llegar a servirme entonces lo mejor, ya que voy a registrar es tratar de ser lo más exhaustiva posible. Sin embargo creo que hay algo más y es cierta esperanza de que llevar un diario que pueda llegar a parecerse al que imagino que pudieron haber hecho Barley, Wacquant o el mismísimo Malinowsky va a mantenerme conectada con el espíritu etnográfico de mi quehacer, ya que aunque por un lado siento profundamente que lo que estoy haciendo es una etnografía y eso me resulta emocionante e intenso, sospecho que sólo esta rigurosidad en el registro y, sobre todo en la escritura puede hacer que esta experiencia no sea solamente la de compartir junto a personas cada vez más queridas la vivencia de ser parte de la práctica teatral sino además, el trabajo de campo en el que se base la elaboración analítica de mi tesis.”

En las páginas que siguen haré referencia a ciertas instancias de mi trabajo de campo que darán cuenta de los modos en los que fui abandonando aquellas resistencias, dejando que los roles de asistente, colaboradora, amiga y actriz comenzaran a entremezclarse con el rol de etnógrafa que tan afanosamente había logrado construir.

## **Volverme parte**

Hacia finales del año 2012 había atravesado el momento de trabajo prospectivo al que me referí anteriormente y había comenzado a sumergirme más profundamente en la observación, con diversos grados de participación, en algunas de las actividades que se realizaban en El Escudo. Llevaba ya dos años asistiendo como alumna al taller de Investigación Teatral al que me había integrado apenas se inició mi trabajo de campo, había realizado observaciones en un taller de entrenamiento actoral y, gracias al estar ahí había tenido acceso a ciertas actividades vinculadas a la organización y gestión de El Escudo (reuniones y charlas informales, armado y desarmado de funciones, administración de la agenda de clases, ensayos y funciones, distribución de tareas, etc.). Al mismo tiempo, había realizado varias entrevistas en las que había comenzado a indagar algunos de los temas que me interesaban y mediante las que estaba empezando a ampliar mi círculo de contactos hacia otros sectores de la comunidad teatral platense. Sentía de ese modo que mi trabajo de campo se encontraba bien encaminado. Sin embargo, teniendo en cuenta las tres dimensiones de la actividad teatral que me había propuesto indagar -formativa, creativo-productiva y organizativa- comencé a considerar necesario acompañar, desde la observación participante, el proceso creativo de alguna obra. Fue así que habiendo compartido esta inquietud con los chicos de El Escudo, en febrero de 2013 fui invitada a observar los ensayos de una obra que algunos de ellos estaban empezando a gestar.

Durante los primeros ensayos a los que asistí, mis sensaciones fueron similares a las de las primeras clases en las que me propuse observar desde afuera: no sabía bien qué mirar ni qué registrar. Aún no me quedaba claro a qué cosas prestar atención ni como hacerlo, así que trataba de registrar todo lo que podía. Tomaba notas, grababa las conversaciones de los chicos, sacaba fotos, filmaba, a veces hacía preguntas pero casi nunca opinaba. Durante 4 meses fui a estos ensayos casi todas las semanas. Fueron aquellos meses “intensos y vertiginosos” a los que me referí algunas páginas más arriba, durante los cuales pasé (grabador, cuaderno y cámara en mano) muchísimas horas en El Escudo, observando, además de estos ensayos, diversas clases, reuniones, y funciones, al tiempo que comenzaba a sentir que mi rol como etnógrafa se consolidaba y se ponía en evidencia tanto para mí como para los habitantes de El Escudo quienes comenzaban a acostumbrarse a mi

presencia constante. Una de las evidencias de la naturalización de este rol por parte de los chicos de El Escudo tenía que ver con aceptar mis negativas a opinar.

Por algún motivo, seguramente ligado a mi interpretación acerca de cómo llevar a cabo el rol de etnógrafa y las implicancias de no-intervencionismo que asociaba al mismo, consideraba que mi presencia debía ser la de una observadora silenciosa, permitiéndome -siempre y cuando esto no perturbara demasiado la dinámica de lo que estaba sucediendo-hacer, de vez en cuando, algunas preguntas, pero rehusándome a emitir opiniones u ofrecer “devoluciones”. Dado que en mi rol de observadora externa de clases o reuniones, los momentos en los que se proponía hacer algún tipo de comentario eran poco frecuentes, mi postura silenciosa y mi bajo grado de participación en estos ámbitos resultaba poco llamativa; siendo más curiosos, por ejemplo, mi hábito de registro constante. En el contexto de los ensayos, esta postura se volvía menos comprensible.

Pronto entendí que, en general, la práctica de invitar a alguien a ver un ensayo está directamente vinculada a la intención de recibir de esa persona algún tipo de comentario o devolución acerca del proceso de creación en curso. Por supuesto que los chicos entendían que mi presencia allí tenía otros objetivos (para ese entonces ya habían comenzado a naturalizar que yo quisiera presenciar casi todo lo que ellos hacían en relación al teatro y especialmente en ese espacio); sin embargo, lo que les resultaba más difícil de comprender era que más allá de lo que fuera que a mí me interesara hacer allí en función de mis propios objetivos de investigación, no pudiera, además, responder y colaborar con los objetivos de ellos. Claro que yo intentaba contribuir de todas las maneras posibles, subiendo, por ejemplo mis registros de video al grupo de *facebook* al que me habían sumado, y compartiendo incluso algunas de mis notas para no alimentar el misterio acerca de “qué sería todo eso que anotaba”. Sin embargo, cada vez que René<sup>28</sup> -quien dirigía la obra-volvía a preguntarme qué me parecía tal cambio o cómo había visto tal escena, yo me ponía ligeramente incómoda y le respondía que no me correspondía a mí opinar, que yo sólo estaba allí para observar.

¿De dónde provenía esta resistencia? Creo que parte de la misma respondía, como ya he mencionado, a cierta idea acerca de la antropología como una disciplina no-intervencionista, proveniente del perfil disciplinar gestado a partir del modelo antropológico clásico (Lischetti, 1994), en un momento en el que los objetivos del trabajo etnográfico estaban directamente vinculados a la urgencia de registrar -reduciendo al mínimo los

---

<sup>28</sup> René Mantiñan es actor, docente y director de teatro. Es egresado de la Escuela de Teatro de La Plata. Se ha formado también a través de talleres privados y a partir de su participación en el grupo *Vuelve en Julio* del que forma parte desde su creación hace más de diez años y desde el cual ha participado en numerosas obras y proyectos. Forma parte de la comisión directiva del Centro Cultural El Escudo. Da clases de teatro en escuelas y talleres de entrenamiento para actores y actrices. Ha dirigido y dirige varias obras de teatro y proyectos de investigación sobre el lenguaje teatral.

riesgos de “contaminación” ligados a la presencia del etnógrafo- los modos de vida de los pueblos no occidentales antes de su inminente desaparición provocada por su contacto con la civilización occidental. Es curioso cómo, aún habiéndome formado en un tiempo en el que este modelo cargaba ya con medio siglo de revisión crítica, estas ideas parecían haber prendido fuerte en mi visión acerca del deber ser disciplinar, como si formaran parte de cierto sentido común de la antropología que posteriormente tuve que objetivar y desarticular. Es curioso también, que todas mis alertas se pusieran en marcha cuando lo que se me proponía era opinar acerca de lo que estaba viendo, pero no se activaran cuando, ante la curiosidad de los chicos acerca de mi práctica de registro constante, compartía con ellos las notas que me encontraba tomando. Considero que en este último gesto se pone de manifiesto aquello que después comprendí como un motivo adicional de mi negativa a realizar comentarios o dar devoluciones: no sólo pensaba que era inapropiado para mi rol sino que además no sabía qué decir.

Mucho tiempo después, revisando retrospectivamente aquellos momentos, comencé a comprender que la posibilidad de hacer comentarios y dar devoluciones acerca de una obra o un proceso creativo estaba en función del desarrollo de una aptitud para hacerlo y que esto requería de la formación de determinado criterio y del entrenamiento de la puesta en juego del mismo; una aptitud cuyo desarrollo y entrenamiento era parte sustancial de todas las clases de teatro y entrenamiento actoral que en ese tiempo había empezado a observar y que yo misma venía practicando en las clases de las que formaba parte como alumna. Sin embargo, dado que mis esfuerzos se encontraban concentrados en la construcción y consolidación de mi rol de etnógrafa (lo cual, hasta el momento, parecía requerir mantener muy en segundo plano todos aquellos otros roles que pudieran confundir mi identidad de investigadora con la de aquellos “otros” que formaban parte del campo que me encontraba investigando) aún no había comenzado a desplegar dichas aptitudes por fuera de aquellas instancias de aprendizaje.

Un importante punto de inflexión en este sentido ocurrió a partir de aquella primera retirada del campo a la que hago referencia unas páginas más arriba, y de la tranquilidad que me provocó el haber podido elaborar un primer trabajo antropológico a partir de los registros obtenidos hasta el momento. Como comento en aquellas páginas, una de las cosas que había comenzado a suceder justo antes de esa primer retirada, fue que comencé a descubrir que, curiosamente, a medida que me afianzaba en mi rol de etnógrafa, me sentía más cómoda y con más herramientas en el plano de la actuación. Esto, si bien lo estaba disfrutando mucho, me consternaba y por momentos incluso me angustiaba, ya que parecía que mis esfuerzos por comprender en términos conceptuales 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. Y fue a partir de esa

sensación, de la angustia que me provocaba la posibilidad de estarme volviendo actriz antes de lograr sentirme por completo antropóloga, que decidí tomar cierta distancia del campo que me permitiera organizar mis materiales para poder comenzar a establecer sistematizaciones y enfrentar el desafío de la escritura. Esto ocurrió. Me alejé casi dos meses, releí todos mis registros de campo y pude terminar de dar forma a mi primer trabajo sobre el cuerpo en el teatro<sup>29</sup>. Este logro me tranquilizó, me hizo sentir que iba bien encaminada en mi rol de etnógrafa y de algún modo me habilitó, al regresar al campo, a comenzar a desplegar con más soltura otros roles que, si bien ya habían empezado a delinearse, hasta el momento había mantenido constreñidos, permitiéndome una mayor entrega durante las clases y una mayor disposición para ocupar ciertos lugares a los que se me invitaba (lugares vinculados a la opinión o a la colaboración artística) y que hasta el momento había evitado aceptar.

Esto tuvo un impacto importante en mi forma de participar en el proceso creativo de lo que pronto se llamaría “El de la Niña Gallo”, la obra cuyos ensayos venía observando desde inicios de aquel año. En primer lugar, me animé a empezar a opinar. Sabiendo ya a esa altura lo que ellos estaban buscando y habiendo comenzado a comprender cuál era el criterio que René estaba poniendo en juego, comencé a aceptar darle mi opinión y ofrecer comentarios acerca de ciertas decisiones o acerca de cómo había salido tal o cual pasada o ensayo. También comencé a participar de ciertas discusiones, muchas veces mediando entre las posiciones de los actores -Natalia<sup>30</sup> y Jorge<sup>31</sup>- y el director. Comencé así a sentirme mucho más parte del equipo y del proyecto de creación de aquella obra, profundizándose mi compromiso afectivo con ambos. Recuerdo la larga conversación por el chat de *facebook* en la que se eligió el nombre, los nervios previos al estreno, la emoción al ver mi nombre y la frase del texto de la riña de gallos de Geertz que les había compartido a los chicos en el flyer de la obra, la expectativa ante los primeros comentarios, la intensidad de las charlas posteriores en las que analizábamos qué había pasado, qué se había visto, qué había que

---

<sup>29</sup> De la reelaboración de este primer trabajo, presentado en aquella ocasión como ponencia en la Reunión de Antropología del Mercosur realizada en Córdoba en el año 2013, surge el texto que constituye el Capítulo 4 de esta tesis.

<sup>30</sup> Natalia Maldini es bailarina y profesora de danzas (Egresada de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata) y también actriz y docente de teatro. Su formación como actriz ha sido a través de talleres privados y a partir de su participación en el grupo Vuelve en Julio del que forma parte desde su creación hace más de diez años y desde el cuál ha participado en numerosas obras y proyectos. Forma parte de la comisión directiva del Centro Cultural El Escudo y fue, junto a Casper Uncal e Iván Haidar, docente del Taller de Investigación Teatral al que refiero reiteradas veces a lo largo de la tesis.

<sup>31</sup> Jorge Pinarello es actor, docente y director de teatro. Fue alumno de la Escuela de Teatro de La Plata. Su formación principal ha sido a través de talleres privados y a partir de su participación en el grupo Unagui (dedicado a la Improvisación Teatral) desde el cuál ha participado en numerosas obras y proyectos. En los últimos años se ha integrado también a numerosos proyectos del grupo Vuelve en Julio. Forma parte de la comisión directiva del Centro Cultural El Escudo. Junto a Casper Uncal organiza y coordina desde el año 2008 la Entrega de los Premios CP a la labor teatral del año anterior.

modificar, qué se podía potenciar... Luego del estreno, la obra comenzó a rodar y yo comencé a acompañarlos en cada una de las funciones y varios de los ensayos que siguieron, y manteniendo numerosas charlas acerca del proceso que se estaba realizando. Pasados unos meses, ocurrió que René, quien habitualmente “hacía la técnica” de la obra (es decir, que manejaba las luces y el sonido) no podría concurrir, y dado que yo conocía la obra a la perfección los chicos me propusieron cumplir por ese día aquel rol.

Tal como desarrollaré en el capítulo siguiente, la producción en el ámbito del teatro independiente suele implicar la necesidad de que los artistas se hagan cargo de la totalidad de las tareas necesarias para llevar a cabo el hecho teatral, incluyendo actividades que, en otros ámbitos, probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. Esto implica que no sólo los roles de director, dramaturgo y actor funcionen en ciertos casos de manera móvil e intercambiable sino que, además, quienes cumplen uno o varios de estos roles suelen también hacerse cargo de otras tareas entre las cuales el manejo del sonido y la iluminación es una de las más habituales. Dado que esta característica de la producción teatral independiente se encuentra en íntima vinculación con ciertas búsquedas estéticas ligadas a la experimentación, las cuales constituyen características distintivas de esta modalidad teatral, la posibilidad de pasar por la mayor cantidad posible de estos roles era una de las habilidades centrales con las que se nos invitaba a familiarizarnos en el Taller de Investigación Teatral al que asistía como alumna desde los inicios de mi investigación, siendo el manejo de ciertas cuestiones técnicas muy básicas una de las tareas por las que en algunas ocasiones habíamos transitado. Estando, de este modo, levemente familiarizada con la tarea que me tocaba encarar y entendiendo que -tanto por lo cotidianas que resultaban este tipo de tareas en el quehacer teatral como por la importancia que tenía, en este circuito, poder dar una mano donde se necesitaba- animarme a realizarla formaba parte de mi socialización como teatrística (brindándome una oportunidad novedosa de participación observante), acepté la propuesta. Así fue como, con una mezcla de nervios y entusiasmo, luego de haber practicado brevemente en un ensayo y con la compañía alentadora de Chapi -otro de los chicos de El Escudo que estaba encargado del cuidado de la sala- aquella noche “hice la técnica” sin inconvenientes.

Exceptuando las funciones realizadas fuera de La Plata, acompañé casi todas las presentaciones de la obra, incluyendo no sólo las temporadas que se realizaron en El Escudo sino también una participación en el concurso del Festival Municipal de Teatro realizada en el Pasaje Dardo Rocha (un espacio municipal de nuestra ciudad) y una en el ciclo Casa Mutante organizado por el colectivo platense de comunicación y gestión cultural Mula. Estas ocasiones implicaron adaptar la puesta escenográfica de la obra a otros espacios, dialogar con otros públicos y recibir nuevas devoluciones, todas las cuales fueron motivos de numerosas conversaciones y dieron lugar a nuevos proyectos aún no

concretados. Todos estos espacios de trabajo compartidos, afianzaron mis vínculos con los chicos y me permitieron descubrir facetas del quehacer teatral -y por medio de ellas, emociones, sensaciones y sentimientos asociados a las mismas- que hasta el momento me resultaban desconocidas.

De este modo, de manera complementaria al proceso mediante el cual me iba abriendo y entusiasmando cada vez más con las clases de teatro, disfrutando del placer que me daba actuar y cediendo, poco a poco, a las ganas de volverme actriz, acompañar el proceso de “El de la Niña Gallo”, me permitió comenzar a poner en juego otros roles, fundamentales en la formación de todo teatrista en el contexto del circuito independiente platense: roles vinculados a la toma de decisiones dramáticas, luminicas, escenográficas, de vestuario, a la opinión acerca de la actuación de otros, a la operación técnica, a la programación de una temporada, a la difusión de las obras, a la reserva y venta de entradas, al manejo de la sala durante las funciones, a la recepción de opiniones, a la participación en ciclos y festivales, a la adaptación de la puesta a nuevos espacios, entre otros.

Al mismo tiempo, el afianzamiento de los vínculos con los chicos producto del trabajo codo a codo con ellos, habilitó mi participación en otros espacios del grupo, como por ejemplo, un espacio de Investigación en Dinámicas Expresivas coordinado por René durante el año siguiente y en el que participé, junto con Natalia, Jorge, Iván, Casper y Chapi (los integrantes de la “comisión directiva”<sup>32</sup> de El Escudo y quienes habían sido, o bien mis docentes o bien los docentes de las clases que yo había observado), una serie de charlas y reuniones de programación de actividades de las que surgió la organización de una serie de funciones con espacio de “desmontaje de obras” de cuya coordinación fui partícipe, y una variedad de otras instancias de intercambio en las cuales mis niveles de participación eran cada vez mayores.

El haber comenzado a confiar en que mi rol de etnógrafa se encontraba ya lo suficientemente consolidado, fue permitiéndome abrirme a otros roles, ejercitar otros saberes, acceder a una comprensión mucho más completa y compleja de cómo era ser (y hacerse) teatrista en el contexto del teatro independiente platense, y participar de las actividades realizadas en El Escudo con un grado mucho mayor de profundidad. Todo esto me dio una matriz vivencial para la interpretación, tanto de lo que me era relatado en las

---

<sup>32</sup> Nombre con el que suele autodenominarse el grupo encargado de la coordinación de ensayos y talleres (manejo de la agenda, apertura, cierre y cuidado del espacio mientras estas actividades se realizan), la coordinación de funciones (lo cual implica las mismas actividades que se enumeraron para los ensayos y talleres y, además, el cobro de entradas y la asistencia en cuestiones técnicas), el mantenimiento del área técnica (reparación y mejora de los equipos de luces y sonido y toda la infraestructura relativa al correcto funcionamiento de los mismos), el mantenimiento general de la sala (limpieza, pintura y arreglos generales), la difusión de las actividades (mantenimiento y actualización de las páginas de internet del centro cultural, creación y difusión de eventos en *facebook*), el balance financiero (registro detallado del dinero ingresado y egresado del espacio) y la comunicación con los representantes de la Iglesia Luterana a la que pertenece el lugar en los esporádicos casos en los que esta es necesaria.

entrevistas, como de lo que observaba y escuchaba en ámbitos de observación con menores grados de participación. En este sentido, gran parte de la reflexión y análisis que se presenta en el Capítulo 3 (fundamentalmente lo que refiere al grupo como espacio de formación) es deudora de esta experiencia.

## **Querer actuar**

Como he venido afirmando, la tranquilidad de sentir que mi práctica como etnógrafa estaba bien encaminada, que los hábitos de registro que había adquirido se encontraban en pleno funcionamiento y que los materiales producidos a partir de los mismos estaban dando resultados, me permitió dar un mayor lugar no sólo a aquellos roles a los que me referí en el apartado anterior sino también comenzar a abrirme cada vez más al placer que me daba actuar.

Cuando esto sucedió, me encontraba ya transitando mi tercer año del Taller de Investigación Teatral y algo allí había comenzado a fluir. Cada vez más lejos del extrañamiento y las resistencias que marcaron los momentos iniciales<sup>33</sup> y disfrutando de la tranquilidad que me daba haber encontrado un sistema de registro de las clases que me resultaba efectivo<sup>34</sup>, las sensaciones de comodidad que habían empezado a aparecer en el plano de la actuación comenzaron volverse plenamente placenteras. Así fue como comencé a entregarme más abiertamente a la propuesta de estas clases y a ceder a las ganas de actuar cada vez más.

El punto culminante de aquellas sensaciones durante ese año, se dio durante todo el proceso de creación y presentación de “Orfeo y la Indecisión”, la obra que compusimos a modo de cierre y para la realización de una muestra final del Taller de Investigación Teatral. Tal como había comenzado a descubrir en las muestras anteriores (menos elaboradas y más cercanas a la cotidianidad de las clases) la presencia del público, la intensidad de estar en escena, la adrenalina de estar tras bambalinas, ver desde ahí las escenas de los compañeros, la complicidad y la efervescencia grupal de las horas previas... y, al mismo tiempo, la sensación de estar entendiendo en que consistía aquello de actuar,

---

<sup>33</sup> Extrañamiento y resistencias cuya productividad dio lugar a la estrategia analítica sobre la cual se sostiene el capítulo 4 de esta tesis y cuyo registro considero que fue imprescindible para poder volver productivos los momentos con menores grados de extrañamiento que transité posteriormente.

<sup>34</sup> Dicho sistema consistía en un registro en dos etapas: en primer lugar, durante la clase, dejaba prendido el grabador y registraba el audio de todo lo que sucedía; paralelamente, usaba un cuaderno en el que anotaba ideas, sensaciones y cualquier tipo de dato que me pareciera relevante y que no quedara cubierto por el registro de audio. Posteriormente, durante la semana, realizaba una desgrabación parcial del audio de la clase y completaba la misma con ideas o reflexiones surgidas de las notas del cuaderno o con nuevas ideas que surgieran en esta segunda etapa.



que algo en mí había comenzado a tomar forma, que de manera muy incipiente estaba comenzando a volverme actriz; todo eso me resultaba sumamente placentero y quería continuarlo, profundizarlo. Sin embargo, al terminar la última función de “Orfeo”, los profes nos plantearon que ellos creían que el taller había llegado a su punto más alto y que tal vez fuera bueno que ellos abrieran un nuevo grupo de alumnos y nosotros emprendiéramos nuevas experiencias formativas. Y así fue. Todos empezamos nuevos talleres, por fuera de El Escudo, algunos juntos, otros por separado<sup>35</sup>.

Por mi parte, comencé un taller anual con Blas Arrese Igor, me sumé al espacio de Investigación en Dinámicas Expresivas coordinado por René Mantiñan al que me referí sobre el final del apartado anterior y, más adelante en el tiempo, realicé un seminario de verano con el Pollo Canevaro y Federico Aimetta. Todos estos espacios tuvieron, en el marco de mi trabajo de campo, algo en común: a pesar del entusiasmo que me generaba (sobre todo en el caso de las clases) la posibilidad de observar nuevos espacios de formación, con otros docentes y por fuera de El Escudo, la intención primaria que me llevó a transitar aquellos espacios no fue la de hacer etnografía sino la de profundizar mi formación para la actuación. Como si, en cierto modo, la ecuación narrada en páginas anteriores se hubiera invertido, y ahora hacerme actriz me importara más que ser una buena etnógrafa. Sin embargo, así como antes había ocurrido que queriendo ser etnógrafa había comenzado a volverme actriz, en esta nueva etapa sucedió que queriendo ser actriz mi saber-hacer-etnografía se desplegó.

Mi método de registro había cambiado un poco, ya no siempre dejaba el grabador prendido durante las clases sino que lo prendía sólo durante algunos momentos que, por algún motivo, me resultaban significativos. A mismo tiempo, el cuaderno pasó a cobrar cada vez más relevancia. Mis notas eran cada vez más precisas, seguramente porque mi habilidad de tomarlas se había perfeccionado pero, al mismo tiempo, porque ya no todo me interesaba por igual. En ese tiempo, mi tesis ya empezaba a tomar forma y mis preguntas y, por ende, mis objetivos de observación, estaban cada vez más delimitados. A la vez, yo había desarrollado una sorprendente capacidad de “desdoblamiento”<sup>36</sup> que me permitía, al mismo tiempo que estaba presente y conectada con la dinámica de la clase y con la

---

<sup>35</sup> A mediados del año siguiente a la finalización del Taller de Investigación Teatral, varios de quienes habíamos formado parte del grupo que culminó el año anterior fuimos convocados para formar parte, entre otros 30 intérpretes, de una obra - llamada “La Fiesta de Casamiento de Clara y Diego”- dirigida por quienes habían sido los docentes de este taller y en la que se ponían en juego muchas de las herramientas adquiridas en el mismo. Si bien, como mencionaré en una nota posterior, la experiencia de participar en esta obra no formó parte, de modo sistemático, de mi trabajo de campo, considero que la experiencia de haber continuado la formación iniciada en el taller por medio de la participación en esta obra, pasando de una etapa de entrenamiento a una etapa de profesionalización, así como las vivencias atravesadas a partir de la misma, contribuyeron de manera importante a muchas de las elaboraciones presentes en esta tesis.

<sup>36</sup> Capacidad a la que volveré a referirme a lo largo de este capítulo y que, como veremos en el Capítulo 6, tiene mucho que ver con una de las habilidades que se entrena para la actuación.

experiencia de los ejercicios que en ella me encontraba realizando, tener ciertos pensamientos “de etnógrafa”, registrar cosas dichas y modos de vinculación o elaborar reflexiones de las que, rápidamente, al terminar el ejercicio dejaba registro en mi cuaderno.

Esta capacidad, y dicho modo de registro (que me brindaba una gran cantidad de materiales “en bruto” a partir de los cuales luego elaboraba notas y desarrollaba reflexiones más elaboradas), comenzó a ponerse en juego también por fuera de las clases. Para ese momento, yo ya tenía unos cuantos amigos provenientes del mundo del teatro, con los cuales no sólo compartíamos clases, reuniones o ensayos sino también encuentros, salidas, cenas, mates, cumpleaños, en los que, muy frecuentemente, se hablaba de teatro. Además, seguía asistiendo a funciones y muestras, así como a otros tipos de eventos (charlas, fiestas, varietés en las que sucedían “cosas teatrales”), a los que me convocaban más los vínculos afectivos que me unían con las personas que participaban en ellas que la intención de hacer trabajo de campo. Sin embargo, mi atención etnográfica se encontraba muy despierta, manteniéndome en lo que junto a mis compañeras de investigación -otras antropólogas dedicadas al estudio del cuerpo en las prácticas artísticas contemporáneas<sup>37</sup>- comenzamos a llamar “Modo Rec”, aludiendo a un modo de estar participando como amigas, artistas, compañeras, colaboradoras, gestoras de actividades vinculadas a nuestros campos de investigación, en el cual, aún cuando nuestra intención primaria no fuera hacer trabajo de campo, el habitus adquirido como etnógrafas logra mantenernos en un estado de registro constante, como si la práctica de dejar el grabador prendido (en modo rec o record) que utilizamos en tantas circunstancias, se nos hubiera incorporado poniéndose en juego más allá del uso de este elemento. Se trata, así, de la posibilidad de efectuar el mismo tipo de desdoblamiento al que me referí en el párrafo anterior y, al igual que en aquel caso, la posibilidad de mantener este tipo de atención -constante pero selectiva- se encuentra directamente ligada a la claridad de los objetivos y preguntas de investigación. El cuaderno se volvió, también en estos otros espacios, un recurso indispensable. Lo llevaba conmigo a todos lados, ya que nunca sabía cuándo podía darse una charla que me interesara registrar o cuándo podía venir a mi mente algún recuerdo o idea.

Por medio de este proceso, que por momentos me hacía sentir que estaba constantemente en el campo, comencé a sentir algunas sensaciones similares a las que en otoño de 2013 habían provocado mi primer distanciamiento de este ámbito: una gran efervescencia y una acumulación de información constante atravesadas por una intensa

---

<sup>37</sup> Me refero a mi directora Ana Sabrina Mora y a mis compañeras Mariana Sáez y Gisela Magri con quienes desarrollamos la noción de Modo Rec en dos conferencias a las que fuimos invitadas a participar en conjunto: “Modo Rec o cómo transitar prácticas estéticas desde la etnografía” en las II Jornadas de Danza y Performance. Etnografías de y en la practica artística (7 de abril de 2015, Rectorado de la UNLP) y “Etnografía y prácticas artísticas: de la articulación a la anfisbenidad”, conferencia de apertura del IV Ecart (24 de noviembre de 2015, Centro Cultural Islas Malvinas, La Plata).

actividad analítica, productiva, pero desorganizada por el maremagnum de datos que no cesaban de proliferar. Llegado este punto, el campo ya había desbordado los límites de El Escudo y se había ampliado hacia otros múltiples sectores del teatro platense, incluyendo no sólo los otros centros culturales en los que tomaba clases, veía obras o asistía a diversos tipos de eventos, sino también encuentros y reuniones en casas o espacios públicos de cualquier tipo. Allí entendí que era necesario volver a tomar distancia, no ya, como aquella vez, para poder comenzar a escribir mis primeros trabajos, sino para disponerme de lleno a la escritura de esta tesis. De ese modo, a inicios de 2015 decidí dejar de tomar clases de teatro, no sumarme a nuevos proyectos y desactivar -o poner en pausa- aquellos que se encontraban en estado incipiente, comenzar a abandonar la práctica de las notas en el cuaderno y dar así por finalizado el trabajo de campo. Más allá de que los vínculos afectivos (y el gusto por el teatro) generados en ese tiempo me mantuvieran en contacto con ciertos espacios o actividades propias del campo, mi posición existencial en el mismo pasó a ser distinta, de modo tal que aún cuando continuara frecuentando algunos de estos espacios, ya no estaría allí como etnógrafa sino como amiga, espectadora o -menos frecuentemente- actriz<sup>38</sup>.

## **El campo después del campo**

Durante el año 2015 mis contactos con el campo fueron mucho menores. Dejé de tomar clases, de ver ensayos, de participar en reuniones, de hacer entrevistas, de coordinar desmontajes, vi muchas menos obras, fui a muchas menos charlas y dejé de hacer notas de campo. La interrupción de esta última práctica fue decisiva a la hora de desactivar el modo etnográfico de estar en aquellos espacios o, al menos, bajarle notablemente la intensidad. Por supuesto que algo del modo rec continuaba activo, pero la información que comencé a registrar por medio del mismo empezó a ir en un sentido más corroborativo que problematizador de las ideas que me encontraba elaborando, y la interrupción de la práctica de anotar en el cuaderno y elaborar notas de campo provocó que aquel modo de atención adquiriera una presencia apenas latente.

Por esa época, la actividad en El Escudo había comenzado a disminuir notablemente respecto de los años anteriores. Si bien el espacio se mantuvo abierto y activo, hubo una baja importante de la intensidad, producto de una decisión del grupo que más

---

<sup>38</sup> Mi único contacto con el ejercicio de la actuación durante el 2015 fueron las funciones de “La Fiesta de Casamiento”, la obra a la que me referí en una nota anterior y en la que decidí seguir participando porque había asumido un compromiso previo y porque era un espacio que yo nunca había incluido sistemáticamente dentro de mi trabajo de campo. Más allá de esto, tal como he mencionado en una nota anterior, considero el haber participado en este proyecto representó un valioso aporte al trasfondo experiencias sobre el cual se construyen gran parte de las elaboraciones analíticas que dan lugar a esta tesis.

dedicado había estado durante los años anteriores a la gestión del espacio<sup>39</sup>, de enfocar sus energías en la producción de dos proyectos artísticos<sup>40</sup>. De este modo, El Escudo continuó funcionando como sede de ensayos, clases y funciones, pero con una menor cantidad de actividades impulsadas por el propio grupo. Esta baja en la cantidad de actividades a las que podría haber asistido como público o como amiga, sumada a mi decisión de retirarme del campo, provocó que mi presencia en aquel espacio disminuyera rotundamente.

Paralelamente a estos procesos, desde septiembre de 2013 existía un nuevo espacio abierto por Chapi<sup>41</sup>, uno de los integrantes de “la comisión directiva” de El Escudo. Se trataba de un centro cultural emplazado en una casa antigua y llamado Casa Brava. Este espacio se había convertido en una suerte de “primo hermano” de El Escudo, de carácter más íntimo y con propuestas que reunían, además de público y artistas del entorno teatral que solía frecuentar El Escudo, a gente de la música, el cine y la literatura. Con actividades que, además de seminarios y talleres durante el día, incluían ciclos de cine, noches de lectura, jams de improvisación teatral, shows acústicos de bandas musicales y, de vez en cuando, algunas fiestas, Casa Brava se había ido volviendo un centro de reunión cada vez más frecuente, funcionando, durante el año 2015 como el punto de encuentro más habitual de muchos de quienes años anteriores compartíamos actividades en El Escudo.

Durante el año anterior, Casa Brava había sido uno de aquellos espacios a los que yo asistía con fines primariamente sociales, pero con el cuaderno de campo siempre a mano para anotar cosas que pensaba a partir de situaciones que observaba o charlas en las que participaba. Y fue en gran medida ahí, a partir de esas notas, y observando desde afuera los modos de vincularse entre ellos y con el espacio de muchos de quienes habían sido mis compañeros de teatro y luego continuaron compartiendo talleres y otros proyectos que tenían sede en Casa Brava, que comenzaron a tomar forma muchas de las ideas que dan unidad a esta tesis, fundamentalmente aquellas acerca de la continuidad entre los vínculos afectivos y las formas de grupalidad que se gestan durante las etapas de aprendizaje y

---

<sup>39</sup> Si bien en los inicios de mi investigación El Escudo se encontraba gestionado por jóvenes pertenecientes a tres grupos de teatro, quienes sostuvieron más fuertemente las actividades durante los últimos años pertenecen a uno de estos grupos, denominado Vuelve en Julio. De este mismo grupo forman parte quienes fueron mis docentes del Taller de Investigación Teatral, quienes produjeron “El de la Niña Gallo” y quienes dirigieron “La Fiesta de Casamiento”. Fue, de este modo, el grupo del que tuve un conocimiento más profundo, con el que tuve un contacto más cercano y con el que estreché más lazos de amistad.

<sup>40</sup> Uno de estos proyectos fue “La Fiesta de Casamiento”, que realizó dos funciones mensuales durante todo el año en El Escudo. El otro proyecto fue la obra “Perdese en Casa”, estrenada en octubre de 2015 en un ciclo del Centro Cultural Ricardo Rojas en la ciudad de Buenos Aires.

<sup>41</sup> Chapi Barresi es actor y docente de teatro. Su formación principal ha sido a través de talleres privados y a partir de su participación en el grupo Unagui (dedicado a la Improvisación Teatral) desde el cual ha participado en numerosas obras y proyectos. Forma parte de la comisión directiva del Centro Cultural El Escudo. Junto a Helga Avaca Jara fue coordinador de Casa Brava. Participa activamente de la Ronda de Espacios Culturales Autogestivos (RECA).

entrenamiento para la actuación y aquellos que se ponen en juego en las actividades colaborativas ligadas a la producción y gestión que sostienen gran parte del quehacer teatral independiente en La Plata. De modo tal que este espacio -que aún no existía en el primer período de mi trabajo de campo y en el cual, por ende, no llevé a cabo el tipo de trabajo etnográfico más riguroso que desplegué en aquellos tiempos sino más bien, aquel de tipo más laxo o relajado que caracterizó al último año- ocupó, no obstante eso, un lugar central en la elaboración de esta etnografía.

Casa Brava fue también uno de los pocos espacios en los que mantuve contacto con “el campo” una vez que hube decidido dar por finalizada la instancia de trabajo de campo. Los lazos de amistad desarrollados con varias de las personas que conocí durante este trabajo así como el placer de haber comenzado a sentirme parte del campo volvieron prácticamente impensable la posibilidad de cortar todo vínculo con aquellas personas y espacios. Ir a Casa Brava y compartir allí charlas y cervezas fue -durante este tiempo- uno de los modos más habituales de continuar manteniendo estos vínculos.

Hubo, sin embargo, una ocasión en particular, en la que el tipo de atención etnográfica -aletargada hacía ya varios meses- volvió a despertarse momentáneamente, permitiéndome hacer una lectura reflexiva de lo ocurrido en aquel último tiempo. Se trató del segundo cumpleaños de Casa Brava, una fiesta en la que varios amigos fuimos convocados a colaborar y en la que -en medio de una situación de trabajo relativamente intensa y atravesada por el entusiasmo que me provocaba aquella fiesta- comencé a tener un registro reflexivo acerca del lugar que en ese momento estaba ocupando en aquella red de afectos que tomaba en cuenta en mi tesis, del placer que me daba formar parte de aquella red, y de los motivos por los cuales no había querido retirarme de esos espacios al dar por finalizado el trabajo de campo.

### **Ser afectada, dejarme atravesar**

En la introducción a su etnografía de los Mbya guaraníes del estado de Rio de Janeiro en Brasil, Elizabeth Pissolato (2008) cuenta cómo, después de haber estado durante un tiempo buscando *un* lugar, en *una* aldea, en el cual instalarse (y no lograrlo), se dio cuenta de que el movimiento constante que había caracterizado su trabajo de campo estaba en íntima relación con la centralidad de la movilidad en el modo de ser guaraní que ella se encontraba estudiando, como si el contenido central de su etnografía hubiera marcado la forma de su trabajo de campo. Creo que algo similar ocurrió en el caso de mi trabajo y creo que allí radica la respuesta sobre el por qué continué yendo a Casa Brava y formando parte de aquellos espacios una vez finalizado mi labor etnográfica en el campo.

Una de las propuestas centrales de esta tesis es que los modos de pensar, sentir y experimentar el cuerpo que se ponen en juego en el entrenamiento y práctica de la actuación en el teatro independiente platense, se encuentran en íntima relación con el contexto en el que estos se producen, alimentando y siendo alimentados por las redes afectivas y de amistad que operan como motor y sostén de la producción teatral en dicho contexto. Es decir, estas redes afectivas y estos lazos de amistad ocupan un lugar central en la lógica de funcionamiento del campo en todos sus niveles. En función de esto, encontré que para pensar el teatro (al menos en el caso platense) no era posible entender como unidad de acción al individuo ya que, en este contexto, los individuos son y se vuelven actores, creadores, gestores, sólo en sus relaciones con otros y para trabajar siempre con otros. En vinculación con estos hallazgos, y en un sentido que dialoga con la unidad de forma y contenido de la que nos habla Pissolato, creo que la imposibilidad de ser y hacer individualmente y sólo poder ser y hacer en tanto parte de una red de afectos que observé en el campo del teatro platense, atraviesa todas las instancias de producción de esta tesis, porque para poder estudiarlo y comprenderlo tuve que volverme parte de las redes que lo constituyen. Esto implicó, en primera instancia, volverme parte de El Escudo y sus habitantes, de Vuelve en Julio y sus proyectos, de Casa Brava y la red de amistades que sostuvieron su funcionamiento<sup>42</sup>; estar ahí, trabajar con ellos y hacerlos trabajar conmigo<sup>43</sup>.

El recorrido que he relatado en este capítulo, me llevó no sólo a observar y describir las lógicas de funcionamiento del campo que me encontraba indagando, sino también a dejarme atravesar y permear por ellas, aceptándolas, finalmente, en gran medida, como propias. Este pensamiento puede entrar en diálogo con las reflexiones de otra etnógrafa, la tunecina Jeanne Favret-Saada, parte de cuyo trabajo fue recientemente traducido y comentado por dos antropólogas argentinas (Zapata y Genovesi, 2013). A partir de su indagación acerca de la brujería en zonas rurales del noroeste francés, desarrolló la noción de “ser afectado” (*être affecté*) para dar cuenta de su estrategia metodológica, la cual implicó no sólo observar las prácticas vinculadas a la brujería y participar de sus rituales sino, además, dejarse afectar por su lógica de funcionamiento, trascendiendo “lo demandado por el ejercicio de una observación participante a través de la cual se experimentaba con fines heurísticos, y por un período acotado de tiempo, el mundo del otro” (Favret-Saada en Zapata y Genovesi, 2013: s/p), lo cual, en el caso de esta autora implicó acceder a experimentar “por cuenta de [su] persona (y no por cuenta de la ciencia) los efectos reales

---

<sup>42</sup> Hablo aquí en pasado porque lamentablemente Casa Brava tuvo que cerrar sus puertas a fines del año 2015, pocos días antes de la finalización de la escritura de esta tesis.

<sup>43</sup> Digo que este carácter colaborativo atraviesa todas las instancias de producción de esta tesis porque también estuvo muy presente en toda la etapa de escritura, en la cual los diálogos tanto con mis colegas provenientes de las ciencias sociales como con amigos y compañeros con los cuales comencé a establecer vínculos a partir de mi inmersión en el campo del teatro, fueron constantes y resultaron sustanciales.

de esa red particular de comunicación humana en la que consiste la brujería”, dejándose sacudir “por `las sensaciones, percepciones y pensamientos´ de quien ocupa un lugar en el sistema de brujería” (Idem) y comprometiendo allí los desafíos de su existencia de aquel momento.

Sin intención de profundizar en los alcances de la noción de *être affecté* tal como la propone Favret-Saada (y sin compartir la radicalidad de la crítica que esta autora realiza a la noción de observación participante<sup>44</sup>), me interesa utilizar la distinción que propone entre una observación “por cuenta de la ciencia” y una participación “por cuenta de su propia persona” (Idem) -pero que ella misma pone después en función de la ciencia, valiéndose de la herramienta de registro y objetivación más clásica de toda la historia de la etnografía: las notas de campo- a modo de disparador para dar pie a algunas reflexiones acerca del recorrido metodológico que he relatado a lo largo de este capítulo, preguntándome si lo que ocurrió en el transcurso de dicho recorrido puede entenderse en términos de un pasaje de una observación participante en un sentido más clásico a una instancia en la que comencé a “ser afectada” de manera más profunda por la lógica del campo que me encontraba estudiando.

Considero, que todo lo que he narrado acerca de mi trabajo de campo puede ser entendido en términos de observación participante, una noción que -como puede deducirse del frecuente uso que hago de la misma a lo largo de este texto- reivindico, y cuya productividad se encuentra, a mi entender, justamente en el amplio abanico de posibilidades que ofrece, incluyendo desde el extremo de la observación con grados mínimos de participación hasta modos de participación tan plenos que provocan que la tarea de observar quede relegada a un segundo plano. Me pregunto, sin embargo, si es posible marcar una diferencia entre los modos de estar en el campo (y de hacer observación participante dentro del mismo) que se pusieron en juego en los distintos momentos de mi proceso de investigación. Es decir, si -tal como he intentado sostener a lo largo de este capítulo- mi trabajo de campo me llevó progresivamente a “ser afectada” por las lógicas de funcionamiento del universo que me encontraba estudiando pero, al mismo tiempo, planteo que lo que he estado haciendo a lo largo de estos años no ha sido más que observación participante: ¿cuál sería la diferencia entre mis modos de observar al principio y al final de mi proceso de investigación? ¿Podría radicar esta diferencia en que durante la etapa final había “sido afectada” mientras que al inicio aún no lo estaba? Tal vez sí, pero creo que una pregunta más precisa apuntaría a identificar la diferencia en el contexto y las lógicas por las

---

<sup>44</sup> La autora plantea que la observación participante es algo así como un oxímoron impracticable, ya que sólo es posible poner el foco en uno de los dos términos cada vez. Así, mientras -según su interpretación- los antropólogos clásicos pusieron el foco en la observación, siendo el “estar ahí” el requisito mínimo para que observar sea posible; su propuesta de “ser afectada” implica poner el peso en la participación, siendo la observación algo que el antropólogo sólo puede realizar a posteriori.

que estuve siendo mayormente afectada en cada caso, es decir: ¿cuáles eran las lógicas que más me atravesaban y me afectaban en un principio y cuales al final? y, en función de eso, ¿hacia dónde se encontraba orientada en un momento y en el otro mi apertura emocional?

En los primeros tiempos de mi trabajo, yo hacía observación participante de las actividades de los teatristas, pero por más participante que fuera mi observación, por más adentro que me encontrara, mi adscripción identitaria se encontraba por fuera, y diría que necesariamente por fuera, porque mi intención de construir y consolidar una identidad como etnógrafa y la estrecha ligazón de esta intención con la especificidad disciplinar de la antropología sociocultural, me obligaba a construir otredad en ellos (pensarlos como “ellos los nativos”) y distancia en El Escudo (entendiéndolo como un “allá en la isla”). Por su puesto que eran unos “ellos” y un “allá” entre los que buscaba ser integrada y entre los que me daba mucho placer ser bien recibida, pero manteniendo siempre el carácter de extranjera que suponía mi rol de etnógrafa. De este modo, en estos primeros tiempos, mis emociones estaban puestas en función de lograr constituir aquella identidad como etnógrafa. Aquello suponía, en palabras de Favret-Saada, que mi participación en aquel campo corriera, principalmente, “por cuenta de la ciencia”, es decir, que mi interés primario por “estar ahí” fuera el de obtener un conocimiento factible de ser utilizado para mi investigación. De este modo, lo que más me conmovía en aquellos tiempos, lo que releendo mis notas de campo observo que más me hacía vibrar, era sentir que estaba logrando volverme etnógrafa, es decir, sentir que lo que estaba haciendo se parecía a lo que tantas veces había leído que habían hecho otros colegas antes que yo.

Lo que cambió luego, no tuvo que ver con lo que “objetivamente” hacía. Es decir, a simple vista mis actividades siguieron siendo básicamente las mismas. Lo que cambio tuvo que ver, precisamente, con la orientación de mis sentimientos y emociones, es decir, que empecé a conmovirme con otras cosas; cosas que ya no tenían tanto que ver con “hacerme etnógrafa” -algo acerca de lo cual ya estaba más o menos tranquila y despreocupada- sino más bien con “hacerme teatrista”, “hacerme amiga” y “hacerme actriz”.

Es decir, que si en un primer momento, mis intereses, emociones y sentimientos en el campo estaban en completa resonancia con la lógica de funcionamiento del campo de la antropología, lo que ocurrió en un segundo momento es que -sin dejar de estar permeada por aquellos intereses- comencé, además, a dejarme atravesar por la lógica de funcionamiento del campo que me encontraba estudiando, entregándome más plenamente a ella. Una lógica de funcionamiento en la cual el deseo y el disfrute de actuar, los vínculos de amistad, las ganas, el orgullo y el placer de formar parte de un proyecto, de un elenco, de una obra o de un centro cultural, estar disponible para lo que haga falta, ayudar, colaborar, ocupaban lugares centrales. Y esto, apelando nuevamente a las palabras de Favret-Saada “por cuenta de mi propia persona”, es decir que mis ganas y mis intenciones de hacerme



teatrista, hacerme amiga y hacerme actriz, comenzaron a ubicarse más allá de mis intereses de investigación. Es decir, comencé a trabajar en aquello, independientemente del provecho que, a posteriori, pudiera sacar de esas experiencias en virtud de mis objetivos en tanto antropóloga.

Este desplazamiento, este giro de mi posición existencial dentro del campo, fue crucial para llegar al tipo de comprensión sobre el cual intenta fundarse esta tesis. Sin embargo, me gustaría resaltar, una vez más, que el valor de cada uno de estos momentos se encuentra en íntima relación con el otro, es decir, que tanto el extrañamiento inicial, producto de la distancia que como antropóloga supe construir respecto de lo que observaba en el campo, así como el haberme permitido ceder a dicho extrañamiento y dejarme atravesar y performar por la lógica de razonamiento -y, sobre todo, por la lógica de sentimiento- de aquel campo fueron sumamente productivas; estando el valor de esta última instancia en íntima relación con la solidez de la primera. Es decir, que si el haberme hecho amiga y empezado a hacerme teatrista y actriz pudo volverse productivo a los efectos de esta tesis (y del conocimiento antropológico del campo del que aquí se intenta dar cuenta), fue gracias a que aquella identidad de etnógrafa (y el *habitus* desarrollado en relación a la misma), se encontraba lo suficientemente afianzada e incorporada, como para seguir operando aún en los momentos en los que mis objetivos más inmediatos estuvieran más alineados con mis ganas de ser amiga o actriz que con mi intención de investigar. De modo tal que, así como en tipo de desdoblamiento que mencionaré en los capítulos 4 y 6 de esta tesis, en los que el actor o la actriz deben poder observar al personaje, en este caso, gracias a que “la etnógrafa” se encontraba constituida y consolidada, ella misma pudo observar a “la actriz” en la que yo misma me empecé a convertir.

Esta última reflexión nos conecta con una serie de preocupaciones -varias de las cuales forman parte de las reflexiones de Favret-Saada y de los comentarios de sus traductoras- que se encuentran en el corazón de la etnografía: ¿es realmente posible llegar a comprender el punto de vista del otro?, y de ser así, ¿cómo es que esto se logra?; ¿requiere aquel tipo de acceso superar la distancia inicial permitiendo que el “ellos” (los “nativos”) se convierta en un “nosotros”?; ¿es esto último posible? y de serlo ¿puede ser pensada la empresa etnográfica una vez superada esta distinción? Para atender a estas preguntas, me gustaría sumar al diálogo a Robert Desjarlais, otro etnógrafo cuyos pensamientos me han ayudado a reflexionar acerca de estas cuestiones.

## Ser o no ser un Yolmo Sherpa

*...me pregunto cómo alguien de un lugar lejano (como yo) puede llegar a comprender tales experiencias. ¿Hasta qué punto y a través de qué medios podemos llegar a captar la vida emocional y sensorial de otra persona o de otro pueblo?*

*Robert Desjarlais, "Jardines Imaginarios con sapos reales".*

En su trabajo entre los Yolmo Sherpa, un pueblo tibetano que habitaba en la región del norte-centro de Nepal, Robert Desjarlais participó de una serie de ceremonias de curación como aprendiz de shamán, en las cuales logró entrar en estados de trance que aunque eran completamente reales para él eran completamente distintos de los que experimentaban los shamanes Yolmo, ya que aún cuando sus cuerpos temblaban a un mismo ritmo "los mundos escondidos no eran los mismos" (2011 [1992]: 14).

A partir de esta vivencia, Desjarlais se asombra de la facilidad con la que ciertos antropólogos<sup>45</sup> que también atravesaron estados de trance como medios para acceder a una comprensión de algún aspecto de los grupos que se encontraban estudiando, tendieron a interpretar los trances experimentados por ellos como un fiel reflejo de lo que experimentaban los participantes locales. Basado en la distancia registrada en su caso, este autor nos alerta acerca de los riesgos de asimilar, sin más, nuestras propias experiencias subjetivas con las de los "nativos" de los grupos que nos encontramos estudiando, lo cual, según él mismo señala, no significa que el registro reflexivo de este tipo de vivencias no sea un material valioso en vías de comprender el mundo cultural que estamos indagando, sino que deben ser comprendidas "más como una transcripción de una conversación entre culturas" (Ibid: 15) que como una fotografía de la experiencia de los otros.

Hechas estas advertencias, Desjarlais destaca la importancia que cobró en su etnografía el participar en la vida de todos los días:

cuando un investigador de campo empieza a participar de la mirada de momentos que forman la parte de la vida cotidiana, estas interacciones empiezan prontamente a modelar su entendimiento sobre los valores locales, los patrones de comportamiento, las maneras de ser, de moverse y de sentir (Ibid: 24).

Y señala que al mismo tiempo que iba desarrollándose este tipo de comprensión de la sociedad Yolmo, "[sus] experiencias, moldeadas por el contexto en el cual [se] encontraba, lentamente empezaron a parecerse más a lo que los shamanes parecían

---

<sup>45</sup> El autor menciona a Maya Daren, Larry Peters, Michael Harner y Michael Taussig

experimentar” (Ibid: 15). Es decir, el “conocimiento corporizado” adquirido “cuando intercambiaba sorbos de te, cuando entendía un chiste, cuando oía los sonidos de los cantos lama o cuando sentía la pérdida de un aldeano” (Ibid: 24), aquellos modos de mover y experimentar el cuerpo que fue aprendiendo al participar del modo más básico posible en la vida cotidiana de los Yolmo, conformaron un “fondo de significaciones” que permitió que sus experiencias (incluyendo las de los trances) se acercaran a las de ellos.

Ahora bien, ¿cómo pueden estas reflexiones de un etnógrafo norteamericano que hizo trabajo de campo en Nepal contribuir al análisis reflexivo de la experiencia etnográfica efectuada por mí en la misma ciudad en la que vivo y en la que nací? Hay dos cuestiones que me gustaría extraer de esta breve reseña del trabajo de Desjarlais para observar mi propia etnografía: la sospecha que levanta sobre la posibilidad de asimilar la experiencia que tenemos como etnógrafos a la experiencia de los sujetos que forman parte del juego real de las prácticas que nos encontramos investigando; y la continuidad que propone entre las experiencias que ocupan un lugar central en el fenómeno que él se propuso indagar y aquellas que conforman “la vida de todos los días” (Ibid: 22).

Empezando por esta última, considero que es posible establecer cierto paralelismo entre el recorrido que relata Desjarlais y el que pude identificar en mi trabajo de campo, si ensayamos una suerte de analogía entre su experiencia en relación a los trances y mi experiencia en relación a la actuación, siendo que, en ambos casos, se trata de experiencias que salen de lo cotidiano y que ocupan un lugar central en las prácticas que a cada uno de nosotros nos interesaba estudiar. En este sentido, considero que así como la posibilidad de Desjarlais de que su experiencia de los estados de trance se acercara a lo que los shamanes relataban acerca de los mismos estuvo mediada por una socialización en la cultura de los Yolmo mediante la participación en todo tipo de actividades cotidianas (desde tomar el té hasta entender un chiste); de manera análoga, en mi caso el haber podido superar la distancia inicial entre mis sensaciones y percepciones acerca de la experiencia de actuar y aquello que me era descripto por mis interlocutores más profundamente socializados en el campo del teatro<sup>46</sup>, estuvo mediada por mi propia socialización en aquel campo, es decir, por mi progresiva apertura a una participación menos distanciada en todas aquellas actividades de “la vida cotidiana” de los teatristas. De este modo, considero que así como Desjarlais arriesga que el haber intercambiado sorbos de té le permitió adquirir un conocimiento corporizado que contribuyó a conformar un fondo de significaciones sobre el cual su experiencia de los trances comenzó a asemejarse a las de los Yolmos; en un sentido similar, considero que las experiencias de mover escenografía, hacer la técnica de “El de la Niña Gallo”, participar a través de un chat de *facebook* de la decisión del nombre de la obra,

---

<sup>46</sup> Distancia a la que me he referido en el Capítulo 1 y sobre la cual se construye la estrategia argumentativa del Capítulo 4 de esta tesis.

colaborar en la barra en el cumpleaños de Casa Brava o compartir allí charlas, risas y cervezas, contribuyeron de manera sustancial a que mi experiencia de actuar comenzara a parecerse a aquello que me relataban mis docentes, mis compañeros y mis entrevistados, es decir, a que mi cuerpo comenzara a ser modelado por ese contexto y se transformara al punto tal de poder percibir, sentir y hacer aquello que antes no era posible. Esto me permitió, por un lado, una comprensión más acabada y compleja de la experiencia de actuar; y por otro, la visibilización de los estrechos vínculos que conectan la formación específica de un cuerpo para la actuación del modo en el que ésta tiene lugar en ámbitos tales como clases y ensayos, y el resto de las actividades que van conformando la cotidianidad de quienes son (o se están haciendo) actores o actrices en el contexto del teatro independiente platense, una continuidad que ocupa un lugar central en esta etnografía.

En segundo lugar quisiera retomar la sospecha que promueve este autor sobre la posibilidad de asimilar la experiencia que tenemos como etnógrafos a la de los sujetos que forman parte del juego real de las prácticas que nos encontramos investigando. En el caso de Desjarlais, su sospecha se funda principalmente en la distancia cultural que lo separa de los Yolmo llevándolo a preguntarse “cómo alguien de un lugar lejano (como [él]) puede llegar a comprender tales experiencias” (Ibid: 13). Pero ¿qué ocurre en mi caso que no provengo de un lugar lejano sino que he nacido en la misma ciudad en la que se despliegan los fenómenos que he estado observando? ¿Es posible o tiene sentido levantar este mismo tipo de sospecha cuando no existe en el caso de mi trabajo el tipo de distancia cultural que Desjarlais destaca en el suyo y en el de los investigadores a cuyas experiencias refiere?

Creo que en mi caso, dada la extremada cercanía -no solo geográfica sino también de edad y de clase- del universo social estudiado, sería prácticamente imposible fundar este tipo de sospecha en la distancia cultural. Sin embargo, considero que formular el tipo de preguntas que propone Desjarlais y ejercer tales tipos de sospecha es fundamental, ya que la posibilidad de construir una distancia y trabajar en esa franja paradójica en la que a un mismo tiempo logramos y no logramos trascenderla se encuentra en el centro mismo de todo emprendimiento etnográfico. Me pregunto entonces sobre qué criterio podría construirse este tipo de distancia en el caso de mi trabajo y considero que la respuesta se encuentra desplegada a lo largo de todo este capítulo: aquello que en el caso de Desjarlais (y de la gran mayoría de los antropólogos que han trabajado en terrenos más clásicos) constituye una distancia cultural, en el caso de mi etnografía puede ser pensado en términos de campo. Es decir, el “terreno híbrido” en el que tuvo lugar mi trabajo no fue producto del encuentro de dos culturas pero sí del encuentro entre dos campos: el campo de la antropología, de la academia y de las ciencias sociales, con sus lógicas de legitimación y sus capitales en juego, y el campo del teatro, de las artes escénicas, del circuito independiente de

la ciudad de La Plata con sus propias reglas, su lógica de funcionamiento y las particulares disputas que conforman el devenir del mismo.

Actualizo entonces la inquietud planteada más arriba y me pregunto: ¿es posible asimilar la experiencia que tenemos como etnógrafos quienes nos involucramos con fines de investigación en la práctica de las artes escénicas contemporáneas -o de cualquier otra práctica de nuestro propio contexto cultural- a la de los sujetos que forman parte del juego real de esas prácticas que nos encontramos investigando?

En su teoría de los campos sociales, Pierre Bourdieu (1991 [1980]) plantea que estos campos, es decir, los espacios sociales que se crean en torno a la valoración diferencial de hechos sociales como el arte, la ciencia, la religión o la política, pueden ser pensados como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones y sus reglas específicas. En cada uno de estos espacios, que tienen, según Bourdieu, una autonomía relativa respecto de los otros campos, hay un capital específico que se encuentra en juego y por el cual los participantes luchan, valiéndose de las reglas específicas de ese campo y contribuyendo, de este modo, a reproducir o transformar la estructura social. En algunos de sus textos, Bourdieu explicita que el analista o el científico que se encuentra estudiando un determinado campo social, se encuentra, de algún modo “fuera de juego” ya que no está realmente luchando por el capital que se encuentra en juego en el campo que está investigando (en mi caso, el campo del arte y, más específicamente el del teatro platense), debido a que está jugando otro juego: el de su propio campo (en mi caso, el campo de la academia, de las ciencias sociales, específicamente el de la antropología).

Si bien acuerdo en gran medida con esta construcción teórica de Pierre Bourdieu, y considero que ese estar “fuera de juego” contribuye tanto a la mirada analítica del investigador como a muchas de las relaciones que este establece dentro del campo, creo que en numerosas investigaciones del tipo de la que yo he realizado, la inmersión en el campo puede resultar, por momentos, tan profunda, que es posible llegar a captar, no sólo desde un plano analítico sino también desde un plano personal y subjetivo, cuál es el sentido del juego tal como lo perciben los participantes de ese campo. Es decir, creo que la cercanía cultural que en el caso específico de mi trabajo caracterizó mi vínculo con el campo (sumada al hecho de que mi vínculo previo con la danza contemporánea me hacía pertenecer parcialmente al campo de las artes escénicas independientes de la ciudad de La Plata), posibilitó que por momentos mi socialización en el campo del teatro fuera sumamente profunda, de modo tal que comencé a volverme parte de este campo y, de este modo, a convertirme en teatrista y en actriz, de un modo en el que Robert Desjarlais jamás podría haberse convertido en un Yolmo Sherpa. Sin embargo, ¿significa esto que en el transcurso de mi trabajo de campo, el “ellos” inicial se hubiera convertido plenamente en un “nosotros”?

Esto puede haber pasado en una gran medida y en muchos sentidos y, sin embargo, nunca de un modo total y esto, justamente, por las razones citadas en los párrafos anteriores a través de las nociones de Bourdieu: más allá de cuánto me haya dispuesto yo a jugar, en términos “nativos”, el juego que mi campo me estaba proponiendo, más allá de lo profundos y reales que hayan sido (y aún hoy sigan siendo) mis deseos de actuar, mi orgullo de formar parte, mis ganas de colaborar, al menos durante los años que duró el proceso que culmina con la escritura de esta tesis, nunca dejé de jugar el otro juego (el del campo de la antropología) y mi presencia en el mundo del teatro siempre se mantuvo -en mayor o menor medida- atravesada por el objetivo de producir esta etnografía. Es decir, que aún cuando mi apertura a todos aquellos otros roles que el campo me ofreció haya sido sincera, el hecho de que mi identidad profesional y social siguiera estando siempre más en relación a la antropología que al teatro, es decir, que el capital en juego para mí fuera siempre mayor en el campo de las ciencias sociales que en el de las artes escénicas, hacen que mi experiencia no pueda ser homologada por completo a la de quienes sí disputan su identidad profesional y social en el campo del teatro.

Si bien creo que el reconocimiento de esta alteridad no niega en absoluto las posibilidades comunicativas y hermenéuticas del tipo de inmersión en el campo que he relatado a lo largo de estas páginas, la cual ha tenido, a mi entender, consecuencias sumamente productivas de cara a la elaboración de esta tesis, considero necesario visibilizar esa distancia. Es precisamente en este espacio liminar, en ese lograr ser un poco ese otro cuyo mundo uno se encuentra indagando sin dejar nunca de ser el etnógrafo que uno mismo es (lo cual se parece bastante a la tarea del actor de “ser otro sin dejar de ser uno mismo”) en donde se despliega la tarea de la etnografía.

\* \* \*

A lo largo de este capítulo he buscado relatar el recorrido realizado a lo largo de mi trabajo de campo, observando los modos en los que mi posicionamiento como etnógrafa fue cambiando a lo largo del mismo y dando lugar a ciertas reflexiones metodológicas sobre la productividad que han tenido en mi trabajo estos cambios de posicionamiento; así como sobre los modos en los que la interacción dialéctica entre las lógicas de funcionamiento del campo de la antropología y el campo del teatro independiente platense se puso en juego en dichos desplazamientos. El *racconto* realizado en estas páginas se ha enfocado, casi con exclusividad, en la descripción de las situaciones y lugares en los que se concentró la mayor parte de mi observación participante, incluyendo, fundamentalmente, el Centro Cultural El Escudo y Casa Brava, que han sido los ámbitos en los que realicé la mayor parte del trabajo

de campo y dentro de los cual se establecieron lazos afectivos y de confianza que dotaron de mayor profundidad a la experiencia etnográfica permitiendo acceder a facetas de la tarea de actores y actrices de las que no hubiera sido posible formar parte por fuera de este contexto.

No obstante, dado que las personas, espacios y proyectos que integran el universo del teatro independiente en La Plata se encuentran enlazados de modos múltiples y complejos, se mantuvo una mirada abierta a los restantes ámbitos del circuito teatral platense. Por eso, mi trabajo no se circunscribió a los espacios que he destacado, sino que a partir de allí pude acceder a la observación de otros ámbitos y al intercambio con otras personas. Como parte de este mismo proceso, además de las numerosas charlas informales que se produjeron en estos contextos de observación, realicé, durante los cuatro años que duró mi trabajo de campo, dieciséis entrevistas en profundidad que permitieron abordar o profundizar ciertas cuestiones y entrar en contacto con representantes de sectores del circuito teatral independiente platense a los que no había tenido acceso a partir de la observación participante.

Al corpus generado por dichas entrevistas se suma el registro de numerosas charlas brindadas por teatristas platenses en el contexto de encuentros, congresos y festivales, el de los intercambios producidos en el contexto de los desmontajes que yo misma he coordinado, una serie de entrevistas realizadas a personalidades de la comunidad teatral platense en programas de radio específicamente dedicados al tema y un conjunto de entrevistas realizadas a teatristas platenses por distintos periodistas y a las que he tenido acceso a partir de su publicación o de intercambios personales con sus autores.

Otra importante puerta de acceso a la comunidad teatral platense durante mi trabajo de campo se dio por medio de la participación en numerosos grupos de *facebook*, que incluyen los grupos pertenecientes a los integrantes de dos obras<sup>47</sup>, el grupo del Espacio de Investigación en Dinámicas Expresivas, el de la comisión directiva del Centro Cultural El Escudo, los de todos los talleres en los que participé como alumna<sup>48</sup> y varios grupos de los que forma parte la mayor parte de la comunidad del teatro platense<sup>49</sup>.

Formulado a partir de todos estos materiales, el capítulo siguiente ofrecerá una descripción del escenario más amplio en el que tuvo lugar esta etnografía: el circuito del teatro independiente platense, que incluirá tanto una descripción del panorama actual

---

<sup>47</sup> “La Fiesta de Casamiento” y “El de la Niña Gallo”.

<sup>48</sup> El del Taller de Investigación Teatral, el de Blas Arrese Igor, el del Pollo Canevaro y el de Federico Aimetta

<sup>49</sup> Artistas Independientes, Organizaciones Independientes, Teatro Independiente La Plata, Dramaturgia Platense, La Fabriquera, Todos al Área a Meter un Golazo y Todos por el Olga (estos dos últimos fueron creados en los meses previos a la finalización de esta tesis con el objetivo de organizar eventos solidarios para colaborar con la reconstrucción de dos centros culturales plateases que fueron víctimas de vandalismo).

como el establecimiento de ciertos vínculos con la historia de la cual provienen gran parte de las lógicas e ideales que nutren y estructuran su funcionamiento.

Tal como he mencionado en el capítulo introductorio, el movimiento de ida y vuelta que he descrito a lo largo de estas páginas y que marcó distintos momentos y estrategias durante el trabajo de campo, podrá percibirse en las estrategias narrativas y en los puntos de vista adoptados a lo largo de los distintos capítulos que conforman esta tesis, ya que, como hemos anticipado, algunos proponen aproximaciones más fenomenológicas, mientras que otros dan cuenta de recorridos genealógicos que permiten comprender de dónde provienen aquellos discursos sobre el cuerpo y sobre la propia práctica que estructuran y dan sentido a la experiencia y, al mismo tiempo, dar visibilidad a aquellas “zonas de dislocación” o tensión que ponen en evidencia la imperfección de la alineación entre discursos y experiencias (Alcoff, 1999).

En este sentido, el capítulo que sigue a continuación propone un ejercicio de distanciamiento que invita a observar el campo teatral platense en una escala más amplia y desde un punto de vista un poco más distante, no sólo por la cantidad de grupos, personas y espacios cuyos relatos y descripciones se toman como referencias, sino también por el ejercicio genealógico que propone la historización de muchas de las lógicas e ideales que sostienen la dinámica de las prácticas que nos encontramos describiendo y observando.



# Capítulo 3

## *El teatro independiente platense*

Casi desde los orígenes de la ciudad de La Plata<sup>50</sup>, gran parte del movimiento teatral se da en un circuito que surge por oposición y como alternativa al teatro comercial, en una compleja relación de tensión y demanda respecto del Estado. De este modo, la categoría teatro independiente, de suma importancia para la adscripción identitaria de la gran mayoría de los teatristas platenses, tiene una larga historia y contiene una gran variedad de sentidos.

Partiendo de entender que este circuito teatral ha sido el escenario más amplio en el que tuvo lugar la presente etnografía, en este capítulo realizaré una caracterización del mismo que incluirá tanto una descripción del panorama actual como el establecimiento de ciertos vínculos con la historia de la cual provienen gran parte de las lógicas e ideales que nutren y estructuran su funcionamiento. Dado que la identidad de este circuito se construye en base a las complejas relaciones que establece tanto con el circuito comercial como con el ámbito oficial, la caracterización del mismo contará con numerosas referencias a estos otros ámbitos, resaltando las vinculaciones que se ponen en juego en cada caso.

---

<sup>50</sup> La ciudad de La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, fue fundada en el año 1882 luego de ser especialmente planificada y construida para servir como capital provincial luego de que la ciudad de Buenos Aires fuera declarada Distrito Federal. Cuenta con una población de 740.369 habitantes (o de 894.253 si se considera el aglomerado urbano compuesto por los partidos de La Plata, Berisso y Ensenada, habitualmente conocido como Gran La Plata) y es el principal centro político, administrativo y educativo de la provincia, contando con una universidad nacional de larga trayectoria y con una gran variedad de instituciones que ofrecen carreras de formación terciaria.

Según Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli (2010), durante las primeras décadas luego de su fundación, el campo teatral platense aún no se había consolidado y se mantenía dependiente de la actividad teatral porteña. Recién en el período abarcado entre los años 1900-1930 comienza a gestarse, según estos investigadores, una actividad local con espacios y características propias. Dentro de las instituciones que emergen en este período destaca la conformación del grupo teatral Renovación, un grupo originalmente conformado por estudiantes universitarios en cuyas sucesivas búsquedas -marcadas en un principio por la aspiración hacia un teatro de arte y posteriormente por la aparición de una preocupación por los objetivos sociales y políticos del teatro- pueden encontrarse algunas de las características que caracterizan el conjunto de lo que hoy se define como “teatro independiente” en nuestra ciudad.

La categoría “teatro independiente” no carece de problemática ni es utilizada de manera uniforme por la totalidad de los teatristas que conforman el escenario que me propongo describir. Sin embargo, el carácter generalizado de su uso sumado al hecho de que no exista otra categoría que permita su reemplazo a la hora de hablar del conjunto de personas, espacios, actividades y estrategias que me interesa caracterizar, me ha llevado a reivindicarla como categoría “nativa” y a elegirla como forma de nombrar el fenómeno en el que se enmarca el objeto de estudio de mi trabajo.

El capítulo se organizará en cuatro apartados. En el primero se realizará una descripción de los rasgos que definen “lo independiente” en el contexto del teatro platense, en tanto modo de producción, búsqueda estética y categoría de adscripción identitaria a la que -con mayor o menor grado de problematización- adscriben la gran mayoría de los teatristas de la ciudad. Dado que históricamente lo independiente en el arte se ha definido en función de su oposición, marginalidad o diferenciación respecto de lo producido tanto desde el sector oficial como en el circuito comercial, este apartado ofrecerá también una descripción de los modos en los que estos dos sectores pueden ser delimitados en el contexto teatral platense, así como de los múltiples y complejos modos en los que el teatro independiente se vincula con los mismos.

El segundo apartado presentará una caracterización de las principales decisiones que atraviesan el proceso de ser y hacerse teatrista en el contexto del teatro independiente platense, incluyendo tanto las instancias en las que se elige comenzar a dedicarse al teatro concibiéndolo en tanto profesión, como las distintas opciones vinculadas a la formación y el trabajo que van configurando las carreras de actores y actrices.

El tercer apartado apelará a las voces de diversos investigadores del teatro que se han dedicado a la indagación histórica, para dar cuenta de los principales postulados artístico-ideológicos que impulsaron el surgimiento del proyecto del teatro independiente en Argentina, así como algunas de las discusiones que marcaron su devenir, para continuar con un análisis de los modos en los que los postulados de aquel proyecto estético-político iniciado en las primeras décadas del siglo XX se mantienen vigentes en las maneras de pensar “lo independiente” en la actualidad, considerando tanto las continuidades como las discrepancias y reelaboraciones.

Por último, el cuarto apartado se propone situar nuestro caso de estudio en el contexto del arte independiente en general y de las artes escénicas platenses en particular, observando las regularidades que se establecen con otros casos y, al mismo tiempo, los modos particulares en los que estos procesos se ponen en juego en el contexto del teatro platense. Se atenderá a las continuidades que puedan establecerse entre el carácter sustancial que la grupalidad y la constitución de vínculos afectivos adquieren en las etapas

de formación y al rol que estos mismos vínculos adquieren en los procesos de producción y gestión.

La caracterización del circuito teatral independiente platense que se presenta en este capítulo se construyó en base a distintas fuentes de información, entre las cuales fueron fundamentales las numerosas entrevistas en profundidad realizadas a teatristas platenses, los registros de charlas, encuentros y reuniones en los que realicé observación participante, ciertas declaraciones y opiniones publicadas en redes sociales y los resultados de un cuestionario realizado sobre el final del trabajo de campo e implementado vía internet en el cual se incluyeron como respuestas sugeridas definiciones y apreciaciones enunciadas por teatristas platenses durante las instancias anteriormente mencionadas<sup>51</sup>.

### **Entre lo oficial y lo comercial: lo independiente como modo de producción, búsqueda estética y adscripción identitaria**

Una de las principales características del teatro independiente tiene que ver con sus modos de producción. Como he anticipado en el capítulo anterior, a diferencia de lo que sucede en otros ámbitos de producción teatral, en los que la división de roles generalmente es clara y definida y cada persona es convocada y contratada para realizar una tarea específica, la producción en el ámbito del teatro independiente suele implicar la necesidad de que los artistas (ya no como individuos sino, generalmente, en tanto grupos) se hagan cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico, incluyendo actividades que, en otros ámbitos, probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. Esto implica que no sólo los roles de director, dramaturgo y actor funcionen en ciertos casos de manera móvil e intercambiable sino que, además, quienes cumplen uno o varios de estos roles comúnmente también se hacen cargo de otras labores tales como confección y/o mantenimiento del vestuario, iluminación, diseño y construcción de la escenografía, resolución de todo tipo de cuestiones técnicas, difusión del espectáculo o actividad, búsqueda de subsidios y apoyos, y

---

<sup>51</sup> El cuestionario fue distribuido individualmente mediante el envío por internet de un formulario de Google que permitía su autoadministración. Además del nombre (optativo) y la edad (requerida en forma obligatoria), incluía nueve preguntas, dos de las cuales daban espacio para respuestas completamente abiertas. Las siete restantes brindaban opciones múltiples ofreciendo, en la mayoría de los casos la posibilidad de marcar más de una respuesta y de agregar información adicional mediante una opción a respuesta abierta al final de la lista. Fue respondido por 60 personas (todos ellos participantes activos del campo teatral platense como actores, actrices, estudiantes, docentes, directores, gestores, investigadores, comunicadores, etc.) de entre 21 y 74 años de edad. Del total de los participantes sólo 4 decidieron mantener el anonimato. De los 56 restantes, 17 brindaron solamente el nombre o apodo (tratándose, en estos casos, de apodos por los cuales los reconoce la mayor parte de la comunidad). Los otros 49 eligieron colocar su nombre y apellido y, en ciertos casos, utilizaron los espacios abiertos del cuestionario para agregar información acerca de su posición en el campo (comentando, por ejemplo, si se desempeñaban o habían desempeñado en algún cargo en la gestión pública o si eran miembros de alguna agrupación).

mantenimiento de salas y espacios, entre otras tareas. Por supuesto que no todos los integrantes de un grupo estarán igualmente especializados en cada uno de estos roles, sino que en cada caso podrá haber distintos grados de predisposición, facilidad o especialización para lo que cada tarea implica. Pero en general es extraño que los miembros de un grupo de teatro independiente sepan solamente actuar o dirigir ya que, aún en los casos en los que cuentan con miembros o colaboradores especialmente dedicados a cuestiones tales como la iluminación, la escenografía, el vestuario, la difusión o la gestión, las discusiones y opiniones acerca de cada una de estas cuestiones suelen atravesar a la totalidad del grupo. Al mismo tiempo, la necesidad de compensar estratégicamente la falta de ciertos recursos activa importantes redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes garantizan cuestiones tan variadas como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución de tareas por medio de la colaboración de miembros especializados de un grupo para con otro, opinión crítica acerca de los procesos o producciones, entre muchas otras.

Si bien esta forma de trabajo responde generalmente a una necesidad surgida de la inexistencia de una estructura institucional o de medios económicos que permitan delegar estas tareas, constituye, al mismo tiempo, un modo de hacer las cosas que caracteriza y distingue la actividad teatral independiente y que tiene un impacto en el resultado de lo que se produce. De manera que si bien son frecuentes las referencias a las limitaciones que genera la escasez de dinero que caracteriza al ámbito independiente, quienes se han formado como teatristas en este contexto suelen replicar los modos de producción característicos del mismo aún cuando trabajan en otros ámbitos; prefiriendo formas de organización que les permitan elegir con quiénes trabajar y decidir acerca de la totalidad de lo que se está produciendo, y rechazando las estructuras menos flexibles y más diversificadas con las que se encuentran cuando participan de los ámbitos oficial y comercial.

De esta forma, los modos de producción que caracterizan la actividad teatral independiente suelen ir de la mano de una cierta orientación estética más ligada a la experimentación y a la búsqueda de un lenguaje original y propio que a la repetición de formatos ya consagrados o establecidos que caracteriza generalmente a los ámbitos oficial y comercial. Esta orientación estética, que no es en modo alguno homogénea dentro del amplio conjunto que se engloba bajo la categoría de teatro independiente en nuestra ciudad, conlleva una alta valoración de los procesos creativos a los que se les reconoce la necesidad de tiempos prolongados de exploración y maduración, que muchas veces son difíciles de compatibilizar con los tiempos impuestos ya sea desde las agendas oficiales como desde los circuitos comerciales.

En función de estos ideales estéticos y de los modos de producción por medio de los cuales se los persigue, la mayoría de los teatristas platenses se reconocen a sí mismos como

hacedores del teatro independiente, ubicando este tipo de teatro en las antípodas del teatro comercial y distinguiéndolo del teatro oficial. Esta adscripción identitaria se da más allá de que varios de estos mismos teatristas trabajen en instituciones oficiales (como la Escuela de Teatro o la Comedia de la Provincia) e incluso cuando la gran mayoría de ellos desearía obtener de sus obras una ganancia económica mayor. De modo que los límites entre lo independiente, lo oficial y lo comercial son, en cierto modo, imprecisos, y entre estos ámbitos existen numerosas transacciones, vínculos e intercambios.

### *Lo oficial*

El sector oficial en el campo del teatro platense, se encuentra representado por instituciones estatales de gestión municipal, provincial y nacional. Entre estas encontramos la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de La Plata, de la que dependen las Salas A y B del Pasaje Dardo Rocha y el Teatro Coliseo Podestá; el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires, del que dependen la Comedia de la Provincia y su Sala Armando Discépolo, el Anfiteatro Martín Fierro, el Teatro Argentino y el Consejo Provincial de Teatro Independiente (CPTI); la Secretaría de Arte y Cultura de la Universidad Nacional de La Plata; el Instituto Nacional del Teatro (INT) y la Dirección de Enseñanza Artística de la DGCyE de la Provincia de Buenos Aires de la que dependen cuatro escuelas de arte de nivel terciario<sup>52</sup> (una de las cuales es la Escuela de Teatro a la que haremos referencia reiteradas veces), dos Escuelas de Estética para niños y el área de Educación Artística con incumbencia en todas las escuelas iniciales, primarias y secundarias de la provincia.

Los vínculos de los teatristas independientes platenses con estas instituciones son diversos y complejos. Son pocos aquellos cuya vinculación laboral principal se da con el sector oficial; éstos se reducen a quienes constituyen la planta permanente de la Comedia de la Provincia, quienes forman parte de la gestión del Instituto Cultural, los docentes de la Escuela de Teatro o de asignaturas vinculadas al teatro en cualquier otra escuela que funcione con programas oficiales, y los que trabajan de manera estable en la gestión de los

---

<sup>52</sup> Estas cuatro escuelas son la Escuela de Teatro (que cuenta con un profesorado de Teatro y tecnicaturas en Actuación, Maquillaje, Vestuario y Escenografía), la escuela de Danzas Clásicas (con tecnicatura y profesorado en Danzas Clásicas y Danza Contemporánea y profesorado en Danza-Expresión Corporal), la Escuela de Danzas Tradicionales Rafael Hernandez (con el profesorado en Danzas Folklóricas y la tecnicatura en Interpretación y Coreografía de Tango) y el Conservatorio de Música Gilado Gilardi (con carreras orientadas a la ejecución y enseñanza de distintos instrumentos musicales y al canto lírico). Todas estas escuelas brindan títulos oficiales de nivel terciario en las carreras mencionadas. Si bien la escuela que ofrece una mayor oferta laboral a los teatristas platenses es la de Teatro, también hay quienes trabajan como docentes en las otras escuelas.

ámbitos experimentales del Teatro Argentino<sup>53</sup> (TACEC y TAE). Por fuera de ese reducido grupo, los teatristas platenses suelen establecer, con dichas instituciones, relaciones flexibles y esporádicas que consisten fundamentalmente en el acceso a contratos temporales (ya sea como parte de un elenco, como grupo o como docentes de los cursos y seminarios que se brindan en los espacios del Teatro Argentino), el pedido y eventual otorgamiento de subsidios (fundamentalmente los ofrecidos por el CPTI y al INT), la participación en concursos y festivales (organizados por la Comedia Municipal y la Comedia Provincial) y el uso de salas oficiales (conseguidas por medio de un abanico diverso de pedidos, negociaciones y gestiones).

Respecto de este último punto, es importante mencionar el surgimiento, en los últimos años, de la agrupación Teatristas Independientes de La Plata, un conjunto que se propuso trabajar articuladamente con el Sindicato de Actores<sup>54</sup> en el reclamo a los organismos estatales por mejores condiciones laborales para los trabajadores del teatro independiente local. Una de las demandas más importantes de esta agrupación ha girado en torno al derecho de los teatristas independientes de utilizar los espacios teatrales gestionados por el sector oficial. Estos reclamos y negociaciones les permitieron lograr un Ciclo de Teatro Independiente que tuvo una primera edición durante el año 2012 en la Sala Armando Discépolo de la Comedia de la Provincia y durante el 2013 en las salas A y B del Pasaje Dardo Rocha, contando con contratos de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad para cada uno de los elencos participantes. Dado que las peleas más importantes de la agrupación Teatristas Independientes fueron la gestión de este ciclo y el llamado a los teatristas platenses a pensarse como colectivo, la definición de sus miembros acerca de lo independiente se encuentra atravesada por la idea de una falta de estructura (espacial y laboral) estable, que es parcialmente compensada por medio de una red de solidaridades entre compañeros. Esta red de solidaridades, que incluye desde el préstamo o alquiler accesible de un espacio a “los compañeros que no tienen sala” hasta el apoyo que implica ir a ver las obras de los otros, traza la línea entre quienes son reconocidos como

---

<sup>53</sup> El Teatro Argentino de La Plata no cuenta con elenco estable de actores ni con una programación de teatro en sus salas principales. De este modo, el acceso de los teatristas plateases al mismo ha estado en relación con la apertura, en los últimos años, de dos áreas experimentales: un Centro de Experimentación y Creación (TACEC) que funcionó hasta el año 2014 y una Escuela Taller (TAE).

<sup>54</sup> En diciembre del año 2013 la delegación La Plata del Sindicato de Actores fue intervenida por representantes de la delegación central con sede en la ciudad de Buenos Aires. Los motivos de la intervención nunca circularon de un modo claro, no obstante, la misma fue rechazada por la comunidad teatral platense que, en su conjunto, manifestó que “más allá de las diferencias” debían defender a los representantes locales. En función de este rechazo se realizaron, entre diciembre de 2013 y febrero a abril de 2014, una serie de asambleas con la intención de resistir tal intervención. Sin embargo, la misma continúa hasta el momento de finalización de esta tesis. Desde aquel momento, la relación de la comunidad teatral platense con el Sindicato de Actores se ha reducido notablemente y el ciclo de Teatro Independiente, cuya organización, en el año 2014, pasó a manos de los interventores del Sindicato, dejó de ser apoyado y difundido por los teatristas de la ciudad.

teatristas independientes y quienes son asociados a una lógica de trabajo y relación vinculada a lo comercial. De esta manera, lo independiente es definido por oposición a la lógica individualista y mercantilista del sector comercial y, fundamentalmente, en relación a la necesidad de un mayor apoyo y reconocimiento por parte del sector estatal.

Otro modo de demarcación de los teatristas independientes respecto del ámbito oficial es la crítica y la desconfianza acerca de los modos de producción y las estéticas que prevalecen en el mismo. Hay quienes sostienen que “lo institucional no le hace bien al teatro” ya que las instituciones oficiales “condicionan” y “limitan” la producción artística. En este sentido, se valoran ciertos modos de relación más flexibles, vigentes en algunos espacios oficiales gestados especialmente para albergar y estimular búsquedas más experimentales (tales como la TAE y el TACEC del Teatro Argentino) en los que los apoyos institucionales buscan facilitar la producción pero adaptándose a los modos de producción propuestos por los artistas en lugar de imponer modos tradicionales o estandarizados. No obstante, cabe aclarar dos cuestiones en relación a este tipo de espacios: la primera, es que si bien la valoración a la que se hace referencia estuvo presente en los comentarios de algunos teatristas platenses que tuvieron la posibilidad de trabajar en dichos espacios experimentales del Teatro Argentino, la generalidad de la comunidad teatral platense manifiesta tener un acceso muy restringido o incluso nulo a la participación en los mismos. La segunda, es que el carácter flexible de los modos de relación a los que se hace referencia, al mismo tiempo que es valorado porque permite una modalidad de trabajo similar a la habitual en el ámbito independiente, es criticado por dar lugar a una precarización de las relaciones laborales que no coincide con lo esperable en el ámbito estatal.

Esta misma desconfianza ante lo institucional estimula a los alumnos de la Escuela de Teatro a complementar su formación tanto en talleres como generando grupos de investigación y creación en el ámbito independiente y a quienes se encuentran vinculados de modos más estables a las instituciones oficiales a sostener, en paralelo, algún tipo de ámbito de producción independiente que les permita una mayor libertad respecto de los tiempos, las temáticas y los formatos, dando más lugar a la experimentación. La importancia de participar en este tipo de espacios forma parte del conjunto de valores que se transmiten de boca en boca dentro del campo. Así, es frecuente escuchar a los estudiantes de la Escuela hablar entre sí o con compañeros de otros ámbitos (por ejemplo, de talleres privados) acerca del valor de estas experiencias. También es común que ciertos docentes de la Escuela alienten a sus alumnos para reunirse y formar grupos de entrenamiento y experimentación por fuera de esta institución, o que hablen públicamente (por ejemplo en charlas o entrevistas en programas de radio locales) acerca del valor de este tipo de experiencias. Esto ocurre porque muchos de los docentes de la Escuela de Teatro se reconocen a sí mismos como hacedores del teatro independiente y construyen su identidad

en relación a este sentido de pertenencia, de tal modo que explícitamente enseñan a sus alumnos prácticas y les transmiten valores que se encuentran en íntima relación con esta identidad. Esto puede observarse, por ejemplo, en el fragmento que cito a continuación, extraído de una conversación en un programa de radio al que Alicia Durán -docente de una de las materias de de Escuela de Teatro orientadas a la producción- asistió junto a uno de sus alumnos para promocionar la obra que habían realizado a modo de “tesis” grupal u obra final de la Tecnicatura en Actuación de dicha Escuela. En esta charla, Alicia se refiere a su *habitus* como teatrista independiente y dice:

Yo soy muy del teatro independiente así que [aunque la obra se haga en la Escuela] sigo armando la función, llevando en la camioneta, cargada con bártulos, acomodando las sillas de la sala, sigo como en esa situación, ¿no? Y me parece que tiene que ver con esa vocación primaria en la que yo ejercía eso y me sigo haciendo cargo de eso, ¿no? De todo el hecho... no sé, no me puedo escindir del trabajo del armado total de la cuestión.

Fragmento de entrevista a Alicia Durán<sup>55</sup> en el programa radial Más Menos Otra Cosa, Radio Lumpen, noviembre de 2013.

De este modo, más allá del hecho de que gran parte de la identidad de lo independiente se construya en función de su demarcación respecto de lo oficial, las relaciones entre estos ámbitos no son lineales, ya que existen entre estos una multiplicidad de vínculos e intersecciones. En sintonía con este panorama, los resultados del cuestionario que realicé hacia el final del trabajo de campo arrojaron que tres cuartas partes de los teatristas indagados no dudan en considerar necesaria la existencia de algún tipo de relación del teatro independiente con el ámbito estatal, encontrando sólo un entrevistado que opinó que este tipo de teatro no debería tener ningún tipo de relación con el Estado. El conjunto restante manifiesta tener ciertas dudas al respecto, considerando que si bien es necesario que el teatro independiente reciba cierto apoyo estatal tal vez no sea buena demasiada cercanía. Entre las respuestas introducidas por fuera de las opciones prediseñadas destacan las que indican que el Estado debe “intervenir sin coartar” y “garantizar el desarrollo de la actividad teatral independiente, fomentando su crecimiento y

---

<sup>55</sup> Alicia Durán es actriz, docente y directora de teatro. Es docente de la Escuela de Teatro de La Plata de la que también es egresada. Ha trabajado con numerosos directores de La Plata y Buenos Aires y ha dirigido obras tanto en el contexto de la escuela como fuera de la misma. También es profesora en Danza-Expresión Corporal egresada de la Escuela de Danzas Clásicas de La Plata.



asegurando la independencia artística, ideológica y de formas de trabajo”, posibilitando “que el acceso a este bien cultural sea posible para todos los ciudadanos”<sup>56</sup>.

De este modo, si bien “lo independiente” emerge como un modo de producción que tiene lugar por fuera del ámbito oficial, configurando gran parte de su identidad en función de esta exterioridad, esto no implica que no se reconozca la necesidad de distintos tipos de vinculación del teatro independiente con el Estado. Por el contrario, el Estado es visto por la gran mayoría de los teatristas platenses como un actor fundamental a la hora de garantizar las condiciones para el crecimiento y desarrollo del teatro independiente, un rol que según la mayor parte de estos artistas es ocupado de manera deficiente y en torno a cuya necesidad se configuran diversos tipos de reclamos.

Muchas de estas demandas y reclamos parten de comprender al teatrista independiente como un trabajador de la cultura que tiene derecho a desarrollar su trabajo en condiciones estructurales y económicas dignas. Este es un modo de considerar al artista que, como veremos más adelante, no ha sido homogéneo a lo largo de la historia, sino que ha venido tomando cuerpo en las últimas décadas, tiñendo con fuerza los modos de pensar la producción artística en la contemporaneidad.

Ahora bien, ¿es el apoyo del Estado la única vía posible para garantizar estas condiciones? ¿O es posible pensar que las mismas pueden alcanzarse por medio de la consecución de cierto éxito comercial de los espacios o producciones gestadas en el circuito independiente? Y de ser así ¿seguirían estos espacios y producciones pudiendo ser definidas como independientes? ¿Dónde estaría el límite entre lo independiente y lo comercial?

### *Lo comercial*

Frente a la relativa claridad con la que ciertas instituciones vinculadas al ámbito estatal constituyen la esfera de lo oficial, el universo de lo comercial se vuelve mucho más difícil de demarcar. En primer lugar, porque no existen en la ciudad de La Plata obras o espacios teatrales cuyo éxito comercial sea comparable al de los espacios y producciones de

---

<sup>56</sup> Las discusiones de la comunidad teatral platense acerca de la necesidad de mantener un diálogo con el Estado que apunte a que se garantice la posibilidad de desarrollar la actividad artística independiente, apoyando su desarrollo sin intervenir coercitivamente en lo que respecta a las formas de trabajo, las búsquedas estéticas y los perfiles ideológicos puestos en juego, han tomado aún más fuerza a partir del cambio de autoridades en los tres niveles del Estado (municipal, provincial y nacional) tras las elecciones de octubre y noviembre de 2015 y fundamentalmente a partir de el ingreso en funciones de las nuevas autoridades iniciado el 10 de diciembre de ese año. La inmediatez con la cual el accionar de estas nuevas autoridades (fundamentalmente en el nivel municipal) puso de manifiesto un cambio de accionar respecto de las anteriores por medio de una ola masiva de despidos, la interrupción de programas culturales y la intervención coercitiva y represiva de espacios públicos que desde hacía años eran utilizados por artistas locales; condujo a la conformación de un frente interdisciplinario de artistas que rápidamente comenzaron a realizar reuniones periódicas para delinear vías de diálogo y estrategias de resistencia frente a esta situación.

la calle Corrientes en la ciudad de Buenos Aires o al fenómeno teatral que se despliega durante las temporadas vacacionales en Mar del Plata y Carlos Paz. En segundo lugar, porque -tal vez por la prevalencia de ciertos criterios morales enraizados profundamente en la historia del proyecto teatral independiente- ningún hacedor del teatro platense se reconoce a sí mismo como parte del “teatro comercial”. De este modo, la esfera de lo comercial no constituye un conjunto de fenómenos que pueda identificarse a simple vista ni una categoría identitaria que aglutine a un conjunto de personas, sino que emerge como un conjunto de modos de relación, lógicas de trabajo y búsquedas estéticas que son señaladas por los propios artistas independientes como horizonte del que pretenden separarse y en el que ubican a ciertos espacios, obras o proyectos.

A partir de estos criterios demarcativos enunciados desde el interior mismo del conjunto que se define como representante de lo independiente, el ámbito de lo comercial estaría incluyendo fundamentalmente dos tipos de espacios: por un lado, un teatro de gestión municipal -el Coliseo Podestá- que se caracteriza por programar dentro de su cartelera espectáculos producidos y estrenados dentro del circuito comercial porteño. Por otro lado, a un conjunto de salas o espacios culturales privados que se caracterizarían tanto por la presencia de un espectro más popular o “de segunda línea” de este mismo tipo de obras, como por la elección de talleres o proyectos en función de su posible rédito económico más que por su valor artístico. Estos espacios proponen arreglos económicos sumamente inconvenientes para los artistas y definen su oferta siguiendo criterios que son concebidos como “excesivamente marketineros”, al punto tal de ir en contra de los principios y valores que guían y sostienen el hacer en el ámbito reconocido como independiente. Como ejemplos de estos tipos de accionar podemos mencionar el caso de espacios que no permiten la apertura (o deciden el cierre) de talleres que no cumplen con un número mínimo de inscriptos (definido desde el propio espacio y no por los coordinadores del taller); proponen cambiar los nombres o el contenido de los talleres en función de “lo que el público pide” en lugar de respetar lo que el tallerista desea o se siente en condiciones de ofrecer; exigen un porcentaje del cincuenta por ciento de lo recaudado en lugar del treinta por ciento habitual en las salas reconocidas como parte “del palo independiente”; tratan a los alumnos como clientes en lugar de tratarlos como artistas en formación -cobrándoles por ciertos “servicios” asociados a las muestras (tales como el maquillaje, el vestuario o la fotografía), al tiempo que no los hacen parte de las ganancias obtenidas a partir de las mismas-; entre otras cuestiones que suelen ser asociadas con una lógica más empresarial que colectiva o colaborativa.

Frente a estos casos, los espacios culturales reconocidos como parte del circuito independiente suelen incluir en su programación principalmente obras platenses y, eventualmente, obras de “amigos” porteños o de otras ciudades que comparten el hecho del

ser “del palo” de lo independiente, alternativo u *off*; “bancan” a los talleristas que recién comienzan hasta que sus propuestas logren instalarse, ofreciéndoles pagar cómo y cuándo puedan las horas de alquiler del espacio o admitiendo arreglos “a porcentaje” aún cuando el número de alumnos sea extremadamente pequeño; respetan a rajatabla las propuestas presentadas por cada tallerista; conciben a los alumnos como colegas -o colegas en formación- inculcándoles desde las mismas clases muchos de los valores propios del hacer independiente, volviéndolos partícipes tanto del trabajo de organización y preparación de todo lo relativo a la presentación de sus trabajos en clases abiertas o muestras de fin de año como de las posibles ganancias obtenidas de las mismas, e invitándolos a participar de otras actividades -tales como funciones, ciclos, festivales, fiestas o varietés, que tienen lugar, no sólo en aquel espacio en particular sino en cualquier otro espacio “amigo” que forme parte del circuito de lo independiente.

Además de los espacios, también ciertos grupos -o más bien los espectáculos que estos producen- son asociados al teatro comercial. Entre estos suelen incluirse las producciones ligadas al *stand up*, algunas propuestas ligadas a la improvisación teatral (fundamentalmente el Match de Improvisación), el café *concert*, ciertas obras infantiles, espectáculos basados en textos clásicos del teatro comercial porteño (estos últimos, producidos de manera muy poco frecuente por elencos platenses). Sin embargo, en la mayoría de los casos, la asociación de estas producciones a un teatro de tipo comercial se encuentra lejos de ser unívoca y, de ningún modo, la pertenencia a un determinado género es condición suficiente para que un espectáculo sea catalogado como comercial. De este modo, existen muchas producciones ligadas al café *concert*, la improvisación teatral o el teatro infantil que, debido al hecho de que quienes las realizan son actores “del palo de lo independiente” y que, por tanto, imprimen en ellas búsquedas estéticas que, según la apreciación de sus colegas, responden a lo esperable dentro del ámbito de lo independiente, dando lugar a su inclusión -por parte de muchos teatristas- dentro de este conjunto.

Por último, es importante mencionar que los resultados del mismo cuestionario arrojaron que menos de la mitad de los entrevistados considera como característica definitoria del teatro independiente el desinterés por obtener un éxito comercial y dentro de estos, sólo un 5% mencionó en este ítem la ausencia de ambición económica. Por el contrario, ante la pregunta: “¿Qué relación crees que el teatro independiente platense debería tener con lo comercial?”, más de un 80% de los entrevistados opinaron que era importante prestarle atención a aquel aspecto y sólo el 20% restante eligió o propuso respuestas que apuntaban a la necesidad de desvincular el teatro de todo tipo de interés comercial. La opción más elegida en este punto, fue la que indicaba que si bien era importante prestarle atención a aquel aspecto no debería ser aquello lo que guíe el trabajo.

Varios de los modos de demarcación que los teatristas platenses que se definen como “independientes” ponen en juego a la hora de distinguir su concepción del arte de aquella que se pone en juego en el circuito comercial pueden entrar en diálogo con la caracterización realizada por Pierre Bourdieu del campo de la producción restringida de bienes simbólicos.

Como he mencionado en el capítulo anterior, Bourdieu (1991 [1980]) define los campos como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones y sus reglas específicas que se crean en torno a la valoración diferencial de hechos sociales como el arte, la ciencia, la religión o la política. En cada uno de estos espacios, que tienen, según Bourdieu, una autonomía relativa respecto de los otros campos, hay un capital específico que se encuentra en juego y por el cual los participantes luchan, valiéndose de las reglas específicas de ese campo y contribuyendo, de este modo, a reproducir o transformar la estructura social. El campo artístico puede ser visto entonces como un “mundo social entre otros” al interior del cual se discute y se lucha a propósito del arte, un arte que allí mismo se produce, se hace circular, se comenta y se consume (Bourdieu, 2003 [2001]).

Como sintetiza Ana Sabrina Mora (2011) el campo del arte forma parte del campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos, concebido por Bourdieu como “el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos” (2003 [1971]: 90), es decir, como “el sistema de las *posiciones culturales* objetivamente posibles en un estado dado del campo de producción y de circulación” (Ibíd.: 137). Allí, las luchas son en lo esencial luchas simbólicas, que movilizan instrumentos simbólicos y tienen por apuesta la acumulación de capital simbólico.

El campo de producción y de circulación de bienes simbólicos está estructurado como un universo dividido en dos instancias: el campo de producción restringida y el campo de gran producción simbólica, estrechamente vinculadas por medio de una oposición constituyente del campo (Bourdieu, 2003 [1971]). El campo de la producción restringida produce bienes simbólicos y criterios de evaluación destinados a un público típicamente constituido por los mismos productores de aquellos bienes y se rige por reglas propias que obedecen principalmente a la legitimación y el reconocimiento de los pares. El campo de gran producción simbólica, produce bienes destinados al “gran público” y se rige principalmente por las reglas del mercado. En el caso del teatro, el campo de gran producción simbólica correspondería a lo que generalmente se denomina “teatro comercial”, siendo el ejemplo más claro de las producciones de este campo, las obras producidas por grandes empresarios teatrales en las que participan figuras televisivas reconocidas por un público masivo y que circulan durante gran parte del año por los teatros de la calle Corrientes en la ciudad de Buenos Aires y luego son trasladadas, durante las

temporadas de verano, a las ciudades de Mar del Plata y Carlos Paz. Construyendo su identidad por oposición a este, todos aquellos circuitos cuyos integrantes suelen definir como “alternativos” o “independientes”, constituirían, en el marco de la teoría bourdiana, el campo de la producción restringida de bienes simbólicos; un espacio social en el que los criterios que orientan la producción se encuentran en relación con la posibilidad de que las obras sean reconocidas y legitimadas por el conjunto de pares más que por la aspiración a producir mediante las mismas un éxito comercial.

Sin embargo, como ya he señalado, las opiniones que prevalecen actualmente entre los teatristas platenses, no refieren a la ausencia total de ambición económica sino más bien a la necesidad de que la misma no se encuentre por encima búsqueda artística, dando cuenta más de un sistema de prioridades en el que los objetivos artísticos deberían estar indiscutiblemente por encima del afán económico que de un desinterés total. Tanto esta, como muchas otras de las opiniones de las que hemos dado cuenta en las últimas páginas, parecen dar cuenta de un movimiento reflexivo dentro del campo teatral platense que tiende al reconocimiento de la imposibilidad de una total autonomía.

En sintonía con esta tendencia, los resultados del cuestionario señalan que, más allá de que en muchas explicaciones acerca de qué es el teatro independiente o en qué consiste su especificidad subsisten definiciones que parten de la distinción respecto de las lógicas de trabajo o de las búsquedas estéticas que caracterizan ya sea al teatro oficial, al teatro comercial o a ambos, esta diferenciación no implica la negación respecto de la necesidad del teatro independiente de mantener relaciones con el Estado y de albergar ciertos intereses comerciales. No obstante esto, los mismos resultados reforzaron la idea que emergía a partir de las entrevistas y la observación participante, según la cual, la gran mayoría de los teatristas platenses -incluso el bajo porcentaje que se reconoce a sí mismo como parte del sector oficial y el, aún más bajo, que se reconoce como parte del teatro comercial- no dudan en afirmarse como parte del teatro independiente. Con respecto a esto, señalan como principales diferencias con aquellos dos ámbitos o esferas de la producción teatral -respecto de las cuales se reconocen numerosos vínculos y transacciones- el hecho de anteponer los objetivos artísticos por sobre los económicos y la solidaridad entre colegas y compañeros por sobre la competencia como principal diferencia con el teatro comercial y la mayor disposición a la investigación y el riesgo como principal diferencia respecto del teatro producido en el sector oficial.

Más allá de lo extendido de su uso, la categoría “teatro independiente” no incluye en modo alguno un conjunto homogéneo y no siempre es utilizada en el mismo sentido, privilegiándose según los contextos e intenciones de su uso, la referencia a una u otra de las dimensiones mencionadas. De modo que incluso una misma persona o grupo puede, en determinado contexto, definir lo independiente como un determinado modo de producir

caracterizado por la carencia del apoyo del Estado y la precariedad en las condiciones laborales que esto genera, mientras que, en otro contexto, define al teatro independiente en relación a una determinada exploración estética y a cierto modo de trabajo e intercambio que permite y estimula esta búsqueda. En este mismo sentido, la amplia variedad de manifestaciones que se aglutinan bajo esta categoría incluyen emprendimientos teatrales en los que los modos de producción anteriormente descriptos se enlazan con determinados ideales artísticos ligados a la experimentación y a la “construcción de lenguaje” y, al mismo tiempo, “grupos que trabajan con teatro de repertorio y ponen obras de una manera muy clásica pero son absolutamente independientes en su modo de producción.”

Esto da cuenta del hecho de que, como hemos desarrollado en trabajos anteriores (del Mármol, Magri y Sáez, 2014), en la denominación “teatro independiente” se entrelazan cuestiones que en otras disciplinas artísticas son más fácilmente distinguibles en función de un uso más extendido de categorías que contribuyen a una distinción genérica o estilística<sup>57</sup>. Dado que en el teatro platense las denominaciones de corte genérico o estilístico son muy escasamente utilizadas, el adjetivo “independiente” refiere, en muchos casos, tanto a un determinado modo de producción y una cierta relación con el Estado y con la industria del espectáculo, como a una determinada orientación estética, funcionando, en este sentido, a la manera de un género.

Por último, la enorme y compleja cantidad de sentidos que adquiere de la categoría “independiente”, ha llevado a que ciertos teatristas intenten desecharla y, en algunos casos, reemplazarla por otras tales como *off*<sup>58</sup> o alternativo. Sin embargo, más allá de estos intentos, el apelativo “independiente” continúa siendo el más extendidamente utilizado y el que convoca la adscripción identitaria de un mayor número de teatristas en nuestra ciudad.

Hasta aquí hemos presentado el complejo entramado de sentidos que dan lugar a la categoría “teatro independiente” en la ciudad de La Plata. En el apartado que sigue observaremos de qué modo estos sentidos se ponen en juego a lo largo de las trayectorias profesionales y formativas de los teatristas platenses, abarcando tanto los momentos iniciales de dichas trayectorias, en los cuales se lleva a cabo la elección del teatro como carrera o profesión, como las distintas opciones vinculadas a la formación y el trabajo que van configurando las carreras de actores y actrices.

---

<sup>57</sup> Este tipo de distinciones sí son frecuentes en otros campos cercanos. Por ejemplo, en el caso de la danza es frecuente que se hable de danza clásica, danza contemporánea, danzas españolas, danza jazz, danza afro (entre muchas otras), constituyendo, cada una de estas un campo distinto en el que se ponen en juego distintas reglas y modos de funcionamiento así como la participación de distintos agentes.

<sup>58</sup> El calificativo *off* en relación al teatro es mayoritariamente utilizado por teatristas porteños o teatristas platenses que han tenido o tienen una socialización importante en los ámbitos teatrales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Proviene de la denominación *off* Corrientes que a la vez es una suerte de adaptación local de la categoría neoyorquina *off* Broadway.

## **Ser (y hacerse) teatrista en el circuito del teatro independiente platense**

La gran mayoría de los relatos acerca de las trayectorias formativas y laborales de los teatristas platenses dan cuenta de una cantidad de decisiones acerca de dónde, cómo, con quiénes y en qué contextos formarse. Decisiones que dan cuenta de muchos de los sentidos acerca de cómo es (o cómo debería ser) el teatro a los que nos referimos en el apartado anterior, así como de las lógicas de relación que se ponen en juego en función de los mismos.

En las páginas que siguen, apelaremos a estos relatos para observar qué criterios se ponen en juego a la hora de elegir el teatro como principal actividad a la cual dedicarse y, una vez tomada esta decisión, cuáles son las estrategias que se eligen para formarse, atendiendo a los modos en los que dichas estrategias van configurando modos de formación en los que el paso por ciertas instituciones formales o espacios específicamente educativos (tales como escuelas y talleres) se articula con la participación en grupos en los que se llevan a cabo procesos de entrenamiento, investigación, creación y gestión. Entendemos que este tipo de experiencias, así como el tipo de vínculos que se ponen en juego en función de las mismas, resultan centrales para la formación de todo teatrista.

### *Elegir el teatro*

La Plata es una ciudad con una amplia oferta educativa que incluye una gran cantidad de instituciones estatales, públicas y gratuitas, junto con un conjunto de instituciones privadas. Muchos de los jóvenes que habitan esta ciudad -incluyendo tanto a los que se criaron en La Plata como a los que vinieron desde otros lados buscando ampliar sus posibilidades laborales y formativas- optan por estudiar alguna carrera<sup>59</sup>.

En el caso de quienes hoy se dedican al teatro, no siempre fue esa la primer carrera elegida. Por el contrario, en la gran mayoría de las historias relatadas por mis entrevistados, se repite el hecho de haber iniciado -y en muchos casos finalizado- una trayectoria formativa en alguna otra disciplina, muchas veces en el ámbito universitario, antes de

---

<sup>59</sup> La presencia en la ciudad de La Plata de una de las universidades nacionales más grandes del país, la cual cuenta con 17 facultades que ofrecen 137 carreras de grado, sumada a la oferta educativa que brindan numerosos institutos terciarios, hace de nuestra ciudad un polo educativo que atrae estudiantes de todo el país.

comenzar a dedicarse de lleno al teatro y concebirlo como una carrera. Veamos por ejemplo la historia de Omar Sánchez<sup>60</sup>:

Mi cuestión arranca así, yo soy de una ciudad del interior, Tres Arroyos y en el año '75 vengo a estudiar arquitectura acá, en ese momento era muy difícil decir que uno quería estudiar teatro porque no estaba legitimada como profesión, estaban más bien legitimadas las profesiones tradicionales, más para una familia que tenía que costear los estudios de una persona... venir a estudiar teatro era bastante... Entonces llegué acá... Arquitectura yo sentía que era pesado, me iba bien pero había una fase mía que no se realizaba, me gustaba el cine también y bueno, me pongo a hacer un curso de teatro, hago incursión en el teatro y en el golpe... con el golpe del '76, todos los motivos por los cuales yo estudiaba arquitectura que eran un tema más social, la vivienda social... cambian los programas y siento que en esa época se hizo pesado arquitectura y entonces un día yendo para la facultad por 51 encuentro un cartel que decía Escuela de Teatro de La Plata y me meto a ver qué es y me inscribo en la Escuela de Teatro entonces los primeros dos años sigo haciendo arquitectura y teatro y después me definí por teatro. En ese momento la crisis económica lo que ponía también en el tapete era qué era una carrera y qué era una profesión porque te encontrabas con arquitectos que manejaban taxis, con ingenieros que estaban haciendo de mozos, ya la crisis de las profesiones liberales estaba, entonces uno, de alguna manera, empezaba... yo empecé, a poder jugarse por lo que uno cree o le gusta...

Fragmento de entrevista a Omar Sanchez, noviembre de 2013.

Como muchos otros, el relato de Omar inicia haciendo referencia a cierta resistencia -personal, familiar, social- a pensar el teatro como una profesión. Una resistencia que comienza a relativizarse cuando la crisis económica que atraviesa al país en aquel momento histórico pone en jaque la categorización habitual de las profesiones que presenta a unas como más seguras o confiables que otras a la hora de asegurar un futuro laboral económicamente exitoso.

Testimonios como este, en el cual el o la entrevistada/o cuenta que se inscribió en la facultad porque no se animó a hacerlo directamente en la carrera de teatro, porque “los viejos estaban haciendo un esfuerzo bárbaro para bancarle los estudios” o tenían expectativas muy grandes en que estudiara una carrera universitaria y se recibiera, aparecieron en casi todas las conversaciones que he tenido con teatristas platenses y parecieran ser historias que se repiten a lo largo de las distintas generaciones:

---

<sup>60</sup> Omar Sánchez es actor, docente y director de teatro. Fue docente y director de la Escuela de Teatro de La Plata, institución en la que él mismo estudió. Actualmente se encuentra jubilado de esa labor pero continúa desempeñándose como director de obras en el circuito independiente. Coordina el espacio cultural Saaverio Bar, que posee una sala de teatro y un bar en el que se realizan obras y espectáculos.



Mariana: yo te preguntaba esto de las carreras que habías estudiado porque casi toda la gente con la que voy hablando me cuenta que en algún momento pasó por la universidad, ¿viste? o se vinieron a estudiar una carrera o...

Juan Pablo: sí, sí, yo lo vivo mucho con los pibes

M: con tus alumnos

JP: yo lo vivo todos los años la historia... porque se presentan todos siempre y de los veinte, veinticinco tenés diez o doce que o no saben los viejos que se vinieron a estudiar o que están estudiando paralelamente las dos carreras una callados la boca y la otra: la oficial, la que tiene un valor... igual yo creo que eso con el 2001 hay un quiebre, ¿no?

M: ah, ¿sí?

JP: me parece que había como un valor dado si vos eras agrónomo, veterinario, abogado... tenía un valor en sí mismo... y que seas profesor terciario de... [lo dice en un tono más dudoso, como indicando que no tenía el mismo valor] y después del 2001 me parece que hubo un quiebre, mirá, soy agrónomo, soy abogado pero soy taxista y como de ésto y nadie vivía de lo que era y ante eso como que emerge, aparece algo de bueno, uno tiene que vivir de lo que ama porque en definitiva, si sos agrónomo tampoco podés vivir y en eso me parece que se instala como algo de bueno, hay que hacer lo que uno quiera, sin pensar tanto en... o por lo menos fue lo que yo fui viendo...

Fragmento de entrevista a Juan Pablo Thomas<sup>61</sup>, diciembre de 2012.

Como es posible observar, la lectura de Juan Pablo, aún haciendo referencia a un momento histórico unas tres décadas posterior al referido por Omar, da cuenta del mismo tipo de procesos: el miedo o la desconfianza acerca del valor del teatro en tanto profesión - sobre todo al ser comparado con otras profesiones- y la puesta en cuestión de los estándares con los que tradicionalmente se midió el valor de las mismas en función de la supuesta seguridad laboral y económica que cada una de ellas era capaz de proveer.

Así, una de las principales cuestiones que se desprende de estos relatos tiene que ver con la posibilidad de pensar el teatro en tanto profesión, lo cual estimula la formulación de una serie de preguntas: ¿cuándo deja el teatro de ser un pasatiempo y se convierte en una profesión?, ¿de qué depende eso?, ¿hay zonas intermedias a esta alternativa?, ¿cuál es el punto de inflexión?, ¿depende de la posibilidad de obtener dinero a partir del trabajo realizado?, ¿de la posibilidad de formarse sistemáticamente?, ¿de la seriedad con la que se

---

<sup>61</sup> Juan Pablo Thomas es actor, docente y director de teatro. Se desempeña como docente en la Escuela de Teatro de la que es también egresado y en escuelas secundarias. Coordina un espacio de investigación y producción teatral como parte de un proyecto autosustentable emplazado en un entorno agrícola en el parque Pereyra Iraola (un parque de gran extensión ubicado en uno de los límites del municipio de La Plata).

realice la tarea?, ¿cómo o desde dónde se regulan estos aspectos?, ¿qué mecanismos de legitimación se ponen en juego para que alguien llegue a considerarse (o ser considerado) profesional?

Revisando las indagaciones acerca de los orígenes del teatro independiente en Argentina, encontramos referencias que nos permiten darle cierta profundidad histórica a estas cuestiones. Como veremos en el apartado siguiente, el proyecto teatral independiente que se inicia en nuestro país en la década de 1930 se manifiesta en explícita oposición al teatro que por aquellos tiempos se consideraba “profesional” tanto en su variante oficial como en la comercial; el divismo de los actores que triunfaban en estos circuitos era uno de los principales rasgos a combatir. En ese momento, uno de los desafíos más importantes del proyecto teatral independiente fue la construcción de un nuevo tipo de actor, explícita e intencionalmente no-profesional. Mediante este no-profesionalismo se buscaba que el actor se reconociera como un miembro más de un grupo de trabajo que, en su conjunto, debía sostener por completo la maquinaria de producción teatral sin esperar a cambio más que la satisfacción del cumplimiento de la misión social y política de alcanzar cultura al pueblo. Esto se basaba, durante los primeros tiempos del teatro independiente, en la negación tanto de la necesidad de formación como de la posibilidad de remuneración. Es decir, el nuevo tipo de actor que toma cuerpo en las primeras etapas del proyecto teatral independiente en nuestro país es un actor que no debe formarse y que no puede cobrar por actuar.

Pasados los primeros años de dicho proyecto, estas posiciones comenzaron a cuestionarse y flexibilizarse, y los hacedores del teatro independiente de las generaciones posteriores comenzaron a considerar que era fundamental profesionalizarse. Sin embargo, este giro hacia la idea de profesionalización comenzó a estar mucho más ligado a la necesidad de formarse técnicamente e investigar estéticamente, que a la posibilidad de ganar dinero a partir del teatro, algo que si bien vuelve a habilitarse, en ningún modo emerge como condición excluyente a la hora de llevar adelante un proyecto teatral.

El proyecto teatral independiente que se inicia en los años `30 sienta las bases para la aparición de un modo de hacer teatro y dedicarse al teatro en el que el compromiso con el trabajo teatral es desligado de la posibilidad de obtener dinero a partir del mismo. Un descentramiento de los objetivos económicos de la tarea de actuar que -en sintonía con lo relatado por Omar para los años `70 y por Juan Pablo para la primera década del siglo XXI- según el antropólogo Rubens Bayardo, habría estado en relación con la coyuntura histórica de la década de 1930 en la que “por efecto de la crisis las dos terceras partes de los actores quedaron desocupados” (1990: 35).

Superada la rigidez de los primeros años en los que los actores que se encuadraban en esta propuesta tenían explícitamente prohibido recibir una remuneración económica por

su tarea, la perspectiva de obtener una paga por actuar se configura en el horizonte de lo deseable e, incluso, de aquello por lo que es necesario luchar. Sin embargo, la posibilidad de recibir un pago de ningún modo constituye el motor principal para la producción teatral independiente y mucho menos es un criterio demarcativo para la consideración del carácter profesional de un grupo o artista. De hecho, en el contexto de la ciudad de La Plata es muy difícil obtener un dinero significativo de la actuación y prácticamente imposible pensar en concretar el anhelo de “vivir de actuar”; de modo tal que si esta posibilidad fuera erigida como un criterio para distinguir quiénes son profesionales en el ámbito del teatro independiente platense, la categoría “profesional” quedaría, en este contexto, prácticamente vacía.

Dejando entonces de lado la cuestión de los ingresos, podríamos pensar los grados de profesionalismo en relación a la centralidad que la tarea adquiere en la vida laboral de una persona. Sin embargo, justamente a causa de lo expuesto en el párrafo anterior, el hecho de dedicarse o no “de lleno” al teatro, erigiendo esta dedicación como actividad principal o central se vuelve también un criterio cuya aplicación resulta un tanto complicada.

Si, tal como acabamos de decir, en el contexto del teatro independiente platense es prácticamente imposible convertir la actuación en una fuente significativa de ingresos económicos, entonces es de esperar que los teatristas deban buscar otros trabajos como medios de vida. En algunos casos estos trabajos se encuentran dentro de la misma esfera del teatro, fundamentalmente en el ámbito de la docencia y, en menor medida, en cargos vinculados a la gestión estatal de la cultura. Pero en muchos otros casos la principal fuente de ingresos es un trabajo que nada tiene que ver con lo teatral, y si bien algunos dirán que este “otro” trabajo no es más que un medio para ganarse la vida y que la mayor parte de sus proyectos y energías se encuentran dedicados a lo teatral, la ponderación de la importancia relativa de una y otra tarea se vuelve un criterio que apela a la identificación con la actividad y no a una distribución objetiva de tiempos y esfuerzos dedicados a una u otra.

Podríamos pensar que el haber estudiado una carrera universitaria o terciaria y contar con un título habilitante vinculado al teatro o la actuación podría ser un criterio válido y claro para que un teatrista sea reconocido como profesional. Sin embargo, como veremos en breve, no sólo existen muchos teatristas de amplia y reconocida trayectoria que se han formado como tales por fuera de cualquier tipo de institución oficial sino que, además, una amplia mayoría de los actores y actrices del circuito independiente platense -incluyendo aún a quienes han elegido la Escuela de Teatro como ámbito de formación y a quienes continúan vinculados a ella como docentes- suele sostener que este tipo de formación institucional no puede ser -por más rica que sea- considerada suficiente,

destacando como fundamentales las experiencias de entrenar, producir y trabajar por fuera del contexto pedagógico que brinda la Escuela; es decir, experiencias que permitan comenzar a participar del juego real de las prácticas del campo del que forman parte, lo cual, generalmente, se logra por medio de la participación en algún grupo teatral.

Entendiendo que ni la posibilidad de dedicarse al teatro como principal actividad laboral, ni el hecho de que de esta actividad provenga la mayor cantidad de ingresos, ni el contar con un título de actor, pueden ser entendidos como criterios definitivos o excluyentes para que un teatrista se considere a sí mismo y sea reconocido en el ambiente teatral como profesional, nos quedan referencias un tanto más difusas. Entre estas referencias, el tiempo de la vida dedicado a estudiar, entrenar, producir, dirigir, enseñar teatro y la seriedad o el compromiso con la que se encararan los proyectos que se realizan, parecieran ser aspectos sustanciales para diagramar lo que, más que una nítida línea divisoria entre profesionales y no profesionales, pareciera configurarse como una suerte de escala de grises que, entre medio de los claros extremos del profesionalismo y el amateurismo, cuenta con diversas posiciones intermedias.

En las páginas que siguen desarrollaremos algunas de las cuestiones que hemos esbozado en los párrafos anteriores y que involucran decisiones fundamentales que dan forma a las trayectorias de los teatristas en el circuito independiente platense, decisiones que tienen que ver con cómo y dónde formarse y con la posibilidad de encontrar en el teatro un medio o una forma de vida.

### *Estudiar, entrenar, trabajar*

Como se desprende de los relatos citados en las páginas anteriores, una de las opciones para estudiar teatro en La Plata es cursar una carrera en la Escuela de Teatro, única institución oficial de la ciudad que otorga títulos habilitantes de Profesor/a de Teatro y Actriz o Actor. Si bien la Escuela de Teatro es una institución sumamente concurrida por la que han pasado -y continúan pasando- una gran cantidad de teatristas platenses, “hacer la Escuela” no es el único camino disponible y reconocido para formarse como actor o actriz en la ciudad de La Plata. Así como hay quienes defienden esta institución y resaltan su valor como ámbito formativo, también hay quienes rechazan o al menos desconfían del tipo de formación que puede lograrse en una institución de este tipo.

Quienes destacan el valor de la Escuela de Teatro y la eligen como espacio para iniciar o formalizar su carrera en la actuación, suelen resaltar como principal valor el hecho de que ésta sea una institución estatal, pública y gratuita, ponderando positivamente la diversidad de contenidos, docentes y perspectivas:

A mí me encanta porque es muy abarcativo, o sea, no se centra sólo en actuación como es un taller si no que tenés movimiento, tenés voz, tenés un montón de materias que te van a ayudar a vos, tenés... maquillaje, no sé, lo que se te ocurra, teorías de la percepción... son un montón de cositas que suman y cuanto más, para mí cuantas más cosas aprendas mejor.

Fragmento de entrevista a Maira Sibretti<sup>62</sup>, junio de 2012.

Lo que me gusta de la escuela es que los profesores son muy distintos entre sí, no son todos de la misma corriente, no todos apuntan a lo mismo, no todos tienen la misma visión del teatro, entonces te da como un pantallazo a abrirte a lo que es, digamos, las distintas tendencias teatrales y eso está muy bueno y hay profesores que son muy comprometidos con la escuela.

Fragmento de entrevista a Mariana Ércoli<sup>63</sup>, marzo de 2013.

Hay también quienes destacan estas mismas cuestiones pero con signo negativo, prefiriendo ámbitos en los que puedan elegir cómo, con quiénes y en qué corrientes formarse y que les permitan concentrar sus procesos de aprendizaje en la actuación sin necesidad de abordar la multiplicidad de contenidos que prescribe la institución oficial. En la mayoría de estos casos, las trayectorias formativas se basan en la realización de distintos tipos de seminarios y talleres y en experiencias de entrenamiento vinculadas a la pertenencia a un grupo. Este último aspecto es considerado sumamente importante y su trascendencia en la formación para el teatro ha sido resaltada por la gran mayoría de mis interlocutores, inclusive quienes eligieron la Escuela como ámbito de preparación. En estos casos suele plantearse la pregunta acerca de si la institucionalización es un camino adecuado para el aprendizaje de una disciplina artística, llegando, en la mayoría de los casos, a la conclusión de que aún pudiendo ser positiva o necesaria, pareciera no ser suficiente:

Si bien hay instituciones del estado que avalan, te dan un título de profesor, los contenidos son necesarios pero no suficientes. Hay una cuestión de que también un artista tiene que atravesar ciertas cosas, la cabeza te tiene que hacer ciertos clicks. Hay conocimientos técnicos, los hay y son muy importantes, pero pasa eso... la Escuela de Teatro (...) es una entidad que te contiene, te enseña, te

---

62 En el momento en el que fue realizada la entrevista, Maira Sibretti era alumna (actualmente egresada) de la Escuela de Teatro de La Plata. En ese momento había realizado también una variedad de cursos y talleres en espacios privados (entre estos, un taller brindado por Juan Pablo Thomas en el Centro Cultural El Escudo, en el curso de cuya observación generé el vínculo que me llevó a entrevistarla semanas después) y se encontraba transitando el proceso creativo de una obra con un grupo formado especialmente para la realización de la misma.

63 En el momento en el que fue realizada la entrevista Mariana Ércoli era alumna (actualmente egresada) de la Escuela de Teatro de La Plata. Fue compañera de Maira Sibretti a lo largo de toda la formación en dicha institución y participó junto a ella de la obra mencionada en la nota anterior que, al momento de la entrevista con Mariana ya había sido estrenada.

forma de manera muy completa, no solamente aprendés a actuar sino muchas otras cosas más relacionadas con el teatro: historia, escenografía, maquillaje... y te da un título habilitante para dar clase, pero vos salís de ahí y a menos que tengas un grupo y tengas una disciplina personal te encontrás con otras realidades que si venís con entrenamiento joya, pero si no no sabés qué hacer.

Fragmento de entrevista a Matías Lausada<sup>64</sup>, octubre de 2012.

Lo que pasa es que en la Escuela vos te recibiste y pum! te expulsan hacia afuera, al mundo real y a veces es un choque muy fuerte porque uno estuvo contenidísimo, con-te-ni-dísimo en un ambiente en el que vos estás creando constantemente, relacionándote con la gente constantemente porque vas todos los días y después se termina eso y se termina y es un choque feísimo (...) y si había alguna forma de continuidad, que era la alternativa que gracias a dios tomaron muchos, era el grupo de teatro independiente, y muchos han, por lo menos, intentado eso.

Fragmento de entrevista a Casper Uncal<sup>65</sup>, mayo de 2011.

Estas dos reflexiones ponen de manifiesto la creencia en la insuficiencia de la Escuela como espacio de formación y la necesidad de afianzar, continuar o complementar los aprendizajes que allí se realizaron señalando al grupo teatral independiente como ámbito privilegiado para dar curso a estos procesos.

Ahora bien, la participación en un grupo de teatro no siempre es una instancia a la que se llega al finalizar un trayecto de formación como el de la Escuela de Teatro. Hay quienes -como en los casos que menciona Casper- se integran o forman un grupo con quienes fueran sus compañeros, ya sea en la Escuela, ya sea en algún taller, una vez culminada su etapa como alumnos; pero hay también muchos casos en los que la experiencia de formar un grupo o sumarse a uno ya existente se da durante la misma trayectoria como estudiante. En algunos casos, estas son experiencias aisladas o puntuales que acompañan parcialmente el recorrido como alumno de la escuela o de talleres. Sin embargo, en otros casos, la experiencia de conformar un grupo o sumarse a uno ya existente puede ocupar un lugar tan central que conlleva el abandono o la pérdida de

---

64 Matías Lausada es actor, dedicado fundamentalmente a la Improvisación Teatral. Se ha formado fundamentalmente a través de cursos, seminarios y talleres privados tanto en La Plata como en Buenos Aires así como a partir de la participación en numerosos grupos de entrenamiento, investigación y producción. Se ha desempeñado también como docente en talleres de Improvisación Teatral y seminarios orientados a la investigación del uso de máscaras teatrales.

65 Casper Uncal es actor, docente y dramaturgo. Su formación principal ha sido a través de talleres privados y a partir de su participación en el grupo Vuelve en Julio del que forma parte desde su creación hace más de diez años y desde el cuál ha participado en numerosas obras y proyectos. Forma parte de la comisión directiva del Centro Cultural El Escudo e integra el grupo Dramaturgia Platense desde el cuál se organizan diversas actividades de producción e intercambio. Organiza y coordina desde el año 2008 la Entrega de los Premios CP a la labor teatral del año anterior. También es profesor de Letras egresado de la UNLP y se desempeña como docente en esa disciplina.

centralidad de los espacios formativos que se transitaban en tanto alumno. Este fue el caso, por ejemplo, de Carolina Donnantuoni<sup>66</sup>, quien se encontraba cursando su último año en la Escuela de Teatro y al ser invitada a participar de un grupo de reconocida trayectoria en nuestra ciudad decide dejar la escuela para abocarse a la participación en el mismo:

Mariana: No me contaste cómo fue que dejaste la escuela

Carolina: Yo hice los primeros tres años, entrenaba como alumna y estas cosas, lo que sucede es esto: empiezo a trabajar con Gustavo y él diciéndolo y sin decirlo al mismo tiempo... en ese momento, no se ahora, pedía una cierta exclusividad (...) y me plegué a eso, entonces dejé la escuela, el último año no lo hice porque empecé a trabajar con Gustavo en el grupo, a entrenar, etc., etc.

M: Pero no fue una decisión tuya de abandono sino de priorizar eso...

C: Sí, eso fue lo que me paso, me pasó que le hice caso a él, pero eso trajo muchas cosas buenas eh también, finalmente tomé clases con otra gente, estudié con otra gente, abrí perspectivas.

Fragmento de entrevista a Carolina Donnantuoni, abril de 2014.

Lo interesante de la historia de Carolina es que, en su caso, dejar la Escuela no implicó una decisión de dejar de formarse sino la elección de otro camino formativo vinculado al entrenamiento y al trabajo en un grupo. Un grupo que, en este caso, era dirigido por quien había sido su docente en la Escuela de Teatro y con quien ella daría sus primeros pasos, no sólo como actriz sino también como docente.

Esta situación de un docente que se convierte en director de grupo es sumamente frecuente en el contexto del teatro independiente platense, ya sea porque los docentes convocan a sus ex alumnos para sus proyectos, ya sea porque se da continuidad, por fuera del ámbito de la clase, a un proyecto surgido en el contexto de la misma (por ejemplo en los casos en los que se convierte en obra un producto creado para una muestra final de un taller o de la Escuela de Teatro). También son frecuentes los casos en los que un grupo de compañeros o ex compañeros de un taller deciden formar un grupo con el objetivo de investigar y/o crear una obra y convocan a alguien que fue su docente para que los dirija en este proyecto. Este tipo de continuidad entre la figura del docente y la del director, refuerza la idea del grupo como espacio de formación y dan cuenta de que los espacios explícitamente pedagógicos -tales como escuelas, talleres y clases- y los grupos no son, en

---

66 Carolina Donnantuoni es actriz, docente y directora de teatro. Es docente de la Escuela de Teatro de la que ella fue alumna y de talleres anuales y seminarios intensivos en el ámbito privado. Ha dirigido y dirige numerosas obras de teatro y ha participado en varios grupos de entrenamiento, investigación y creación. Coordina y organiza una serie de actividades de encuentro e intercambio, entre ellas, el ciclo Diálogos Liminales y los encuentros de trabajos en proceso Mini Wip.

modo alguno, esferas aisladas sino ámbitos entre los cuales se establecen numerosas continuidades, pasajes y transacciones.

Es importante aclarar que no todos los grupos se conforman en torno a la figura de un director con estas características, habiendo muchos en los que los distintos integrantes mantienen una relación más horizontal y los roles de coordinación o dirección se asumen de manera compartida o rotativa, o bien, en los casos en los que se depositan en una persona de manera más o menos permanente, son concebidos como una función más a la que no se le concede necesariamente una jerarquía superior a la de las restantes. En muchos casos, las historias relatadas por los teatristas dan cuenta de haber llegado a este tipo de grupos luego de haber encontrado ciertos límites en las agrupaciones organizadas en torno a la figura fuerte de un director. Tal es nuevamente el caso de Carolina, que nos cuenta que luego de varios años de trabajar en aquel grupo, al lado de Gustavo, comenzó a gestar sus propios grupos en conjunto con ex-alumnas y cómo, con el correr de los años, fue apostando por “un sistema un poco más democrático” en el que su rol se fue reconfigurando:

Carolina: después de seis años laburando en el mismo grupo con un buen maestro llegó un punto en que tuve mis propias preguntas y el grupo no me terminaba de dar cabida o yo no encontraba mi lugar, entonces formé mi propio grupo. Con dos ex alumnas mías (...) Yanina y Laura, generamos un grupo de entrenamiento. Entrenamos mucho con ellas, yo dirigía los entrenamientos y a veces ellas se turnaban y proponían algunos pero siempre era yo la que generaba alrededor de ellas (...). Laburábamos mucho a partir de diferentes ejercicios que habíamos aprendido cada una en diferentes talleres (...) y bueno, Yanina nos pasaba ejercicios de tai chi y Laura, que estudió después expresión corporal, ya intervenía desde la sensopercepción de algunos ejercicios que había tomado y tratábamos de congeniar y crear nuestros propios ejercicios, mezclábamos (...) [Más adelante, con Hierba Roja] se fue diseñando un sistema un poco más democrático.

Mariana: ¿Un poco más democrático que qué?

Carolina: Mas democrático que como yo lo iba llevando antes, yo dirigía el entrenamiento, yo proponía que entrenar en base a lo que yo veía como necesidades pero era mi indagación, esta es la obra que quiero hacer, este es el modo en que vamos a entrenar, esto es donde vamos a hacer hincapié para esta obra, los textos por lo general los proponía yo para laburar y es así. Así que bueno, hoy es mucho más democrático en ese sentido, como una necesidad personal mía pero también por una necesidad de ellas, porque se fueron haciendo grandes, dejaron de ser alumnas, entonces de ser alumnas pasaron a ser colegas.



Fragmento de entrevista a Carolina Donnantuoni, abril de 2014.

Como vemos en este relato, y en coincidencia con otras historias que me han narrado o de las que he sido testigo, la preeminencia del grupo como espacio de aprendizaje y entrenamiento no implica dejar de tomar clases sino, más bien, que éstas dejen de ser comprendidas como el principal o único ámbito formativo y pasen a ser un espacio de intercambio más en el que se establecen vínculos y se adquieren herramientas que terminarán de articularse y ponerse en juego en el seno de los procesos de entrenamiento, investigación, creación y gestión que se desarrollen en el contexto del grupo. En palabras, nuevamente, de Carolina:

Me parece que [el grupo] es donde uno aprende, uno va y aprende con un profesor sin duda, pero lo que tiene que hacer es apropiarse de eso que aprende y desarrollarlo en su grupo de entrenamiento con su propia impronta. Entonces, tomábamos ejercicios de los distintos talleres y los desarrollábamos en el espacio de entrenamiento, le íbamos dando nuestra textura, nuestro matiz, nuestro interés, los íbamos transformando.

Fragmento de entrevista a Carolina Donnantuoni, abril de 2014.

Tal como decíamos antes, en la historia de varios grupos platenses se repite este tipo de recorridos en los que, habiendo partido de espacios de formación más o menos escolarizados (tales como la Escuela de Teatro o un taller de varios años), se pasa a la participación o conformación de un grupo en torno a una figura fuerte de director (muchas veces ex docente de los integrantes del mismo), para luego llegar, finalmente, a proyectos basados en una distribución de roles más horizontal. Sin embargo, hay también muchos otros que buscan desde un inicio organizarse de manera horizontal, habiendo incluso, en ciertos casos, una intención explícita de oponerse a la tendencia históricamente consolidada de que el rol del director adquiriera una jerarquía predominante en relación al resto. Esta resistencia suele efectuarse ya sea mediante el recurso de hacer que este rol sea rotativo (evitando, así, que la autoridad que conlleva se deposite sobre una sola persona), ya sea ejerciendo una vigilancia que limite dicha autoridad, mediante el recurso de visibilizar y potenciar la capacidad de decisión del resto de los integrantes del grupo.

Es interesante observar que aún en aquellos grupos en los que no existe la figura de un director o docente-director, portador de una trayectoria mayor (y muchas veces más edad) y depositario de una autoridad superior a la del resto de los integrantes, sí suele haber dentro del grupo individuos con una mayor experiencia, sea en la práctica teatral en general o en aspectos específicos de la misma, que también funcionan en cierto modo como “maestros” para el resto de los integrantes del grupo:

Para nosotros era re lindo estar trabajando con René y con Natalia porque eran personas que nosotros en ese momento teníamos una gran estima porque bueno, gente de laburo que ya viajó por todos lados, que tiene otra visión y que realmente está bueno compartir, en ese punto sí me pongo, viste, así de aprovechar que estoy laburando con esta gente... Ruy que traía mucha info de capital, Helga que tenía toda la... ocho años en la Escuela de Teatro (...) René que tenía todo el mundo que tiene, Natalia que tenía todo lo suyo de la danza y también todo el laburo de ella y yo que tenía lo mío que, no es por desmerecer pero bueno, yo estaba muy contento, sentía que era un grupo muy fuerte del cual yo me iba a nutrir mucho y así fue.

Fragmento de entrevista a Matías Lausada, octubre de 2012.

De este modo, el grupo sigue siendo visto como un espacio de aprendizaje en el que se encuentran referentes, personas de cuyos saberes y experiencia uno espera nutrirse, con la diferencia de que el reconocimiento que antes se depositaba primordialmente en la figura única o destacada del director hoy suele estar distribuido entre diferentes compañeros. Se conforma así un espacio de entreaprendizaje en el que se ponen en juego y se intercambian los conocimientos adquiridos durante los recorridos que cada uno de sus integrantes puede haber tenido como alumno de la Escuela o de talleres, como miembro de otros grupos o, incluso en su tránsito por otros trabajos, carreras o profesiones:

La Joda esta integrada por 14 o 15 personas que vienen de palos muy distintos y que alimentan una multidisciplineidad muy enriquecedora. (...) Hay roles como prensa, logística, imagen, legales, que aprovechamos desde la disciplina que cada uno trae. Yo soy comunicador social y hago prensa. Pero por otro lado, está maquillaje, formación, temas de subsidios, que también vamos referenciando con alguien. (...) Hay tres o cuatro compañeros que ponen el ojo de dirección más seguido que otros. Nacha es la referente de maquillaje, pero nos está dando lecciones para que cada uno se maquille. Gisela Nomdedeu es una especie de Directora Artística y que fue la directora de Libro de Manuel, pero en otros productos otros ejercemos ese rol. La búsqueda es que todos nos formemos en los diferentes roles, porque eso te da independencia de gestión y de hacer.

Fragmento de entrevista a Damian de Moal realizada por Paula Ponce<sup>67</sup>, año 2013.

---

67 Tanto Damian Le Moal como Paula Ponce son actores, integrantes del grupo La Joda, que actualmente tiene sede en el Centro Cultural En Eso Estamos. Desde ese grupo y en ese espacio han participado de la creación de diversas obras y otros proyectos de formación e intercambio tanto internos al propio grupo como abiertos a la comunidad. Paula es, además, estudiante de periodismo. Esta y otras entrevistas realizadas por Paula Ponce forman parte de un trabajo inédito que la autora compartió conmigo y me autorizó a utilizar en esta tesis.

Estos cambios en las relaciones intragrupalas que han ido desarrollándose y profundizándose en el contexto del teatro independiente platense a lo largo de las últimas décadas, no responden a procesos particulares o exclusivos de estos contextos, sino a ciertas discusiones propias de la contemporaneidad que vienen atravesando también otros contextos sociales, educativos y laborales.

Así, muchas de las características que adquiere la formación de los teatristas en el campo del teatro independiente de la ciudad de La Plata se configuran en un cruce entre ciertas modalidades de transmisión y aprendizaje de la actuación de larga data en la historia del teatro -por ejemplo la tradición de las compañías en las que los miembros con menos experiencia aprendían imitando a los de mayor trayectoria-, la preeminencia de las escuelas como contexto educativo privilegiado por el proyecto de la modernidad y la flexibilidad de roles y puesta en cuestión de las jerarquías únicas y organizaciones estáticas como tendencias propias de la contemporaneidad.

En síntesis, la formación de los teatristas independientes platenses se construye por medio de una serie de trayectos que incluyen fundamentalmente las experiencias de estudiar, entrenar, producir y gestionar, todas las cuales confluyen y se articulan por medio de la participación en uno o varios grupos de teatro.

Ahora bien, como ya hemos esbozado, muchos de los sentidos e ideales que se constelan en torno a la idea de “lo independiente” y que orientan los modos de ser y hacerse teatrista, poseen una profundidad histórica de varias décadas. En el apartado siguiente, nos sumergiremos brevemente en esta historia con el objetivo de comprender de dónde proviene el conjunto de opiniones y sentidos acerca de los modos de hacer teatro que se configuran en torno a la idea de “lo independiente”, qué procesos históricos han dado lugar a estos discursos y en función de qué tipo de identificaciones y contraidentificaciones se fueron constituyendo estos posicionamientos, para seguir abriendo la compleja trama de sentidos que inerva la categoría “teatro independiente”.

## **De dónde viene esto de “lo independiente”**

Buceando en los trabajos de los investigadores del teatro que se han dedicado a la indagación histórica, he encontrado que muchos de los ideales estético-políticos que configuran el hacer teatral independiente en la actualidad hunden sus raíces en una historia que, en nuestro país, se inicia en las primeras décadas del siglo XX y se cristaliza con la fundación, en el año 1930, del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. Este proyecto, surgido de sectores intelectuales de izquierda, se opuso a la hegemonía del teatro comercial, enfatizando la función didáctico-política del teatro.

Según el investigador Jorge Dubatti, esta nueva forma de producción ética y artística, que luego se expandirá por nuestro país y el resto de Latinoamérica, emerge por oposición a

tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado (...) introduciendo un nuevo concepto de actor (...) y valorando el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de la discusión y la aprobación general de los miembros del grupo (...). Diseñaron una forma de hacer teatro sin necesidad de dinero, haciendo de necesidad virtud, potenciando la riqueza de la pobreza y optimizando los escasos recursos al extremo.” (2012: 82).

Si bien existe un acuerdo generalizado acerca de los inicios de este tipo de teatro en el año 1930 de la mano del Teatro del Pueblo de Barletta, existen discordancias acerca de la continuidad de este proyecto teatral y su vigencia en la actualidad. Algunos investigadores -fundamentalmente Osvaldo Pelletieri y su equipo- plantean que este proyecto habría tenido una duración acotada en el tiempo con una fecha de finalización precisa en el año 1969. Otros -fundamentalmente Jorge Dubatti y su equipo- discuten esta idea sosteniendo la continuidad de este proyecto y su vigencia en la actualidad. Dado que muchos de los trabajos en los que se da lugar a este debate refieren fundamentalmente al fenómeno porteño -o al menos no refieren específicamente al modo en el que estos procesos tuvieron lugar en la ciudad de La Plata- no me considero habilitada para tomar posición en el mismo. Comprendo, por un lado, que el fenómeno del teatro independiente tal como existió entre 1930 y 1969 tuvo características tan particulares que no es posible pensar en una continuidad absoluta del mismo en la actualidad y puedo observar, incluso, que en la ciudad de Buenos Aires la categoría “teatro independiente” pareciera ser usada con mucha menor frecuencia -y con menos comodidad- que en La Plata, siendo más habituales otras categorías tales como “teatro alternativo” u “*off*”. Comprendo también, por otro lado, que -tal como plantea María Fukelman (2013) desde el equipo de Jorge Dubatti- es posible buscar continuidades del mismo proyecto más allá de la vigencia de la denominación; continuidades que esta autora establece con una multiplicidad de fenómenos, entre los que menciona tanto las cooperativas de teatro y las salas del *off* Corrientes descritas por Rubens Bayardo a principio de los `90, como los grupos de teatro comunitario que proliferaron a partir de la posdictadura. Sin embargo, dado que la totalidad de mi trabajo de campo fue hecho en la ciudad de La Plata, mi percepción acerca del fenómeno porteño no podría ir más allá de ciertas impresiones recibidas de manera colateral, fundamentalmente a partir de los modos de referirse al tema de los teatristas platenses que han realizado una parte importante de su socialización teatral en la ciudad de Buenos Aires,

además de por un acceso poco sistemático -por medio de la lectura, escucha o visualización de entrevistas- a las opiniones de teatristas porteños de cierto renombre.

En función de todo esto, mis objetivos distan de posicionarme como parte de aquel debate y se centran más bien en ver de qué modo lo producido tanto de uno como del otro lado del mismo puede servir de base para poder observar cuáles de las representaciones, valores, posturas ideológicas, estéticas y demás discursos que conformaron el teatro independiente de los años `30 -`60 tienen continuidad en el teatro platense actual, así como cuáles han sido reelaboradas, modificadas e, incluso, invertidas.

Por otra parte, en un sentido sino opuesto al menos diverso al que se configura en trabajos como el que hemos citado de María Fukelman, el panorama que se pone de manifiesto en el caso platense, lejos de enfrentarnos a un escenario en el cual las características definitorias de aquel teatro independiente deben ser rastreadas en formas teatrales que se despliegan bajo otras denominaciones, nos ubica frente a una situación que se caracteriza por una vigencia notable de esta forma de nombrar. Como he mencionado en las primeras páginas de este capítulo, la expresión “teatro independiente” sigue siendo profusamente utilizada en la ciudad de La Plata, funcionando como una categoría de suma importancia para la adscripción identitaria de la gran mayoría de los hacedores del teatro platense. Esto daría cuenta de una vigencia que -haciendo una comparación sostenida en las fuentes que he mencionado- podría ser considerada como mucho mayor a la que esta misma categoría mantiene en la ciudad de Buenos Aires.

### *Breve historia del teatro independiente en Argentina*

Como mencionamos en páginas anteriores, diversos investigadores (Marial, 1955; Ordaz, 1957; Pelletieri, 2006 y en Ciurans, 2004; Dubatti, 2012; Mauro, 2011, 2015; Fukelman, 2013) acuerdan en situar los inicios del Teatro Independiente en Argentina en el año 1930, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta. En este apartado apelaremos a las voces de algunos de estos investigadores para dar cuenta de los principales postulados artístico-ideológicos que impulsaron el surgimiento de este tipo de teatro así como algunas de las discusiones que marcaron su devenir.

Tal como sintetiza Dubatti en la cita que ya hemos introducido anteriormente, el Teatro Independiente parece haber surgido en base a “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado” (2012: 82). Esta síntesis coincide con las opiniones de los otros investigadores que hemos consultado, quienes presentan este proyecto haciendo énfasis ya sea en su intención de oponerse al teatro comercial, ya sea en su intención de liberarse de cualquier tipo de condicionamiento por parte del Estado:

La modalidad de teatro independiente se inicia en la Argentina con la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta, el 30 de noviembre de 1930. Inspirado en el homónimo europeo, se proponía llevar adelante un proyecto teatral no comercial. En el contexto porteño, este objetivo se identificaba con la concreción de un teatro de arte, que diera a conocer dramaturgias consideradas valiosas (fundamentalmente los clásicos y el realismo de izquierda), a un público envenenado por el teatro comercial, tanto en su variante culta como popular. (Mauro, 2011: 265)

Estaba formado por grupos que se autodenominaban independientes del Estado, de la Universidad, de todo. Contaban con ayudas de algunas formaciones políticas pero se caracterizaban por tener sus propias autoridades, su propia asamblea, su propio consejo directivo, su propio director; su propio administrador económico. Ellos hacían todas las tareas del teatro, desde limpiar un baño a montar Hamlet. En definitiva, se autoabastecían y eran fieles a la idea de que el teatro importante no se podía hacer bajo la protección del Estado, porque el Estado siempre pedía más y más, establecía un repertorio. (Entrevista a Osvaldo Pelletieri en Ciurans, 2004: 88-89)

Osvaldo Pelletieri distingue dos etapas en la historia del teatro independiente porteño: una primera, iniciada en la década del '30 por Barletta, y una posterior, durante las décadas del '50 y '60, caracterizada por una diversificación de grupos y por la discusión y flexibilización de algunos de los lineamientos que rigieron la primera etapa (fundamentalmente los ligados a la necesidad de formación técnica y profesionalización de los actores). Sin embargo, según plantea Karina Mauro, habría sido durante la primera etapa cuando se da forma a los postulados ideológicos que orientan el proyecto, aún a través de sus procesos de cambio y diversificación:

la fórmula del Teatro del Pueblo funcionó como modelo para todas las agrupaciones independientes posteriores: un director personalista en el centro de la misma, alrededor del cual se disponían los actores. La condición del actor era precaria, debido a que Barletta no consideraba prioritaria su formación técnica (aspecto que compartieron las primeras generaciones de independientes). La concepción de la Actuación en el Teatro del Pueblo se gesta en contraposición al divismo del teatro comercial y al estilo popular. La tarea del actor se reducía, por lo tanto, al compromiso con la función educativa y política del teatro, para lo cual debía comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público (Pelletieri, en AAVV: 2006) y respetando las decisiones, elecciones e indicaciones del director. Metodológicamente, utilizaba la Declamación o dicción interpretativa, pero sin contar con una formación especializada en la misma, con los consiguientes resultados. Los roles eran rotativos, por lo que se ignoraban las aptitudes personales. El resto de la tarea del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la

escenografía y el vestuario, etc. Estaba prohibido ganar dinero con la Actuación, por lo que no se les permitía profesionalizarse. (Ibid: 267)

Las más importantes discusiones y cambios que tuvieron lugar durante la segunda de las etapas que distingue Pelletieri giraron principalmente en torno a la aparición de una mayor ambición estética, a la necesidad de formación técnica y a la profesionalización de los actores.

Frente a la rigidez de las ideas de Barletta a este respecto, los actores de las generaciones posteriores comenzaron a percibir como importante la necesidad de formarse. En un principio, esto se llevó a cabo al interior de los mismos grupos, en algunos casos mediante la coordinación artística de algún integrante del grupo portador de saberes provenientes de su paso por el teatro profesional. Sin embargo, según plantea Karina Mauro (2011), la posibilidad de una formación sólida y sistemática -la cual en muchos casos debía buscarse por fuera de las agrupaciones- recién pudo ponerse en juego a partir del ingreso a nuestro país, hacia finales de la década del '50, de la metodología propuesta por el sistema Stanislavski. Una metodología que, como veremos en mayor profundidad en el Capítulo 5, provoca una renovación total de los modos de entender la actuación vigentes hasta aquel momento en nuestro país. Esta renovación no sólo abarca las maneras de entender qué es actuar y cómo se debe actuar, sino también cómo y en qué contextos se aprende (o se debería aprender) a actuar. De este modo, parte del impacto provocado por el sistema Stanislavski en nuestro país, tuvo que ver con la creación de una serie de escuelas en las que se ponían en práctica las primeras sistematizaciones de esta metodología. Una de estas escuelas fue la Escuela de Teatro de La Plata. Esta institución había tenido dos precuelas: la fundación en el año 1949 de una Escuela de Arte Dramático en el Conservatorio de Música y Arte Escénico, creada por iniciativa de Alberto Ginastera, y la creación, también a finales de la década del '40, de una Escuela de Teatro Experimental en las instalaciones del Teatro Argentino de La Plata (Radice y Di Sarli, 2010). La Escuela de Teatro funciona desde el año 1960 como única institución estatal dedicada a la formación de teatristas en nuestra ciudad. El estrecho vínculo existente entre la creación de este tipo de escuelas, la intención de difusión de la metodología stanislavskiana como estrategia fundamental para la profesionalización de actores y el proyecto del Teatro Independiente (fundamentalmente de las generaciones pertenecientes a la segunda etapa del mismo) de desarrollar un teatro de arte con ambiciones estéticas cada vez mayores, permite explicar la importante identificación que existe entre alumnos, docentes y egresados de la Escuela de Teatro de La Plata con el teatro independiente, una identificación que podría resultar contradictoria teniendo en cuenta que la Escuela de Teatro es una institución oficial, pero que adquiere sentido si se repara en este origen histórico.

Según Mauro (2011), los cambios relativos a la formación -generados no sólo a partir de la mencionada creación de escuelas estatales sino también a la proliferación de maestros que ofrecían sus clases en otros ámbitos y a los espacios de formación interna desarrollados al interior de las agrupaciones- sumados a la aparición de nuevos dramaturgos, tuvieron un impacto en la calidad de las propuestas que permitió a la segunda generación de agrupaciones independientes acceder a un prestigio artístico que la primera generación no había logrado obtener.

Más allá de los cambios respecto de la formación técnica de los actores y la calidad artística de las producciones -e incluso en los casos en los que los actores lograran trabajar en ámbitos que les permitieran obtener dinero a partir de su quehacer- el teatro independiente siguió teniendo como característica fundamental: la escasez de recursos económicos. Con esto, la necesidad de resolver la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico al interior de los propios grupos, así como la imposibilidad de los artistas de vivir de este tipo de trabajo, siguieron siendo aspectos distintivos del mismo, dando lugar a caracterizaciones tales como las de Osvaldo Pelletieri cuando dice que “el teatro independiente era un teatro donde todos ponían plata [y] nadie sacaba un peso” (Ciurans, 2004: 90) o Jorge Dubatti cuando escribe que los teatristas independientes “diseñaron una forma de hacer teatro sin necesidad de dinero, haciendo de la necesidad virtud, potenciando la riqueza de la pobreza y optimizando los escasos recursos al extremo” (2012: 82).

Hasta aquí hemos presentado –en la voz de los investigadores que más profundamente se han dedicado al estudio del teatro independiente argentino, fundamentalmente a partir del caso porteño- algunas de las más importantes características y postulados ideológicos del teatro independiente de los años `30 y `40 así como las discusiones y cambios que marcaron su desarrollo durante las dos décadas posteriores. Hemos observado que dentro de estas características y postulados destacan:

- La independencia respecto del Estado: una independencia que apunta sobre todo al hecho de que el Estado no condicione ni los repertorios ni los modos de producción.
- El rechazo por la lógica que orienta las búsquedas del teatro comercial: un rechazo que va desde la postura extrema de Barletta de oponerse a que los actores reciban cualquier tipo de retribución económica por su tarea, hasta posturas más moderadas que, reconociendo como deseable la obtención de dinero a modo de remuneración por el trabajo e incluso como válida la aspiración a que las obras producidas de modo independiente se conviertan en un éxito comercial, ponen el énfasis en evitar que estos deseos se antepongan a los objetivos artísticos, que reconocen como primordiales en el tipo de teatro en el que buscan desarrollarse.



- El debate sobre la profesionalización, un punto que (en íntima vinculación con el anterior, dado que uno de los motivos por los cuales Leonidas Barletta se oponía a la profesionalización de los actores era el objetivo de alejarlos del divismo propio de los actores del circuito comercial) se fue modificando y flexibilizando en las generaciones posteriores, abarcando al menos dos cuestiones: la relativa a la importancia otorgada a la formación técnica de los actores y la mencionada discusión acerca de si estos deben o no recibir una remuneración a cambio de su labor.

- El compromiso con la función educativa y política del teatro, ligado al objetivo de educar el gusto del público ofreciéndole un teatro de arte que pueda ser apreciado como portador de un valor superior al del teatro comercial al que gran parte de éste se encontraría acostumbrado.

- La esperanza acerca de la potencialidad del teatro como transformador social y la responsabilidad de transmitir un mensaje claro.

- El desarrollo de un teatro de grupos -con roles muchas veces rotativos o intercambiables- que poseen y despliegan la capacidad de resolver, a su interior, la totalidad de las actividades y tareas necesarias para la consecución del hecho teatral, incluyendo dentro de estas tanto las tareas más específicamente artísticas -tales como la dirección, actuación, elaboración de la dramaturgia, escenografía, vestuario, sonido, iluminación, etc.- como las que respectan a cuestiones vinculadas al mantenimiento, organización y gestión, y abarcando no sólo el ejercicio de estas tareas sino también la formación y entrenamiento de los miembros del grupo para la realización de las mismas.

En el apartado siguiente, ahondaremos la reflexión sobre los modos en los que estas ideas acerca de qué es el teatro independiente, cuáles son sus objetivos, de qué manera pueden alcanzarse y cómo deberían perseguirse mantienen cierta vigencia en los discursos de los teatristas independientes más jóvenes de la ciudad de La Plata y, al mismo tiempo, en qué sentido estas mismas ideas han sido transformadas o reconfiguradas en función de su interacción con otros discursos (acerca del arte, el teatro, el trabajo, las relaciones con el Estado) que han atravesado y atraviesan el pensamiento contemporáneo.

### *Continuidades y reelaboraciones*

En el año 2013, María Paula Ponce, estudiante de periodismo en la UNLP e integrante del grupo platense La Joda, realizó un trabajo de investigación para uno de los talleres que conformaban la currícula de su carrera de grado. El trabajo consistió en la realización de un artículo periodístico y la presentación de las numerosas entrevistas a trabajadores del teatro platense de las que se desprendía el contenido del mismo. Durante

mi trabajo de campo, Paula compartió conmigo dicho trabajo. La lectura tanto del artículo redactado por ella como de las entrevistas que lo acompañaban me hizo reflexionar acerca de las numerosas continuidades que era posible establecer, a simple vista, entre la ideología de aquel teatro independiente fundado por Leónidas Barletta en la Buenos Aires de 1930 y los discursos de estos hacedores del teatro platense actual.

En este punto es importante aclarar, que la ni la historia del proyecto teatral independiente iniciada por Barletta en los años `30 ni los lineamientos y valores que impulsaron a este proyecto parecen ser conocidos por la comunidad teatral platense actual ya que en ningún momento de mi trabajo de campo escuché que se hiciera referencia a esta historia y ninguno de los teatristas a los que se las mencioné explícitamente había escuchado hablar de ella. De este modo, cuando hago referencia a una posible continuidad de este proyecto, no me estoy refiriendo a la existencia de una herencia directa sino a un proceso más complejo, en el cual los discursos y valores que lo impulsaron se difundieron más allá de la figura de Barletta y de la referencia a un proyecto temporo-espacialmente delimitado. En términos estrictos, lo único que es posible afirmar desde los datos de mi etnografía es la similitud entre aquellos discursos y los que circulan en el campo teatral platense en la actualidad.

Mis ideas acerca de una continuidad entre los discursos actuales y aquellos que nutrieron el proyecto de iniciado en los `30 se apoya en los trabajos de investigadores como Pellettieri (en Ciurans, 2004), Mauro (2011) y Dubatti (2012) quienes plantean que este fenómeno, iniciado en Buenos Aires rápidamente se expandió por el resto del país, de modo tal que “empezó siendo un fenómeno porteño y acabó siendo un fenómeno argentino, porque en cada provincia importante, Córdoba, Mendoza, Salta, Santa Fe, y dentro de Santa Fe, Rosario, La Plata, que es la capital de la provincia de Buenos Aires, apareció en cada pueblo algún grupo de teatro independiente” (Pellettieri en Ciurans, Op. Cit: 89). También los trabajos de los platenses Radice y Di Sarli (2010) mencionan que, en el año 1933, el grupo teatral Renovación -el cual señalan como un referente durante los primeros años de la constitución de un campo teatral local en La Plata- cambia su nombre por el de Teatro del Pueblo y adecua sus objetivos a los del proyecto iniciado en Buenos Aires por el teatro de Barletta. Al mismo tiempo, en los relatos de mis entrevistados de más edad se reconocen como referentes algunos de los grupos -como por ejemplo La Máscara- o actores -como por ejemplo Agustín Alesso- que formaron parte de la segunda de las dos etapas del teatro independiente que distingue Pellettieri. Por último, considero que la unidad señalada por Mauro (2011) entre el proyecto teatral independiente y el ingreso y difusión por la Argentina de la metodología stanislavskiana, enlazada al hecho de que la Escuela de Teatro de La Plata parece haber sido una de las escuelas creadas en distintos puntos del país como parte de la estrategia de difusión de esta metodología (y junto a la misma, de muchos

de los ideales que impulsaban el proyecto teatral independiente), la influencia de esta escuela en el campo teatral platense podría considerarse como una vía más por la cual, algunas de las ideas y valores que impulsaron aquel proyecto habrían llegado a la actualidad.

Hecha esta aclaración, en las páginas que siguen transcribiré algunos fragmentos de una de las entrevistas realizada por Paula Ponce a sus compañeros de grupo - particularmente aquella en la que Paula dialoga con Damian Le Moal- con el objetivo de observar cuáles de los postulados de aquel proyecto continúan vigentes en las concepciones acerca de su hacer que poseen estos jóvenes teatristas y, al mismo tiempo, en qué sentidos han sido o están siendo reelaborados.

La primera de las cuestiones que se pone de manifiesto en esta entrevista tiene que ver con el último de los puntos enumerados en la caracterización del proyecto teatral independiente de los años 1930 realizada en el apartado anterior. Me refiero a aquel que lo definía como un teatro de grupos que desplegaban y desarrollaban la capacidad de resolver, a su interior la totalidad de las actividades y tareas necesarias para la consecución del hecho teatral por medio de un sistema de roles muchas veces rotativos o intercambiables. Un tipo de organización que -según la lectura de varios de los investigadores que hemos consultado (Mauro, Pelletieri, Dubatti)- respondería al objetivo de formar un nuevo tipo de actor que, distanciándose del divismo propio de los actores estrella del teatro comercial, se haga cargo de “todas las tareas del teatro, desde limpiar un baño a montar Hamlet” (Pelletieri en Ciurans, 2004: 89), anteponiendo así el compromiso con un proyecto político colectivo al deseo de destacarse como artista a nivel individual. Considero que muchas de estas cuestiones que caracterizaron al proyecto teatral independiente desde sus inicios, pueden reconocerse en las palabras de Damian:

Paula: ¿Cuál es tu rol en el grupo?

Damian: En un teatro de grupo, los roles son varios. Yo barro, arreglo luces, actúo, dirijo, volanteo. La autogestión y la independencia merecen que todos seamos productores, gestores, actores, críticos, de mantenimiento. Es lo bello. Todos nos vamos formando en todos los roles. A algunos solo les interesa actuar, o hacer la escenografía, otros le da eso de gestionar, a otros le va mas la técnica. Todo proyecto que crece merece organizarse hacia su interior. Y los grupos independientes que militamos la cultura, no solo desde el teatro, estamos aprendiendo a gestionar, a organizarnos. (...) En ese sentido La Joda esta potenciando los roles. Mi rol es primeramente actor, después me dedico a la prensa y gestión dentro del grupo. Es muy valido remarcar que al ser uno de los más antiguos uno tiene que luchar contra ese espacio de ego, que no solo lo construye uno, sino el grupo. Porque si algo aprendimos es que los personalismos son finitos. Uno cree poderosamente en lo que hace y en el

mensaje que quiere transmitir, y desde ahí que el objetivo uno es que eso trascienda y no se quede con uno si uno se va, se baja o se muere. Los proyectos culturales, políticos y sociales que llenan esta ciudad, están aprendiendo eso: a crear una estructura organizacional dinámica que evite los personalismos, donde la fuerza del todo son la confianza de cada rol y no la cabeza de uno solo.

Otro de los puntos que -en íntima relación con el anterior- se pone de manifiesto tanto en el fragmento citado anteriormente como en el que añadimos a continuación, tiene que ver con el compromiso con la función educativa y política del teatro, la responsabilidad de transmitir un mensaje claro y la esperanza en la potencialidad del arte como transformador social:

Damian: creemos en una especie de teatro social. Tendemos a hablar de temas de la agenda social para dinamizarlos: la inseguridad, la trata, la policía, los medios. Y a su vez, en tanto el modo de presentarlo al público, creemos que la puesta tiene que ser disruptiva a la cultura del ojo del espectador, para que, como canal, sea más efectivo el mensaje.

Otro aspecto que emerge en varias de las entrevistas realizadas a integrantes de La Joda, tiene que ver con el lugar (o el grado de importancia relativa) otorgado a la formación técnica de sus miembros para la actuación. En varias ocasiones, los integrantes de este grupo han comentado que sólo algunos de ellos cuentan con una trayectoria formativa vinculada al teatro y la actuación, mientras que la mayoría restante “viene de palos muy distintos” y “no era actor antes de La Joda”, de modo tal que su formación actoral se da principalmente a través de los entrenamientos y ensayos de las obras del grupo, generalmente a cargo de los miembros del mismo que cuentan con mayor experiencia en el ámbito teatral. La idea de que cualquiera que lo desee puede acercarse y actuar -la cual se sustenta en la creencia de que el compromiso con los objetivos sociales y políticos del teatro independiente es un capital de mayor valor que la formación técnica para la actuación- coincide ampliamente con el pensamiento de Barletta y de muchos de los grupos de las primeras etapas del teatro independiente quienes, como ya hemos mencionado, no consideraban prioritaria la formación técnica de los actores.

Este es un punto respecto del cual no todos los grupos de teatro independiente platense se posicionan de la misma manera, ya que para muchos, la formación técnica para la actuación sí es considerada un aspecto de primordial importancia. Al mismo tiempo, no todos los grupos visualizan con tanta claridad cuál debería ser la función política y social del teatro (aún cuando la gran mayoría de ellos sostiene que tiene una) y en muchos casos no creen en la necesidad o, incluso, en la posibilidad de transmitir un mensaje. En estos casos, la experimentación estética y la búsqueda de un lenguaje disruptivo o novedoso -que en el

caso de La Joda parecieran estar al servicio de una comunicación más efectiva del mensaje- adquieren un valor en sí mismas, convirtiéndose en uno de los objetivos fundamentales de la búsqueda teatral.

Considero que la diversidad de posiciones que puede encontrarse en el campo teatral platense en relación a estas cuestiones, da cuenta justamente de los modos en los que aquel discurso del teatro independiente de los años `30 fue interpelado por una multiplicidad de otros discursos acerca del teatro en particular y del arte en general, que hacen que incluso posiciones como las del grupo La Joda, que parecieran coincidir de un modo muy cercano con aquellos discursos, se encuentren abiertas a numerosos microdesplazamientos. Un ejemplo de este tipo de desplazamientos podría encontrarse en que, a diferencia de la postura de Barletta, quien sostenía que el mejor modo de transmitir el mensaje con claridad era “comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público” (Mauro, 2011), los integrantes de La Joda consideran que “la puesta tiene que ser disruptiva a la cultura del ojo del espectador, para que, como canal, sea más efectivo el mensaje.”

Por otra parte, el hecho de que los integrantes de La Joda no pongan en primer plano -o no consideren un requisito fundamental- la formación técnica de los actores no significa que no entiendan como relevante la profesionalización. Por el contrario, hay en el grupo una preocupación constante por formarse en los distintos aspectos que abarca el hacer teatral. Al mismo tiempo que la resolución de las distintas tareas necesarias para la producción teatral al interior del propio grupo -un rasgo, que como ya hemos señalado, es característico de casi cualquier grupo de teatro independiente platense-, así como el hecho de valorar estas distintas tareas de manera equivalente (en lugar de asignar un valor destacado a la tarea de actuar), son puntos en los que los lineamientos de La Joda se asemejan a los del teatro impulsado por Barletta. El reivindicarse como profesionales o, al menos, aspirar a serlo sin poner en duda la necesidad de la profesionalización, podría entenderse como otro de aquellos desplazamientos que ponen de manifiesto los modos en los que aquel discurso fue afectado y modificado por las numerosas discusiones acerca del hacer artístico a lo largo de los años.

Se establece así, un complejo entramado de discursos que permite la convivencia, en la gran mayoría de los grupos platenses, de cierto grado de amateurismo con una aspiración constante a la profesionalización que se pone de manifiesto a través de un reconocimiento del valor y la necesidad de la misma. En este sentido, las “ganas de hacer algo” (ganas de transformar la realidad en algunos casos, de experimentar o investigar artísticamente en otros) suele ser, en muchos de estos grupos, más fuerte que la cantidad de experiencia o los trayectos formativos transitados por sus integrantes y, sin embargo, en todos los casos se reivindica la importancia del profesionalismo; un profesionalismo que, como fue descripto

anteriormente, se define más por la seriedad y el compromiso con el que se encara la tarea que por la posibilidad de acreditar determinada formación o experticia.

Como mencioné anteriormente, la búsqueda de profesionalismo por parte de los grupos no tiene exclusivamente que ver con los aspectos más específicamente artísticos. Como ya hemos mencionado varias veces, una de las características definitorias de la producción artística independiente está dada por el hecho de que los mismos artistas deben ocuparse de tareas que en otros ámbitos son resueltas por personas o equipos abocados exclusivamente a ellas. Una de estas tareas, que en los últimos años ha cobrado visibilidad en el campo teatral platense, tiene que ver con la consecución de medios de financiamiento para la producción. Transcribiré a continuación un último fragmento del diálogo de Paula con su compañero del grupo La Joda para observar los modos en los que este grupo se encuentra pensando respecto de estos temas:

Paula: ¿Cómo se sustentan económicamente?

Damian: La producción se paga en términos de inversión. Ponemos plata que se recupera en las funciones, y si hay un resto queda en la caja jodona, en pos de mejores luces, mejor consola, más maquillaje. Estamos formándonos en esto de participar de subsidios y demás que entendemos que debe ser una pata, una ayuda, no el financiamiento central. Que es un mal de la autogestión, caer muy fácilmente en el subsidio estatal o en el préstamo privado. Para financiarnos hemos hecho todo: rifas, venta de empanadas, fiestas, varietés. Hoy la búsqueda es formalizar la gestión de la producción de obras. Creo que toda la producción artística de la ciudad está en esa búsqueda y es maravilloso, esto de pasar de militantes de la cultura a trabajadores de la cultura, implica ser creativos y pelear por una estructura mejor a nivel colectivo teatral. La Joda va en ese camino, de encontrar formas que nos saquen de que lo independiente o autogestivo debe ser artesanal.

Una de las primeras cuestiones que se pone de manifiesto en este fragmento, tiene que ver con uno de los modos en los que Pelletieri describía el teatro independiente de los años `30 -`60, en el que la decisión de independencia respecto del Estado y el rechazo a cualquier tipo de estrategia que pudiera asociarse a lo comercial dieron lugar a “un teatro donde todos ponían plata [y] nadie sacaba un peso” (Ciurans, 2004: 90). Podríamos decir que, en términos generales, esta frase continúa describiendo a la mayor parte del teatro independiente platense actual. No obstante, estas cuestiones vienen siendo un tema de preocupación creciente para algunos de los jóvenes que se dedican al teatro (y otras prácticas artísticas) en la escena independiente de nuestra ciudad, quienes -como en el caso

de los integrantes de La Joda- están buscando comenzar a formarse en aspectos que les permitan implementar mejores estrategias de financiamiento y gestión<sup>68</sup>.

En este contexto, tanto la búsqueda de apoyos por parte del Estado (por medio de becas, subsidios, contratos, avales, puesta a disposición de salas y espacios) como la articulación con ciertos sectores del mercado (por medio de la búsqueda de *sponsors*, arreglos basados en el canje de productos por publicidad, etc.) se convierten en estrategias de financiamiento que, aún siendo, como dice Damian “una ayuda y no el financiamiento central” se vuelven perfectamente admisibles para una gran cantidad de artistas independientes platenses. Así, si bien el imaginario respecto del arte independiente como una suerte de tercera posición que adquiere un conjunto de libertades (respecto de las estéticas, los contenidos, los tiempos, los modos de organización, etc.) gracias a su ausencia de compromisos tanto con lo oficial como con lo comercial se mantiene como horizonte rector, a lo largo de los años los teatrístas fueron comprendiendo que esta independencia no existía en términos absolutos ya que las relaciones con estos dos ámbitos eran múltiples y atravesaban de maneras diversas su hacer. El reconocimiento de estos límites de la autonomía fue desplazando los modos de posicionarse frente a estas relaciones, pasando del discurso de “total independencia” que marcó el nacimiento del proyecto encabezado por Barletta en los años `30 a un discurso más flexible que, si bien mantiene una vigilancia constante acerca de cuáles son los modos en los que se ponen en juego estas relaciones, cuidando mantener siempre el mayor margen de “libertad” posible, reconoce las relaciones con el Estado y con el mercado como necesarias e ineludibles.

El reconocimiento de la necesidad de estas relaciones, puede vincularse con otra de las cuestiones que menciona Damián en el último fragmento citado: el pasaje “de militantes de la cultura a trabajadores de la cultura”, lo cual sintetiza una de las líneas de

---

<sup>68</sup> En este aspecto es posible identificar el mismo tipo de relación entre amateurismo y aspiración a la profesionalización que mencioné unos párrafos más arriba. Es decir, que la gran mayoría de los grupos platenses siguen manejándose -en lo que al financiamiento y gestión refiere- con importantes grados de amateurismo pero que, en los últimos años, ha empezado a aparecer en algunos de estos grupos una preocupación creciente por profesionalizarse en estos aspectos.

La Joda ha sido, tal vez, el grupo que más explícita ha hecho esta preocupación hablando de estas cuestiones en diversas entrevistas y conversaciones. Además, en el año 2013 organizaron un Seminario Intensivo de Gestión Cultural denominado “- del dicho al hecho - Como realizar un proyecto desde cero” que difundieron como “destinado a personas relacionadas al arte que tengan proyectos e ideas, que estén realizando o no, y quieran llevarlas a cabo”.

Otra evidencia de la preocupación de algunos artistas independientes platenses por superar el amateurismo respecto de este tipo de cuestiones ha sido el surgimiento -hace poco menos de un año- de Mula Cultura, un grupo surgido del seno del arte independiente que ofrece servicios de prensa, comunicación, producción y gestión a los proyectos artísticos independientes de la ciudad.

El creciente interés por estos aspectos en la escena platense forma parte de un fenómeno de mayor alcance que dio lugar, en los últimos años, a la emergencia y consolidación de la gestión cultural como campo de saber, que se expande y legitima mediante la aparición de numerosos espacios de reflexión y perfeccionamiento. Dentro de la producción académica sobre gestión cultural y políticas culturales públicas resultan herramientas valiosas los trabajos de García Canclini, 1987; Canclini, Urteaga y Cruces, 2012; Bayarado, 2001, 2002, 2005; Bayardo-Lacarieu, 1999; Garretón et. al., 2003 y Wortman, 1996, 2009.

desplazamiento más importantes de los discursos actuales sobre el arte independiente respecto de aquel proyecto iniciado en las primeras décadas del siglo pasado.

La identificación de los teatristas independientes como militantes, por explícita oposición a su consideración como trabajadores, fue una de las características más importantes del proyecto iniciado en los años `30. Una característica que, tal como ha planteado Karina Mauro (2015a, 2015b) interrumpió los procesos de reivindicación de los actores como trabajadores que habían comenzado a desarrollarse en las primeras décadas del siglo XX, sentando las condiciones para la cronificación de la gratuidad del trabajo actoral.

En la actualidad, el discurso que busca reconocer a los artistas como trabajadores de la cultura suena con fuerza en la comunidad del arte que se denomina independiente. Sin embargo, este desplazamiento en el discurso no impacta tanto en las condiciones de trabajo de los mismos, sino más bien en el posicionamiento que adoptan ante determinadas situaciones. Es decir, los artistas que se adscriben como “independientes” siguen haciendo gran parte de su trabajo de manera gratuita o a cambio de sumas tan pequeñas que apenas alcanzan para compensar los gastos realizados durante el proceso de producción; sin embargo, en muchos casos lo importante no es la suma obtenida sino el gesto de que su hacer sea reconocido en tanto trabajo por medio de algún tipo de remuneración monetaria. Reconocimiento que va ligado al del arte y la cultura como un bien valioso que los particulares deben aprender a apreciar y como un derecho que el Estado debe garantizar. En este sentido, las reivindicaciones buscadas no apuntan exclusivamente a la obtención de una remuneración (aunque sea “simbólica”) por el trabajo realizado, sino también al desarrollo de infraestructuras -legales, administrativas, edilicias- que garanticen mejores condiciones para el trabajo artístico.

Más allá de la fuerza que esta búsqueda de reivindicación de la tarea de los artistas en tanto trabajo adquiere en el campo teatral platense, muchas de las ideas y valores propios del discurso de la militancia están lejos de haber desaparecido. Así, se dan situaciones en las que mientras por un lado se exige que las funciones sean remuneradas, se acepta el trabajo gratuito en los ensayos; al tiempo que se pide que se garanticen mejores condiciones de trabajo, se espera que una actriz haga la función aún estando enferma; o un grupo de gestores trabaja largos meses sin remuneración para poder pagar un cachet “simbólico” a los artistas del festival que ellos organizan.

De este modo, en este como en otros puntos, lógicas e ideas propias de discursos que parecen superados conviven y se disputan con otros que gozan de una mayor legitimidad, pero cuya fuerza en tanto discursos no garantiza, en modo alguno, una transformación profunda a nivel de las prácticas.



Considero que, dado el interés en pensar su propia práctica que manifiestan gran parte de los teatrístas platenses, revisar cuáles son y de dónde provienen cada uno de estos discursos que inervan e impulsan sus prácticas, es una tarea de importancia sustancial. Así, considero que la visibilización de los modos en los que las ideas y valores que impulsaron el proyecto teatral independiente iniciado por Barletta, así como las discusiones que marcaron su devenir, podrían estar incidiendo en el escenario actual del teatro platense, puede resultar un aporte en este sentido, sobre todo teniendo en cuenta que se trata de una historia que, por lo general, es desconocida para la mayor parte de los hacedores del teatro en nuestra ciudad.

En las páginas con las que se inicia el presente apartado hemos mencionado que la continuidad de ciertos rasgos del proyecto del teatro independiente podría visualizarse con más fuerza aún en la ciudad de La Plata de lo que ocurre en Buenos Aires y que esto podría explicar la notable persistencia de la categoría “teatro independiente” y su importancia en tanto categoría de adscripción identitaria para los hacedores del teatro de nuestra ciudad. En el apartado que sigue, y a modo de cierre de este capítulo, nos abocaremos a describir algunas de las características del contexto teatral platense que lo habrían convertido en un terreno fértil para que los modos de producción del teatro independiente, así como las lógicas y valores que los sostienen, persistan y se desarrollen con fuerza.

## **La singularidad del caso del teatro platense**

Tal como hemos visto a lo largo de este capítulo, la producción teatral independiente de la ciudad de La Plata presenta una gran diversidad que incluye posiciones, a veces muy distantes, en lo que respecta al valor que se le da a la formación y el entrenamiento actoral, el contenido de lo que se entiende por “experimentación estética” y aquel que se le asigna a las aspiraciones de “transformación social”. Sin embargo, más allá de esta diversidad, en el caso del teatro platense, lo independiente continúa funcionando como categoría demarcativa, de un modo mucho más persistente de lo que ocurre en otras ciudades<sup>69</sup> o en otras disciplinas<sup>70</sup>, en tanto condensa una multiplicidad de sentidos que en otros casos se reparten en términos diferenciados (del Mármol, Magri y Sáez, 2014).

A pesar de los cuestionamientos basados en las múltiples determinaciones y dependencias que se reconocen en los procesos de producción, así como aquellos que se apoyan en la profunda heterogeneidad que atraviesa al conjunto que se adscribe a esta

---

<sup>69</sup> Como por ejemplo, la ciudad de Buenos Aires, donde otros calificativos tales como *under*, *off* y alternativo suelen ser más frecuentemente utilizados.

<sup>70</sup> Me refiero, por ejemplo, al caso de la danza (Sáez, 2015a), la música (Boix, 2013) y las artes plásticas (Lopez, 2013).

modalidad teatral; en lo que respecta a la mayoría de los hacedores del teatro platense, el calificativo independiente no es descartado ni reemplazado, sino que sigue siendo utilizado en tanto categoría que permite conformar un nosotros inclusivo que incorpora prácticamente la totalidad de la producción local. Esta demarcación permite, también, reconocer una historia compartida<sup>71</sup> y una comunidad de pertenencia. En este sentido, y trascendiendo el uso más puramente instrumental de la adscripción identitaria, los grupos con los que he trabajado y entre los cuales he circulado, exceden el hecho de ser un colectivo en el marco del cual se reivindican ciertas luchas y ciertos modos de trabajo, son también espacios en los que se generan vínculos afectivos y sentimientos de comunidad, y en los que se toma parte en una historia común.

Es así que, más allá de que en ocasiones la referencia a lo independiente pueda asociarse preferentemente a cuestiones vinculadas a las condiciones y modos de producción, aún estando en íntima relación con aquellas dimensiones, considero que no se agota en ellas, sino que articula estrechamente modos de producción con búsquedas estéticas (diversas y heterogéneas) que se sostienen en el marco de una red de vínculos, amistades, afectividades y reciprocidades, sin las cuales no serían posibles. Es decir, que su análisis no puede abordarse sin considerar una serie de dimensiones interrelacionadas, que articulan la producción, la circulación, el consumo, la estética, las afectividades y los vínculos interpersonales. Dimensiones que puede ser útil, a los fines analíticos, identificar y describir por separado, pero que sólo en conjunto hacen sentido y permiten aprehender lo independiente en el campo analizado.

Las estrategias de producción y gestión de los artistas han sido abordadas desde la antropología y la sociología en numerosos trabajos en los últimos años<sup>72</sup>, los cuales permiten observar que la producción artística independiente, autogestiva o emergente<sup>73</sup> presenta numerosas regularidades que parecen mantenerse más allá de la disciplina desarrollada o la localización del caso estudiado. Atendiendo a esta generalidad pero observando

---

<sup>71</sup> No me refiero aquí a la historia del teatro independiente en Argentina tal como la hemos sintetizado aquí en base a los trabajos de diversos investigadores que se han abocado a la investigación de la misma, sino más bien a aquella “historia compartida” a cuyo relato tuve acceso mediante las narrativas de mis entrevistados, y a la que se hará referencia en el Capítulo 5.

<sup>72</sup> Entre las elaboraciones acerca de este tema realizadas en nuestro país se destacan el trabajo de Julieta Infantino (2011) sobre las prácticas laborales, artísticas y políticas de artistas circenses de la ciudad de Buenos Aires; los trabajos de Guillermo Quiña (2009; 2012) sobre los colectivos de artistas en las artes plásticas y la música popular en Buenos Aires; los trabajos de Ornella Boix (2013, 2014) sobre el mundo de la música emergente en la ciudad de La Plata; las elaboraciones de Lucía Gentile (2013), Alicia Valente (2014) y Matías Lopez (2013) sobre las casas culturales y otros espacios emergentes en La Plata y de este último (Lopez, 2015) sobre las prácticas de asociación y gestión en la escena platense.

<sup>73</sup> El término “emergente” constituye una categoría teórica tomada de Raymond Williams (1977) con la que varios de los autores referenciados en la nota anterior resuelven la problemática de las categorías “independiente”.

especialmente los trabajos que refieren a la ciudad de La Plata, vemos que las redes de amistad y reciprocidad que se encuentran en la base de estos modos de producción suelen ser mencionadas y colocadas en un lugar central. En este sentido, Matías Lopez describe la “cultura urbana” de esta ciudad como “un gran caldo de cultivo en ebullición de proyectos compartidos y encuentros colectivos” y agrega que las formas de asociación que se dan en el contexto de la misma “crean un *tejido* de relaciones donde la amistad y el afecto que las sostienen, son parte constitutiva de estas” (Lopez, 2015: 4). Por su parte, Ornella Boix, a partir de su trabajo sobre la música emergente, señala

la amistad como el tipo de lazo característico que nos presenta este mundo musical, entendiéndolo como una práctica y una narrativa que no exige intimidad emocional (aunque esta suele aparecer) pero sí reciprocidad en dos sentidos complementarios: 1) al respecto de las redes, conexiones y contactos, como parte de la organización en la práctica de hacer música; 2) para referir al hecho de compartir unas reglas específicas en el trabajo artístico, producto de vivir una situación similar en el mundo de la música: en este sentido, los amigos son amigos porque “están en la misma”<sup>74</sup> y se saben afines en una manera específica de ser músicos, de ser artistas (2014: 7-8).

Más allá de estas continuidades, que nos permiten pensar en conjunto la escena de las artes platenses, la revisión de esta bibliografía y el intercambio en mesas de congresos y equipos de investigación con los mismos colegas que la han producido o con otros que se encuentran estudiando temáticas afines, nos ha posibilitado observar que, aún en el marco de estas regularidades, el caso del teatro -y puntualmente el del teatro platense- presenta características singulares, dentro de las cuales la importancia que adquiere la grupalidad, no sólo en las instancias de producción y gestión sino desde los momentos más iniciales del aprendizaje, constituye un aspecto central.

Tal como ya he mencionado y desarrollaré más adelante, el trabajo directo en relación a otros y la construcción de vínculos grupales es una característica sustancial en el aprendizaje de la actuación de un modo que pareciera más central que en cualquier otra disciplina artística. Es decir, que si bien en la mayor parte de las artes es frecuente la formación de conjuntos, compañías, grupos y ensambles para la producción de espectáculos, así como el establecimiento de vínculos de cooperación e intercambio que sostienen el trabajo de producción y gestión, en estas otras disciplinas los aspectos más específicos de la formación técnica suelen basarse en el desarrollo de ciertas aptitudes que se aprenden y entrenan de manera individual. Por el contrario, como desarrollaremos más

---

<sup>74</sup> Es interesante observar que la expresión “estar en la misma” entrecomillada por la autora para señalar que se trata de una expresión utilizada por los miembros de su campo, coincide con una expresión idéntica usada en el caso del teatro pero -tal como podrá verse en los capítulos 6 y 7 de esta tesis- no tanto en el contexto de la producción y gestión sino en el del entrenamiento para la actuación.

adelante, en el caso del teatro la formación técnica misma implica de manera sustancial el trabajo en relación con otros, la grupalidad y el establecimiento de vínculos afectivos (del Mármol, 2015), siendo estos vínculos construidos en los contextos de aprendizaje de la actuación los que proveen las bases fundamentales para conformación de las redes de intercambio y reciprocidad que sostienen la producción y gestión.

Al mismo tiempo, esto da lugar a que el teatro platense pueda ser pensado como un teatro de grupos. No me refiero con esto a que se trate de un teatro exclusivamente producido por grupos estables, sino a que la unidad básica para comprender la dinámica del campo en sus múltiples dimensiones (aprendizaje, entrenamiento, creación, producción y gestión) pareciera ser el grupo más que el individuo. A diferencia de lo que ocurre en el teatro porteño, en el que el horizonte del teatro comercial y la televisión promueven en algunos actores el desarrollo de una carrera y un perfil que apuntan a que puedan ser convocados individualmente a trabajar en estos ámbitos, la ausencia de estos horizontes laborales en el universo teatral platense genera unas condiciones en las que el trabajo cooperativo y la autogestión constituyen los únicos canales desde los cuales se hace posible emprender una carrera artística. De modo que, lejos de desarticularse en función del desarrollo de perfiles profesionales individuales, los vínculos establecidos durante las etapas de formación se fortalecen y los grupos se constituyen en importantes espacios de formación y producción.

\* \* \*

A lo largo de este capítulo hemos caracterizado el circuito teatral platense que se configura en torno a la categoría “teatro independiente” indagando el complejo entramado de sentidos que le dan forma. Hemos incluido tanto una descripción del panorama actual, como el establecimiento de ciertos vínculos con la historia de la cual provienen gran parte de las lógicas e ideales que nutren y estructuran su funcionamiento.

Al mismo tiempo, nos hemos referido a los modos en los que dichas lógicas e ideales se ponen en juego a lo largo de las trayectorias profesionales y formativas de los teatristas platenses, abarcando desde los momentos iniciales de dichas trayectorias, en los cuales se lleva a cabo la elección del teatro como carrera o profesión, hasta las opciones vinculadas a la formación y el trabajo que van configurando las carreras de actores y actrices, observando la importancia que adquiere la grupalidad en estos procesos.

Finalmente, hemos situado nuestro caso de estudio en el contexto del arte independiente en general y de las artes escénicas de la ciudad de La Plata en particular,

observando las regularidades que se establecen con otros casos y, al mismo tiempo, los modos particulares en los que estos procesos se ponen en juego en el contexto del teatro platense. Hemos atendido a las continuidades que creemos es posible establecer entre el carácter sustancial que la grupalidad y la constitución de vínculos afectivos adquieren en las etapas de formación y el rol que estos mismos vínculos adquieren en los procesos de producción y gestión.

Presentado de este modo el escenario más amplio en el que ha tenido lugar la presente etnografía, los tres capítulos que siguen a continuación se enfocarán específicamente en la descripción y el análisis de los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo, que se ponen en juego en el aprendizaje y práctica de la actuación, de acuerdo con en el contexto que hemos indagado a lo largo de los últimos cinco años.

En función de este objetivo, estos tres capítulos darán cuenta de la estrategia de “ir, venir y volver”, aquel movimiento de vaivén al que me he referido en el capítulo anterior y que es posible observar en distintos niveles a lo largo de toda la tesis. De este modo, el primero de estos tres capítulos (el Capítulo 4) presenta las primeras aproximaciones a la pregunta general acerca del lugar ocupado por el cuerpo en la práctica teatral y propone un recorrido por tres pares de relaciones: las que se establecen entre cuerpo y texto, las que se establecen entre cuerpo y pensamiento y las que se establecen entre cuerpo y subjetividad. La estrategia argumentativa de este capítulo, basada en un diálogo entre cosas dichas por gente de teatro y mis propias inquietudes y reflexiones, da cuenta del interjuego entre instancias etnográficas más clásicas e instancias más autoetnográficas que caracterizó la primera etapa de mi trabajo de campo y permite, como ya hemos mencionado, un ejercicio de extrañamiento que da lugar a ciertas preguntas en relación al por qué de la insistencia de los teatristas en resaltar la centralidad del cuerpo en su práctica, que incentivan el recorrido genealógico presentado en el Capítulo 5.

Finalmente, una vez registrada la importancia otorgada a la corporalidad del actor en el teatro así como el devenir histórico en el que se enmarca el carácter explícito de esta importancia (y los discursos en pugna que se encuentran detrás de este panorama), el Capítulo 6 vuelve a proponer un ejercicio de acercamiento, a partir de la observación de ciertas experiencias ligadas al aprendizaje y entrenamiento de la actuación, para abordar la pregunta acerca de cuál es la especificidad de este cuerpo cuya centralidad se destaca con tanto énfasis entre los teatristas platenses.

De este modo, el conjunto de estos tres capítulos nos permitirá observar cómo es el cuerpo que se busca construir para la actuación (y cómo son los procesos mediante los cuales estos cuerpos se construyen, qué discursos y qué experiencias los atraviesan)

aportándonos elementos para visualizar las maneras en las que esa construcción de corporalidad y afectividad que se realiza en pos del aprendizaje para la actuación, impacta por fuera de aquellos ámbitos específicos en los que se produce, influyendo en los particulares modos de afectividad y socialidad que atraviesan y caracterizan la producción teatral independiente en nuestra ciudad.

# Capítulo 4

*“Todo lo que tenés ahí”. Qué se dice y qué se hace con el cuerpo en el entrenamiento para la actuación*

*Yo creo que el cuerpo tiene el 90% de la importancia en el teatro para todo lo que hagas... es todo... vos lo único que mostrás es el cuerpo, la voz es cuerpo, vos hablás desde diferentes partes del cuerpo (...) y no decís las cosas de la misma forma... todo lo que pueda hacer el actor es cuerpo, los climas los genera con el cuerpo, las miradas, con el estar, la presencia, eso que se pone espeso cuando uno está mirando... es el cuerpo y creo que eso implica un entrenamiento. Yo no digo que un actor tenga que ser un atleta pero tiene que saber cómo manejar su cuerpo y eso implica entrenamiento del cuerpo, del cuerpo y para el teatro...*

*Matías Lausada*

Tal como he narrado en el Preludio y en el capítulo inicial, mi camino por la danza, sumado al hecho de que la gran mayoría de quienes hasta el momento en el que se iniciaba mi investigación habían estudiado el cuerpo desde la antropología y la filosofía tomando como referencia una práctica artística lo habían hecho observando distintos tipos de danza, habían construido en mí la imagen de que, si bien el cuerpo era central en cualquier práctica artística, el arte que por excelencia tenía la corporalidad como elemento fundamental era la danza. Surgía entonces la inquietud acerca de qué lugar ocuparía el cuerpo en el teatro y con esta pregunta me aproximé al campo.

Mi primera referencia fue el conjunto de entrevistas que ya había comenzado a realizar, en las que aparecían versiones más o menos complejas de la explicación de Matías con la que se inician estas páginas. Respuestas del estilo “el cuerpo en el teatro es todo”, “el teatro es cuerpo” o “el cuerpo es lo único que tenés” se sumaban a una serie de relatos acerca de los procesos de aprendizaje y entrenamiento en esta práctica como experiencias fuertemente corporales. Fue con estas referencias surgidas de mis primeras entrevistas que me acerqué a la observación de clases, preguntándome en el camino cómo aparecería el cuerpo allí y qué de lo que sucediera podría observar desde mi lugar de etnógrafa. Lo

primero que registré fueron las consignas de los docentes, lo que ellos decían, para luego llevar mi atención a lo que estos docentes hacían:

René pone música y los alumnos empiezan a calentar bailando, a partir de ahí les van tirando consignas:

- Las manos lejos del cuerpo, no simétricas, mucho más eléctricas que el resto del cuerpo
- Siento la entrepierna... como algo de lo sensual
- Busco a otro para relacionarme pero no me desplazo. Para la pelvis. Mano, dedo, codo, empieza a aparecer un recorrido, un jueguito por ahí. ¿Cómo entra la lengua?
- Saco la mirada en 8 tiempos. Que no me coma la foto, cómo me actualizo
- Voy a besar a uno, amago y me voy. Me viene la cara de Andrea del Boca y voy a llorar. Actualizo con las manos
- No se olviden de las manos, si las llevo colgadas es porque lo decido
- Cada tanto frunzan la cola para ver la energía que hay ahí
- Ahora van entrando por una zona ¿por donde empiezo? ¿por la boca? ¿por la mano? Me va entrando la actuación, me va tiñendo y me va empezando a arrastrar.

Registro de observación del Taller de Juan Pablo Thomas y René Mantiñan, mayo de 2012.

Estimulados por estas consignas, los cuerpos de los alumnos aparecían ante mis ojos como cuerpos formados por diversas partes a través de las cuales iban desplazando el foco de atención para explorar sus posibilidades motrices y expresivas, cuerpos formados por manos, dedos, codos, ojos, bocas... las mismas partes que conforman nuestros cuerpos cotidianos pero que en este caso, alejados en cierto modo de sus funciones cotidianas más pragmáticas, se entrenan y se concientizan para convertirse en múltiples “órganos expresivos” (como los nombraron los docentes del taller del cual se extrajeron estas notas) por los cuales circulará la actuación.

A la par de estos estímulos brindados desde la palabra, los docentes también guiaban los recorridos corporales de sus alumnos mediante el contacto o involucraban sus propios cuerpos para mostrar o explorar determinadas posibilidades expresivas:

Juan Pablo pasa uno por uno diciéndoles cosas y les modifica el cuerpo con las manos, acentúa gestos, baja tensiones... Hace esto durante toda la clase. Otras



veces los mira y es como si los imitara, parece que pasara por su cuerpo lo que va sucediendo en los cuerpos de los demás.

René no para de moverse. Recorre la sala mirando lo que va haciendo cada uno de los alumnos y moviéndose como él lo haría en cada caso. Cada tanto se para al lado de alguno mostrándole su versión, como si los invitara a probar ir por ese lugar...

Los profes hablan entre sí. Mientras habla, Juan Pablo hace todo el tiempo movimientos con su cuerpo como explicándole a Rene lo que quiere...

Registro de observación del Taller de Juan Pablo Thomas y Rene Mantiñan, mayo de 2012.

De este modo, en mis primeros contactos con el campo, el cuerpo se hizo presente de manera contundente tanto en las charlas y entrevistas, como en la exploración y comunicación de alumnos y docentes en las clases observadas. Al mismo tiempo, la importancia de transitar el ejercicio de la actuación como una práctica centrada en el cuerpo era explicitada de manera constante por los docentes de las clases en las que participaba como alumna.

Al organizar los materiales textuales provenientes de los registros de las entrevistas y observaciones realizadas en el campo -sumados a otro conjunto de materiales provenientes de textos producidos por teatristas no platenses y publicados en libros o revistas a los que tuve acceso a través del trabajo de campo- pude observar que las referencias a la centralidad del cuerpo en el teatro frecuentemente se organizaban en torno a tres pares de relaciones: las que se establecían entre cuerpo y texto o cuerpo y palabra, las que se establecían entre cuerpo y mente, cuerpo y pensamiento o cuerpo e intelectualidad y las que ponían 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 este capítulo, puede ser útil separar con fines analíticos pero mantienen una importante continuidad.

En las páginas que siguen propondré un recorrido por cada uno de estos tres conjuntos de relaciones, a partir de un diálogo entre aquellos materiales textuales, provenientes de “cosas dichas” por mis interlocutores en el campo del teatro y mis propias inquietudes y reflexiones provenientes de mis experiencias durante los primeros dos años de socialización como alumna de un taller en este campo. Un dialogo que, como ya he anticipado, da cuenta del extrañamiento experimentado durante los primeros años de mi inmersión en aquel campo, así como de la productividad de visibilizar aquellas zonas de dislocación entre discursos y experiencias (Alcoff, 1999) a las que nos referimos en el capítulo inicial.

Así, los resultados e inquietudes que se plasman en este capítulo, son producto de un ejercicio de acercamiento y distanciamiento que se da a través 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. El estilo narrativo y la estrategia argumental desplegada a lo largo del mismo, se construye a partir de un interjuego entre los materiales producidos a partir de instancias de observación con menores grados de participación e instancias de reflexión y análisis de y desde mi propia experiencia que por su carácter personal podrían encuadrarse en el ámbito de lo autoetnográfico (Feliu, 2007; del Mármol y otros, 2008; Mora, del Mármol y Sáez, 2012) entendiéndolo como una dimensión que -en mayor o menor medida- forma parte de toda etnografía.

## **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.*

*Juan Carlos Gené . La puesta en escena. El teatro argentino del bicentenario.*

*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.*

*Ricardo Bartís. Cancha con niebla.*

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 (más allá de los distintos sentidos otorgados a la noción de cuerpo) 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<sup>75</sup>. En palabras de uno de los teatristas entrevistados:

...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.

Fragmento de entrevista a Casper Uncal, agosto de 2011.

Lo que nos es 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.

---

<sup>75</sup> Por ejemplo aquellas formas de comprender al teatro que han comprendido como “hermano bastardo” del cine o como rama de la literatura.

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” (Ibid: 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 teatral<sup>76</sup>.

A continuación, y antes de observar el modo en que las relaciones entre cuerpo y texto se pusieron de manifiesto en las clases observadas y entrevistas realizadas, nos detendremos a observar los modos en los que estos últimos debates se hicieron presentes en la discusión que tuvo lugar en el marco del cierre del II Festival de Dramaturgia Platense.

### *El texto escrito y la dramaturgia*

Durante el mes de julio de 2013 se realizó en la ciudad de La Plata el II Festival Independiente de Dramaturgia Platense, continuación del primero, realizado en el año 2012. Este encuentro, organizado por el Grupo Dramaturgia Platense, un grupo de teatristas locales reunidos con el objetivo de difundir y hacer visible el trabajo realizado en nuestra localidad, contó con nueve obras de teatro que fueron mostradas en tres salas del circuito independiente platense durante cuatro días consecutivos, presentándose dos o tres obras por día, luego de las cuales, al final de cada jornada, se abría un espacio de desmontaje, en el que se invitaba a participar tanto a los actores, directores y dramaturgos como a los espectadores para conversar acerca de los procesos creativos que llevaron a la construcción de cada una de las obras que habían sido mostradas.

---

<sup>76</sup> 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)

La convocatoria de obras para el Festival fue abierta, incluyendo a directores o elencos de otros lugares siempre y cuando las obras presentadas fueran “estrictamente de dramaturgia platense”, es decir, que hubieran sido escritas por personas (o grupos) radicadas y/o formadas en el seno de la comunidad teatral local y “en relación con el circuito creativo de la ciudad”<sup>77</sup>. Entre los requisitos para aplicar a la convocatoria, que incluían una ficha de inscripción, un dossier con ficha técnica, sinopsis de la obra y antecedentes del grupo, fotografías y autorización de Argentores, se requería también un video del espectáculo sin editar y el texto completo de la obra.

En la charla de cierre del Festival se propuso hablar de la dramaturgia como fenómeno, “ensayando una definición”. Ante esta propuesta, fueron surgiendo varias concepciones: la dramaturgia ligada fundamentalmente al texto escrito (sea que preexista o no a la obra); la dramaturgia como uno de los planos de la puesta en escena (compuesta, no sólo por el texto escrito sino también por el accionar de los actores); o la dramaturgia como organización de material escénico. De estas definiciones, la que más polémica provocó fue la primera, dado que planteaba la necesidad de atenerse a un texto escrito para pensar y distinguir el plano o nivel dramaturgíco de los otros planos o niveles presentes en la obra teatral.

A partir de esta consideración, surge reiteradamente la apelación al ejemplo de ciertas obras cuya dramaturgia no puede ser captada por un texto escrito. Entre ellas, dos obras del grupo Vuelve en Julio cuyos integrantes habían planteado, unos minutos antes, durante el desmontaje de estas obras, que los cuadernillos que contenían los textos de las mismas especialmente formulados para la participación en el festival, eran una suerte de “estafa”. Las obras en cuestión eran *Suspensivos* y *Trika Fopte*. *Suspensivos* se basa en un texto dramático pre-escénico, producido *in vitro* (la obra *Patio Regresivo* de Luz Rodríguez Urquiza inspirada, a su vez, en el cuento “*Diario Regresivo*” de Leandro Zurraco) a partir del cual se construye un texto escénico no hablado, basado en el hacer de los cuerpos, en sus movimientos, acrobacias, gestos, miradas, tiempos, murmullos, respiraciones e interacciones con la música, el sonido y la luz; finalmente, la participación en el Festival y el requisito de presentar un texto escrito, llevan al grupo a la producción de un cuarto tipo de texto, post-escénico, en el que se relata el argumento y se describen las acciones que suceden durante la obra. *Trika Fopte*, en cambio, es una obra que surgió directamente de la investigación del grupo en el lenguaje teatral, es decir, que no está basada ni inspirada en

---

<sup>77</sup> La definición dada por los organizadores del festival ante la pregunta de qué significaba que la dramaturgia fuera “platense” estuvo en íntima relación con un sentido de pertenencia que puede comprenderse en términos de lo que en otros capítulos hemos definido en términos de campo (Bourdieu, 1991 [1980]) y el próximos capítulos definiremos en términos de comunidad (Brow, 1999 [1990]; Gadamer 1991 [1977]). En este sentido, ser platense parece significar formar parte del las reglas del juego del campo del teatro platense y, en función de esto, ser reconocido por los otros platenses como parte de un mismo conjunto.

ningún tipo de texto escrito; si bien en este caso sí hay lenguaje hablado, se trata de un idioma inventado que se irá volviendo comprensible para el público a medida que avanza la obra, gracias a la repetición y a cierta similitud de los vocablos con algunas onomatopeyas familiares en nuestra cultura, pero por sobre todo, porque la base de la comunicación entre los personajes está mucho más fuertemente apoyada en el lenguaje corporal y gestual que en la palabra. Más allá de que estas consideraciones fueron relativizadas por varios de los presentes, parecía claro que, al menos en el caso de estas obras, el texto presentado por escrito no alcanzaba a contener la riqueza de la dramaturgia que se visualizaba en el “texto espectacular”<sup>78</sup> y probablemente, en mayor o menor medida, con cualquier obra sucedería lo mismo.

Surgía entonces una pregunta: ¿tenían estos textos escritos algún tipo de valor? Las opiniones sobre esto, dentro de la charla del Festival, fueron diversas, pero en general apuntaron hacia una respuesta afirmativa. La opinión más aceptada fue que estos textos tenían valor, o bien como partitura de acciones previa a la obra, o bien como registro que queda luego de la obra. También había quienes temían que la producción y publicación de un texto que no lograba reflejar ni emular la riqueza de la obra teatral tuviera un impacto negativo en la misma, empobreciéndola y fijando sentidos que, sin el texto, quedaban abiertos a múltiples interpretaciones. Otros, en cambio, planteaban que el texto tenía la potencialidad de “expandir el alcance de la obra, dándole al espectador (que sí conoció la obra) otra herramienta o elemento para apreciar el espectáculo aún después de terminada la experiencia [funcionando como] algo más que un programa, una entrevista o el merchandising” y que, al mismo tiempo, la elaboración del texto escrito permite al grupo retomar ciertas partes del proceso de creación o de cambio que fue sufriendo al obra. En palabras de Casper Uncal (comunicación personal), integrante del grupo Vuelve en Julio y autor de los textos de *Suspensivos* y *Trika Fopte* presentados para su publicación en los cuadernillos del Festival: “casi como repasar o revivir mentalmente los pasos que constituyeron esta pieza. Es lo que podía pasar en por ejemplo un desmontaje, sólo que con los tiempo pausados e íntimos que permite la escritura”.

Es interesante pensar, en base a estas últimas apreciaciones, que los textos no sólo pueden ser entendidos como restos o registros de la obra que sobrevivirán en un futuro, cuando la obra ya no exista, adquiriendo la posibilidad de estimular la producción de otras obras; sino que también pueden ser pensados en una relación activa y dinámica con la obra en el presente, dado que ya sea positiva o negativamente, para ampliar o para acotar, los

---

<sup>78</sup> Este uso de la palabra “texto”, que apareció en la discusión a la que estamos haciendo referencia, diverge de aquellos que son más habituales en el campo y con los que hemos trabajado en este capítulo en particular y en la tesis en general, ya que no refiere exclusivamente a la presencia de la palabra hablada o escrita sino que pretende incluir todo lo que la obra o la escena “cuenta” o comunica a través del movimiento de los actores, los ritmos, el sonido, la escenografía, las luces, los colores, y cualquier otro elemento presente en la misma.

textos tendrían la potencialidad de visitar la obra, repensarla y resignificarla. También es interesante observar que este dinamismo en la relación texto-obra, suele dar como resultado la existencia ya no de un texto que será consagrado como “el texto” de la obra, sino de varios textos sucesivos que se irán elaborando en distintos momentos, con distintos objetivos y que darán cuenta, de un modo siempre parcial y acotado, no solo del carácter dinámico de toda obra, sino también de cómo van cambiando a través del tiempo los modos de relación de la obra con sus posibles registros e interpretaciones textuales intermediados por la mirada de quienes los escriben.

En sintonía con esta reflexión sobre el carácter dinámico de las relaciones entre texto y obra, según lo narrado por varios de los teatristas que participaron en el Festival, la mayoría de las obras que allí se mostraron, no partieron de un texto previo escrito in vitro sino de un proceso de investigación escénico en el cual la mayoría de los textos surgen de una exploración que es, antes que nada, corporal. Es decir, que aún en los casos de las obras que tienen lenguaje hablado e incluso, basan su estructura dramática en los textos hablados, parecía importante destacar que no se trataba de textos creados a partir de un trabajo de escritorio sino del “juego escénico de los cuerpos de los actores” en los ensayos. Este énfasis en subrayar la exploración de los cuerpos en escena como motor fundamental de la producción del texto dramático se encuentra en continuidad con el modo en el que las relaciones entre cuerpo y palabra se tratan en el contexto de las clases.

### *El texto como palabra en las clases*

En resonancia con las inquietudes acerca de las relaciones entre cuerpo y texto presentes en las charlas y trabajos mencionados en las páginas anteriores, 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” (Maira) 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” (Matías). 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” (Chapi) o indicaciones tales como “tienen que poner el cuerpo, los gestos y después el texto” (Juan Pablo) o “traten de no usar el texto a menos que sea visceralmente necesario” (Matías). 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 utilice texto, sino más bien a limitar el uso explicativo o literal del mismo, intentando reducir o evitar su utilización sólo en los casos en que ésta resulta redundante o innecesaria e invitando a explorar un uso que multiplique en lugar de reforzar el sentido propuesto por el resto de la construcción escénica:

...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...

Rene Mantiñan en el contexto del taller dictado junto a Juan Pablo Thomas, mayo de 2012.

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<sup>79</sup>. Este aprendizaje respecto del texto en escena, está íntimamente ligado a lo corporal.

Cómo comenté anteriormente, 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 mi tránsito por la danza. Sin embargo, dado que tradicionalmente la danza ha tendido a no incluir el uso de la palabra

---

<sup>79</sup> En un trabajo recientemente presentado en la Reunión de Antropología del Mercosur, Santiago Battezzati (2015) llega a conclusiones similares tras observar los modos en los que el uso de la palabra es entrenado en ciertos contextos de aprendizaje del “teatro de estados” en la ciudad de Buenos Aires. En afinidad con lo planteado en esta tesis, Battezzati señala que en aquellos contextos de entrenamiento el uso de la palabra es objeto de un tratamiento complejo que, lejos de anularla por completo, busca separarla de sus usos cotidianos, explicativos o narrativos y ampliar sus posibilidades de uso poético.

Más allá de que es posible reconocer algunos de los recursos descriptos por este autor en el tratamiento específico de la palabra que se hace en las clases de algunos docentes platenses que han recibido influencias del “teatro de estados”, considero que a partir de los procesos a los que referiré extensamente en el Capítulo 5 (aquellos que dieron lugar a que muchos de los discursos acerca de la centralidad del cuerpo en el teatro que se mencionan en el presente capítulo se vuelvan hegemónicos) el trabajo sobre la palabra que apunta a separarla de sus usos cotidianos y literales ampliando sus posibilidades de uso más poéticas se encuentra, hoy, en la ciudad de La Plata, sumamente extendido, en contextos de entrenamiento para la actuación cuyas principales influencias no necesariamente provienen del “teatro de estados”.



en escena, mi entrenamiento al respecto era, de algún modo, negativo o, en todo caso, nulo; es decir que mi cuerpo en escena era, a partir del entrenamiento recibido para la danza, un cuerpo-no-hablante. De este modo, durante un largo período, el uso del texto en escena me resultó sumamente forzado y dificultoso. Mientras tanto, 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 Investigación Teatral 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, podemos observar que 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 también 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 nos referimos en el capítulo inicial, 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, hoy, al menos en el contexto específico al que me estoy refiriendo, es revalorizado y colocado en un lugar central, en desmedro de los términos opuestos de estas dicotomías. Esto es, estas inversiones de valor sostienen el dualismo más que 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 capítulo 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...*

*Fragmento de un diálogo en el que relato mis sensaciones al comenzar a tomar clases de teatro*

*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 estas pensando, y casi lo que estás pensando también, entonces se deja de leer actividad física y aparece un bloqueo*

*Fragmento de un diálogo informal con uno de mis profesores de teatro*

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 nosólo 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 esperaba 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<sup>80</sup>.

Lo que más me interesa resaltar de lo ocurrido en las instancias de entrenamiento de la actuación que he observado, no es tanto la necesidad de desarrollar y poner en juego un pensamiento corporal y práctico que no bloquee ni detenga la acción (aunque esto es, por supuesto, fundamental), sino la intensidad y el modo en el 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 en las clases, que en los escritos y reflexiones académicas que tengo que empezar a hacer.

---

<sup>80</sup> La necesidad de suspender o disminuir la intensidad del pensamiento reflexivo para poner en marcha un pensamiento práctico, no es exclusiva del teatro sino propia de cualquier práctica corporal. Así se refiere Loic Wacquant a este tipo de pensamiento y su puesta en juego en el boxeo: “La excelencia pugilística puede definirse entonces por el hecho de que el cuerpo del boxeador piensa y calcula por él, instantáneamente, sin pasar por el intermediario -y el retraso costoso que supondría- del pensamiento abstracto, de la representación previa y del cálculo estratégico. El antiguo campeón Sugar Ray Robinson lo cuenta de forma concisa: “No piensas. Es puro instinto. Si te paras a reflexionar estás perdido.” (...) El cuerpo es el estratega espontáneo que conoce, comprende, juzga y reacciona al mismo tiempo. De otro modo sería imposible sobrevivir entre las cuerdas” (2006 [2000]: 96).

Diario de campo. Nota del 18 de marzo de 2013.

Como mencioné en el Capítulo 2, 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 capítulo, 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”, o en la recomendación a los alumnos de que recurran a “decirse algo” para que el pensamiento les de 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 “no ejecuta sino que se ejecuta” (2003: 25), 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... Iván Haidar<sup>81</sup>.*

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: 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

---

<sup>81</sup> Iván Haidar es bailarín (egresado del Taller de Danza Contemporánea del Teatro General San Martín), coreógrafo y docente de danza y también actor y docente de teatro. Su formación como actor ha sido a través de talleres privados y a partir de su participación en el grupo Vuelve en Julio del que forma parte desde su creación hace más de diez años y desde el cuál ha participado en numerosas obras y proyectos. Forma parte de la comisión directiva del Centro Cultural El Escudo y fue, junto a Casper Uncal y Natalia Maldini, uno de los docentes del Taller de Investigación Teatral al que refiero reiteradas veces a lo largo de la tesis.

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...

Registro de observación del Taller de Improvisación Teatral de Jorge Pinarello y Chapi Barresi, Febrero de 2013.



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”.

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 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...”<sup>82</sup> 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

---

<sup>82</sup> Unos minutos antes el entrevistado me había contado que se crió en un pueblo realizando múltiples actividades ligadas al campo y a los animales.

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...

Fragmento de un diálogo en contexto de entrevista con Juan Pablo Thomas, diciembre de 2012.

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<sup>83</sup>.

Por otra parte, mis reflexiones hacia el final del fragmento citado dan cuenta del pasaje de ese primer desdoblamiento al que nos referimos 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, 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.

---

<sup>83</sup> Cómo puede verse en este fragmento, pude llegar a este tipo de comprensión de mi propia experiencia sólo mediante el relato de la vivencia de un tipo de experiencia análoga por parte de mi entrevistado, a la vez que pude comprender corporizadamente lo que él me estaba narrando porque disponía de una referencia experiencial de aquello que él me estaba explicando.

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”<sup>84</sup>. 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:

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 (2006: 26).

## **Cuerpo entre dualismos**

Como puede observarse a lo largo del recorrido que constituye este capítulo, 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

---

<sup>84</sup> Notas escritas por Natalia Maldini a partir del taller de Juan Pablo Thomas y René Mantiñan.

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, actualizando la pregunta por la dualidad entre mi ser antropóloga y mi ser actriz, en un proceso en el que me encontraba aprendiendo a hacer etnografía al mismo tiempo que a hacer 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 netamente 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 detener 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’” (Ibid: 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, transcendido en la práctica pero, aún así, está presente de una u otra forma en el pensamiento” (Idem.), 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” (Ibid. 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, Loc.Cit.).

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, el “pensamiento como estilo, como valor afectivo, como mímica existencial, más que como enunciado conceptual” (1957 [1945]: 200) y “la

palabra como uno de los usos posibles de [nuestros] cuerpo[s]" (Ibid: 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" (Ibid: 196)<sup>85</sup>. 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 reflexiva, se vuelven un mismo problema, ya que, como aclaré al inicio de este capítulo, los tres grupos de relaciones que distinguimos fueron separados con fines analíticos pero mantienen una importante continuidad. Siguiendo con Merleau-Ponty,

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. (Ibid: 182)

De modo que si nos basamos en el recorrido etnográfico realizado a lo largo del capítulo, y lo acompañamos con las ideas de este autor para entender al cuerpo como el "núcleo significativo" (Ibid: 1961) 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. "El cuerpo es todo en el teatro" porque, también, incluye dimensiones

---

<sup>85</sup> En su artículo "Embodiment as a paradigm for anthropology" (1990) Thomas Csordas toma estas mismas ideas de Merleau-Ponty acerca del significado gestual o existencial del lenguaje para analizar el caso de la glosolalia (o el "hablar en lenguas") como fenómeno cultural o expresivo que se da en el contexto de algunas religiones. Si bien Csordas no niega el hecho de que la glosolalia funciona para sus usuarios en tanto lenguaje, considero que en el ejemplo elegido y en el tratamiento que el autor hace del mismo el peso recae en destacar el carácter gestual y material de la palabra, quedando invisibilizado el modo en el que esta dimensión se articula con la dimensión conceptual, algo que considero que en el teatro adquiere una importancia fundamental.

(como el texto, la palabra, el pensamiento y la subjetividad) que usualmente, desde el marco de la extendida mirada dualista, suelen colocarse por fuera del él. En el contexto de la formación en la práctica teatral, el cuerpo engloba el texto, la palabra, el pensamiento, la subjetividad.

\* \* \*

Como pretende evidenciar este capítulo, tanto el extrañamiento que me provocaron mis primeros contactos con la práctica de la actuación y la sospecha que generó sobre aquellos discursos que se reiteraban en boca de mis interlocutores, como la apertura posterior que posibilitó que mis experiencias se volvieran más cercanas a lo que ellos narraban sobre sus propias percepciones acerca de actuar, permitiéndome acercarme a una comprensión más acabada de las mismas, fueron sumamente productivos. Sin aquella distancia inicial que provocó que sus discursos sonaran para mí extraños, no me hubiera preguntado acerca de los procesos históricos que había detrás de los mismos; si esa misma distancia nunca se hubiera acortado, mi comprensión hubiera quedado sólo del lado de la pura disonancia impidiéndome cualquier tipo de acceso a la perspectiva desde la cual los teatristas con los que me encontraba conversando vivían la experiencia de actuar.

Los dos capítulos que siguen a continuación se nutren de cada uno de estos dos estímulos. El Capítulo 5 retoma las preguntas generadas por la mirada extrañada del campo que caracterizó mis primeros contactos con el mismo, dando lugar, a partir de allí, a un recorrido genealógico que da cuenta del surgimiento y desarrollo de aquellos discursos en torno a la centralidad del cuerpo en el teatro (y su preeminencia respecto del texto y la palabra) que se encuentran tan extendidos y naturalizados en la actualidad, y permite comprender la tendencia de los teatristas a oponer, en el plano enunciativo, aspectos que en la práctica de la actuación suelen encontrarse integrados. Luego de este recorrido, el capítulo 6 vuelve a la descripción de las experiencias ligadas al aprendizaje y entrenamiento de la actuación, con el objetivo de comprender qué tipo de habilidades específicas se busca desarrollar durante estos procesos formativos y cuál es el cuerpo que se construye a partir de los mismos.

Si bien el desarrollo del presente capítulo da cuenta de una instancia de mi proceso de investigación en la cual comencé a acceder a un nivel de comprensión que me permitió empezar a superar aquel extrañamiento inicial y sumergirme en la práctica de actuar, como mencioné anteriormente, tanto los materiales como la estrategia de análisis que se pone en juego a lo largo del mismo dan cuenta de una etapa relativamente temprana de mi inmersión en el campo. Es por eso, que en este capítulo, mi mirada como investigadora es

sumamente visible, recortándose y distinguiéndose claramente de las voces “nativas” con las cuales se confrontan mis experiencias.

Tras el movimiento de distanciamiento que representa el recorrido genealógico que conforma el Capítulo 5, la descripción y análisis que se presenta en el Capítulo 6 da cuenta de un momento posterior en mi trabajo de campo en el cual comencé a sentir muchas de las cosas que mis interlocutores, “los nativos” de aquel campo que me encontraba estudiando, me decían que sentían en relación a la actuación. Como si mi cuerpo se hubiera abierto a aquellos discursos que en un principio me sonaban extraños, dejándose moldear por ellos y volviéndose más permeable a aquellas experiencias. Los materiales que dieron lugar a ese capítulo surgen, así, en un momento en el que -sin perder la conciencia de mi particular situación como antropóloga- comencé a volverme mucho más “nativa”. En función de eso, en aquel capítulo mi experiencia como investigadora -sumamente presente en la obtención de los datos empíricos que dieron lugar a las reflexiones que lo conforman- ya no se encuentra recortada como en éste, sino que se desdibuja entre las narraciones que los “otros” nativos (mis docentes y compañeros) realizan de la experiencia de actuar.



# Capítulo 5

## *Desandar esos caminos. Breve historia de los discursos y representaciones sobre el cuerpo en el teatro platense*

Como relaté en el capítulo anterior, en los inicios de mi trabajo de campo el cuerpo se hizo presente de manera contundente y por medio de referencias tan frecuentes que pronto comencé a hacerme nuevas preguntas: ¿de dónde surgía este énfasis tan explícito en el cuerpo? ¿por qué en el teatro, a diferencia de otras prácticas en las que la centralidad de lo corporal es casi tácita, era tan necesario resaltar dicha centralidad?

Este énfasis en destacar la importancia del cuerpo en el teatro parecía responder a la existencia de algún modo alternativo de entender al teatro, un modo en el que el cuerpo no fuera considerado en un lugar tan central. En las páginas que siguen, organizaré diversas pistas -obtenidas tanto a partir de la lectura de trabajos históricos de colegas y otros investigadores como de los relatos de mis entrevistados- en una suerte de recorrido genealógico que dará cuenta de ese otro teatro (o esos otros teatros) en oposición al cual (o a los cuales) surgen los discursos en torno a la centralidad del cuerpo que se encuentran tan extendidos en la actualidad.

Comenzaré por reconstruir brevemente los modos de concebir la corporalidad presentes en las metodologías de actuación dominantes durante las primeras ocho décadas del siglo XX en nuestro país. Para esta síntesis, me basaré en los trabajos realizados por otros investigadores que se han dedicado a la historización del teatro en Argentina y, puntualmente, en La Plata y en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. A continuación, me detendré en la última de las ocho décadas mencionadas, para observar los modos en los que mis entrevistados han construido el relato histórico sobre los modos de pensar el cuerpo presentes en la ciudad de La Plata en el particular contexto generado por la reapertura democrática en nuestro país. Luego me referiré a tres grandes propuestas teórico-metodológicas que llegaron a esta ciudad luego de su ingreso, desarrollo o visibilización en el campo teatral porteño durante la postdictadura, y que son mencionadas por numerosos teatristas platenses como modos alternativos de abordar la corporalidad en la práctica

teatral. Finalmente, observaré los modos en los que éstas y otras influencias conforman un panorama en el que, si bien es posible reconocer preferencias, identificaciones y tendencias respecto de los modos de concebir el teatro y la actuación, predomina la mezcla, la contaminación y el contagio, dando lugar a un panorama de notable eclecticismo.

### **Aquel otro teatro: breve repaso histórico de casi un siglo de teatro argentino**

En su trabajo sobre las metodologías de actuación en el campo teatral porteño, Karina Mauro (2011) describe la existencia, en la primera mitad del siglo XX, de dos tradiciones de actuación con modos muy distintos de abordar la corporalidad: por un lado, una actuación popular, evidenciada por el circo criollo, el sainete y la revista porteña, basada en una relación directa entre el actor y en el espectador; y por otro lado, una actuación culta, influenciada por el naturalismo y basada en los lineamientos de la declamación, una técnica interpretativa que buscaba optimizar la comunicación del texto dramático al público por medio de una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiriera con la claridad de lo enunciado.

Según refiere la autora, si bien en las primeras décadas del siglo pasado las formas propias de la tradición popular tuvieron una importante presencia en el escenario teatral de nuestro país, hacia los años '30 se inició una tendencia que condujo a muchos actores populares a un progresivo pasaje a los medios de comunicación o los desplazó hacia una posición cada vez más periférica cuando el cine, la radio y los espectáculos deportivos comenzaron a disputar al teatro su lugar central como forma de entretenimiento. Por su parte el teatro culto, si bien continuó desarrollándose tanto en los circuitos oficiales como comerciales, consolidó sus lineamientos sociales, éticos y políticos en torno al surgimiento de una tercera modalidad: el teatro independiente. Esta tercera modalidad constituye un proyecto producido desde los sectores intelectuales, que se propuso la difusión de textos dramáticos considerados de excelencia, y que construyó su identidad en oposición al teatro comercial, enfatizando la función didáctico-política de este arte y descuidando su dimensión técnica; este tipo de teatro continuó basándose en la declamación hasta el ingreso a nuestro país de las primeras versiones del sistema Stanislavski (Mauro, 2006, 2011).

Siguiendo los trabajos de Gustavo Radice y Natalia Di Sarli (2010) podemos observar similitudes e influencias de este panorama en el naciente campo teatral platense, caracterizado fundamentalmente por producciones comerciales provenientes de Buenos Aires y por un joven teatro independiente en torno al cual se construirá mayoritariamente la identidad teatral local. Esta tradición de teatro independiente platense se construyó en torno a grupos intelectuales y universitarios, que trabajaban un repertorio de textos clásicos

y contemporáneos considerados de valor universal con la intención de “acercar al gusto del público estas formas de expresión propias del circuito culto” (Ibid: 97) y apoyaban su actuación en las técnicas declamatorias que constituían, hasta ese momento, el principal recurso actoral en este circuito.

En este contexto, y luego de más de medio siglo en el que la declamación representó la única herramienta técnica para una tradición de teatro culto que, sistemáticamente, había ignorado o rechazado los recursos desarrollados en el contexto de la actuación popular, hacia finales de la década del '50 comenzaron a llegar a la Argentina las primeras versiones del método Stanislavski. Esta metodología, creada con el objetivo de darle herramientas a los actores para lograr una actuación realista y vivenciada acorde con las necesidades generadas por el realismo reflexivo, era la corriente dramática que se encontraba en boga desde los inicios del siglo y cuyos textos más famosos ya se encontraban en amplia circulación en nuestro país.

El método propuesto por Stanislavski (particularmente en su etapa más temprana) se basa en el compromiso afectivo y psicológico de los actores con las circunstancias que la trama impone a su personaje, para lo cual deberán hacer suyas tales circunstancias, logrando sentir y accionar como si lo hiciesen en nombre propio. El objetivo de este método es lograr la verdad escénica mediante la construcción de una hipótesis respecto de las características profundas de la situación que envuelve a cada personaje, sus causas y sus consecuencias. La construcción de dicha hipótesis se logra a partir de una lectura atenta del texto dramático, en busca de lo que no se dice explícitamente pero constituye el principal motor de las acciones de los personajes. La premisa fundamental es que la actuación debe ser motorizada a partir de un trabajo interno de evocación de emociones, de modo que todo gesto exterior debe ser la expresión de algo vivenciado internamente.

La propuesta de Stanislavski no debe ser considerada como un corpus homogéneo y estable sino más bien como un conjunto de ideas que no dejaron de ser repensadas y reelaboradas a lo largo de la vida de su creador. De este modo, tal como mencionaré más adelante, las ideas más ligadas al psicologismo, la introspección y la utilización voluntaria de la memoria como fuente de emociones que dieron lugar a ciertas interpretaciones de este sistema muy extendidas en nuestro país, fueron discutidas por el propio Stanislavski durante los últimos años de su vida. En este último período de su obra, el maestro ruso se aleja del psicologismo y se concentra en la acción, acercándose de este modo a una teoría de la praxis (afín a las propuestas del marxismo). Sin embargo, estas últimas elaboraciones de Stanislavski no alcanzaron ni la difusión ni el éxito de las correspondientes a la primera etapa, que, por otra parte, habían sido lanzadas al estrellato mediante la apropiación de las mismas realizada por Lee Strasberg y aplicadas en el renombrado Actor's Studio de Nueva York.

De este modo, la aproximación stanislavskiana que más se difundió en nuestra región acentuó la tendencia a la subordinación de la actuación al texto dramático y a la lógica argumental del mismo, que ya se encontraba presente en la declamación y que constituirá uno de los más importantes puntos de oposición en torno a los cuales se construirán los discursos acerca de la centralidad del cuerpo del actor que comenzarán a emerger a partir de la postdictadura.

La propuesta de Stanislavski tuvo una difusión amplia e inmediata en muchos países, sin embargo, su llegada a la Argentina fue relativamente tardía y estuvo intermediada por la interpretación que distintos actores y maestros hicieron a partir de la lectura de sus libros. Uno de estos casos es el de la profesora austríaca Hedy Crilla quien fue reconocida en nuestro país como discípula de Stanislavski pese a que, según ella misma admitía, nunca tuvo contacto directo con el maestro ruso sino que accedió a su sistema por medio de la lectura de sus libros, de modo que su manera de enseñar este sistema estuvo fuertemente intermediada por su propia interpretación de los mismos.

Más allá de la heterodoxia resultante de este tipo de llegada, el método se convirtió rápidamente en el modo hegemónico de abordaje y enseñanza de la actuación. Premisas tales como la importancia de un cuerpo relajado y carente de tensión que permitiera el paso de las emociones provenientes del interior y evocadas mediante la utilización técnica de la memoria sensorial y emotiva, se extendieron de un modo tal que la actuación stanislavskiana llegó a ser considerada una metodología total. De este modo, si bien en un principio, el método permitió solucionar el desfase que se había producido por el ingreso de una serie de textos dramáticos extranjeros, pertenecientes fundamentalmente al realismo europeo y norteamericano<sup>86</sup> y la ausencia de metodologías de actuación acordes con las características de este tipo de textos, la hegemonía de lo stanislavskiano fue tan fuerte que el método continuó aplicándose sin cambios, aún con formas dramáticas no pertenecientes al realismo reflexivo. Un ejemplo de esto son las discusiones que surgieron en nuestro país en torno a la hegemonía del realismo reflexivo, dando lugar a propuestas afines a la neovanguardia tales como las producidas por Griselda Gambaro en los años 60. Estas discusiones, que se dieron con fuerza en el campo de la escritura dramática, no tuvieron impacto en los modos de encarar la actuación, de modo que la metodología stanislavskiana, flamantemente adquirida, se utilizaba, sin ningún tipo de cuestionamiento, incluso en obras que planteaban fuertes rupturas respecto del realismo, la corriente dramaturgica para la cual esta metodología había sido creada.

Parte del impacto provocado por el sistema Stanislavski en nuestro país, tuvo que ver con la creación de una serie de escuelas en las que se ponían en práctica las primeras

---

<sup>86</sup> Entre estos se destacan los textos de Antón Chejov, Henrik Ibsen, Tennessee Williams y Arthur Miller.

sistematizaciones de esta metodología. Una de estas escuelas fue la Escuela de Teatro de La Plata, única institución estatal de nivel superior dedicada a la formación de teatristas en esta ciudad, que funciona desde el año 1960 y cuya fundación estuvo fuertemente ligada a la difusión de la propuesta de Stanislavski en nuestro país. La creación de este tipo de escuelas fue de suma importancia para la difusión de la metodología stanislavskiana en Argentina, ya que impactó en la formación de generaciones enteras de actores, actrices, directores y docentes de teatro, que replicaron esta metodología tanto en sus clases como en los modos de abordaje de las obras de las que participaban como intérpretes, creadores y/o directores, contribuyendo a la expansión de la misma y a su percepción como una metodología total.

A partir de la década del `70, estas primeras sistematizaciones de la metodología de Stanislavski que habían sido realizadas de manera heterodoxa por diversos maestros a partir del estudio y la interpretación de sus libros, comenzaron a ser progresivamente marcadas por la particular reelaboración de la misma realizada por Lee Strasberg, un austríaco criado y radicado en los Estados Unidos que visitó nuestro país en 1970 dejando una importante huella en muchos actores, maestros y directores. La fama de Strasberg y su propuesta provenía de su renombre como director del Actor's Studio, un centro de investigación y formación ubicado en Nueva York, que fue cuna de muchos de los más renombrados actores y actrices del cine norteamericano del siglo XX<sup>87</sup>.

El método Strasberg consiste en una exacerbación de algunas de las ideas desarrolladas por Stanislavski en sus primeros años, fundamentalmente las más afines a una concepción introspectiva y psicologista de la actuación. Strasberg profundizó la técnica de la memoria emotiva, dándole una importancia fundamental a la rememoración voluntaria de vivencias del pasado, al punto de proponer a los actores el desarrollo de un compendio personal de recuerdos generadores de emociones, listos para ser usados a voluntad en base a las necesidades de la escena. Al mismo tiempo y de manera complementaria, llevó a un extremo la premisa de liberar al cuerpo de toda tensión, proponiendo una serie de ejercicios con este fin. Tal era la importancia concedida por Strasberg a la relajación, que los ejercicios realizados para conseguirla podían llegar a durar más de una hora. El supuesto que impulsaba esta estrategia era que las emociones evocadas mediante la rememoración consciente de vivencias, solo podrían emerger a través de un cuerpo que se encontrara completamente relajado.

Cuando Strasberg visitó nuestro país, el Actor's Studio ya contaba con fama mundial, de modo que el seminario que dictó en Buenos Aires contó con una concurrencia

---

<sup>87</sup> Entre las estrellas que se formaron en el Actor's Studio se encuentran Marlon Brando, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman, Jack Nicholson y muchos otros actores de gran prestigio. La gran mayoría de ellos desarrolló su carrera principalmente en el cine, espacio para el cual el tipo de actuaciones a las que da lugar el método Strasberg parece ser especialmente eficaz.

masiva y gran parte de quienes allí participaron continuaron replicando sus enseñanzas en sus respectivas clases. Frente a la heterodoxia provocada por las múltiples y disímiles interpretaciones con las que el método Stanislavski había sido aplicado en Argentina hasta el momento, la metodología propuesta por Strasberg ofrecía una versión acabada y concisa, lo cual favoreció su aceptación en un grado tal que en muchos casos se confundió con la propuesta original de Stanislavski, entendiéndose como su única lectura posible.

Las diversas apropiaciones de las versiones tempranas de la metodología stanislavskiana influenciadas por el strasberguianismo, fueron el modo hegemónico de abordar la actuación hasta entrada la década del '80, momento en el que la apertura provocada por el retorno de la democracia comienza a dar visibilidad a otros tipos de teatro que introducen importantes cambios y discusiones en el panorama teatral de nuestro país. Haciendo referencia a estos procesos, Cecilia Hopkins (2000) señala que luego de este largo período en el que la formación actoral estuvo fuertemente influida por tendencias psicologistas y metodologías introspectivistas que, tal como hemos comentado, sostenían la importancia de contar con un cuerpo relajado que permitiera pasivamente la expresión de emociones provenientes del mundo interior evocado o construido por el actor, entre los años '80 y '90 comienzan a marcar tendencia una serie de corrientes que alentaron la renovación del uso expresivo del cuerpo en la práctica teatral.

Este movimiento comenzó a propiciar cambios en los contenidos brindados por las escuelas de teatro, así como la proliferación de talleres orientados a la enseñanza y difusión de diversas disciplinas tales como mimo, danza, clown, contact improvisation, acrobacia, entre otras, que permitían enriquecer y ampliar la formación corporal de los artistas. El entrenamiento del cuerpo comenzó a ser considerado una parte esencial de la formación de actores y actrices, quienes buscaron en éste no sólo mejorar su estado físico sino también ampliar sus posibilidades dramáticas.

A partir de los años '80, entonces, comenzó a revalorizarse la utilización expresiva del cuerpo del actor, ya sea desde la intuición y el repentismo, como a partir del dominio de técnicas pacientemente adquiridas. Se hizo cada vez más habitual la presencia del movimiento en escena, mucho más que para cubrir las necesidades del simple traslado. Lo cual incluye las repeticiones gestuales, el leit-motiv que singulariza a un personaje localizado en alguna zona del cuerpo del actor, las acciones físicas que coexisten con el texto independientemente del sentido de éste, el reemplazo de la palabra por el gesto sostenido (no necesariamente con valor mímico) y el reemplazo de la reacción verbal por el movimiento o su suspensión total o parcial. Hopkins (2000: 112)

Este nuevo contexto da lugar a un progresivo cambio 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, de modo que, en esta nueva etapa, recursos tales como la relajación profunda, la concentración introspectiva y la utilización de la memoria emotiva, no sólo dejan de ser masivamente utilizados sino que, además, comienzan a ser fuertemente criticados<sup>88</sup>.

Este clima es fomentado por la realización en distintas ciudades argentinas de festivales internacionales a los que asisten grupos y maestros que ponen en escena, ya sea mediante la presentación de obras o mediante el dictado de talleres, estéticas y concepciones teatrales diversas y, en muchos casos, divergentes o disruptivas respecto de los modos de pensar el teatro más difundidos hasta el momento en nuestro país. Este movimiento da lugar al desarrollo local de nuevas propuestas teórico-metodológicas, influenciadas por estas tendencias extranjeras, así como al crecimiento y visibilización de propuestas locales que venían gestándose desde décadas anteriores, constituyendo una alternativa crítica a la metodología stanislavskiana.

Sin embargo, y más allá de las críticas y la pérdida de legitimidad que sufrió su vertiente más psicologista y, en especial, su variante strasberguiana, el método Stanislavski sigue siendo una referencia indiscutible para una gran cantidad de teatristas, especialmente cuando se trabaja dentro de los márgenes del realismo. Esta suerte de supervivencia de lo stanislavskiano se debió, en buena medida, al rescate y reelaboración iniciado por el pedagogo argentino Raúl Serrano hacia finales de la década del `70 e inicios de los `80, de las variantes propuestas por Stanislavski durante la última parte de su obra, en la que, en consonancia con los movimientos que estaban ocurriendo en nuestro país, el maestro ruso se distancia del psicologismo que caracterizaba sus primeras reflexiones, poniendo el centro de su atención en las acciones físicas y otorgando, de este modo, una importancia mayor a la dimensión corporal.

En el apartado que sigue observaremos los modos en los que los últimos tramos de esta historia, que hemos reconstruido a partir de los trabajos de otros investigadores, se ponen de manifiesto en los relatos de los teatristas platenses, quienes se refieren a la década del `80 como un momento bisagra, no sólo por la multiplicación de las estéticas y de las propuestas teórico-metodológicas acerca del teatro y la actuación, sino también por la

---

<sup>88</sup> No obstante dichas críticas, si bien estas concepciones sobre la actuación no gozan de la legitimidad que tuvieron anteriormente, siguen estando representadas en los recursos pedagógicos de algunos maestros, en las indicaciones de ciertos directores y, de manera intersticial, en gran parte del sentido común sobre la actuación y en el bagaje técnico menos consciente de muchos teatristas. En la ciudad de La Plata, por ejemplo, el recurso de la “memoria emotiva” se encuentra absolutamente deslegitimado y los teatristas suelen referirse al mismo sólo para criticarlo o para distinguir su propuesta de aquella. Sin embargo, más allá de estos claros gestos discursivos, aún pueden verse huellas de estas concepciones, que muchas veces se ponen de manifiesto en las explicaciones más espontáneas o menos formalizadas acerca de cómo resolver ciertas situaciones escénicas.

efervescencia y el movimiento generado por la posibilidad de volver a reunirse y volver a crear que se activó con el declive de la dictadura y el posterior regreso de la democracia.

## **Reconstruir, repensarse, reinventar: los '80 y la reapertura democrática**

La década del '80 parece haber albergado una suerte de estallido en el universo teatral platense. Un momento marcado por la necesidad de reunirse para rearmar todo lo que había sido desarticulado o silenciado durante la dictadura y por la posibilidad de reinventar todo lo que, mirando hacia atrás, parecía viejo y discordante con el intenso clima de transformación y reconstrucción que se vivía. De modo que las discusiones estéticas y metodológicas que se dieron durante este período, se encontraban inextricablemente enlazadas a las discusiones políticas.

Como podrá observarse en el extenso pasaje que transcribo a continuación, los cuerpos de los teatristas no sólo empezaron a aparecer de otros modos en la escena, sino también en las calles, en las reuniones, en los encuentros y festivales. Se vivía un clima de total ebullición, en el cual el descubrimiento y la exploración de nuevas estéticas, técnicas y procedimientos que multiplicaban los modos de pensar y hacer el teatro habituales durante las décadas anteriores, se encontraba atravesado por la urgencia de reconstruir:

...se habían desarmado casi todas las salas, quedaban solamente tres o cuatro, entonces se empezaron a abrir nuevos espacios, se reorganizaron los centros de estudiantes (...) y a la vez se reorganiza el sindicato de actores que había cerrado acá en La Plata en el 76, 77. Algunos compañeros se habían rajado, otros fueron secuestrados, algunos desaparecidos... de acá de La Plata, pero bueno, se vuelve a organizar (...). Se hizo una movida muy grande en la recuperación. Ya cuando asume Albertí como intendente se recupera el Pasaje Dardo Rocha como centro cultural y ahí empezamos a dar funciones (...) y después empezó ya la lucha por la recuperación del Coliseo Podestá que había ya una ordenanza para demolerlo, para hacer una playa de estacionamiento, entonces se empezó a hacer toda una lucha por eso junto con el sindicato de actores y todos los grupos que empezaban a asomar de nuevo la cabeza. Y lo que se hizo fue una jornada muy grande en el Coliseo Podestá donde pasamos todos los grupos, dimos funciones porque era invierno, una heladera era eso, iba la gente con frazadas, nosotros dábamos función con tres camisetas porque era imposible eso, después de estar cerrado... ¡una humedad! pero bueno, se llevaron sillas y se empezaron a hacer funciones [para las] que casi todos los grupos montaron espectáculos rápidamente y fuimos todos: tun tun tun, todos los días había una función (...) era un momento también de reconstruir un montón de cosas, asambleas, asambleas para ver qué se hacía, la apertura de la



Comedia Municipal, la reapertura de la Comedia Provincial, era todo marcha, marcha, marcha en la calle todo el tiempo... [por eso] yo creo que también a todos los que comenzamos en esa etapa no es casual que no nos una solamente el hacer teatro, casi todos han trabajado hasta hoy en lugares más de militancia en lo artístico (...). En esa época en La Plata nos conocíamos todos, nos reuníamos todos, debatíamos todos, los 50 que estábamos en una asamblea eran los 50 que estaban haciendo teatro en la ciudad con algunos otros que estaban vinculados con esos 50, a lo mejor no iban pero estaban vinculados porque estaban dentro de un grupo (...) no era solamente hacer teatro, era vincularse con otras organizaciones, sindicatos que se estaban armando, centros de estudiantes destruidos que se volvían a armar, se hacían funciones en las aulas de la universidad, el centro de estudiantes de Ingeniería que recién se volvía a armar te daban el aula magna que era un lugar inhóspito para hacer teatro e ibas y hacías una función ahí, o en Arquitectura te llevaban a las aulas del fondo donde se dibujaba y se corrían los bancos, todo y se hacían funciones ahí, a la vez que había mucha actividad atada con los centros de estudiantes, no los de cada facultad sino los de cada localidad, había mucha fiesta, mucha peña, empezaban a aparecer peñas artísticas, empezaba a aparecer toda una movida...

Fragmento de entrevista a Diego Aroza<sup>89</sup>, abril de 2014.

Fue en este escenario y en medio de esta actividad marcada por una intensa voluntad de hacer, que comenzó a generarse el descubrimiento de nuevas propuestas y empezaron a gestarse las rupturas a las que nos referimos en el apartado anterior. De este modo, y tal como podrá verse en los fragmentos que transcribo a continuación, los discursos acerca de la centralidad de lo corporal y de la necesidad de romper con la preeminencia del texto y de los procedimientos dominantes en las décadas pasadas, aparecen, en los relatos de los teatristas platenses, fuertemente atravesados por la necesidad de expresar el repudio hacia lo ocurrido durante la dictadura y afirmar, desde todas las dimensiones posibles, la premisa de romper con aquel pasado mediante la construcción de algo distinto de cara al futuro:

En los `80 el cuerpo aparece en escena y por eso es expresivo porque en realidad habían desaparecido los cuerpos entonces vuelven a aparecer con fuerza en el escenario, los desnudos. Para contar que los cuerpos están presentes, que los cuerpos están vivos frente a los cuerpos desaparecidos, mutilados y torturados...

Fragmento de entrevista a Omar Sánchez, noviembre de 2013.

---

<sup>89</sup> Diego Aroza es actor y director de teatro. Integró el grupo La Gotera, fue parte activa de la Asociación Argentina de Actores, miembro del elenco de actores de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y director del primer grupo de teatro comunitario de La Plata, Los Dardos de Rocha.

...estábamos en una lucha por erradicar el texto totalmente (...) la idea era romper con los textos previos al proceso, no importa si eran nacionales o extranjeros. Supongo yo que sin saberlo, sin tener una clara conciencia, era una forma de expresar que todo lo anterior no servía en función de los 30 mil desaparecidos, de la tragedia que habíamos vivido.

Fragmento de entrevista realizada por María Paula Ponce a Omar Musa<sup>90</sup>, año 2013<sup>91</sup>.

Los historiadores del teatro platense Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli (2009), coinciden en destacar la intensa experimentación centrada en la búsqueda de nuevos lenguajes corporales antes que en el texto, que caracteriza al teatro independiente de nuestra ciudad en la década de los `80. Sin embargo, resaltan que aún pudiendo reconocerse estas tendencias, dicho período se caracteriza por una notable diversidad. Señalan que, por el contrario, durante los `70 los modos de hacer teatro habían sido relativamente homogéneos. Los pocos grupos que continuaban poniendo obras en escena, buscaban decir aquello que no podía decirse sobre la situación imperante haciendo uso de la metáfora y el simbolismo, a partir de los procedimientos formales y estéticos que habían consolidado su hegemonía durante las décadas anteriores, dando continuidad al ideal ético-político en torno al cual se había desarrollado el teatro independiente desde sus orígenes: la necesidad de comunicar un mensaje claro contenido en el texto dramático. En este sentido, el teatro de los `70 suele ser visto retrospectivamente como un teatro de carácter mensajista, fuertemente anclado en el texto, en el que las búsquedas vinculadas a la especificidad del lenguaje teatral quedaban desplazadas en pos de privilegiar su función política:

La década del `80 en el teatro es importante porque se da todo un desarrollo de lo que sería el campo expresivo, el campo de la expresividad del actor, por qué te lo digo eso, porque todo el `70 está teñido también de un teatro que se hace como discurso político, entonces se confunde el discurso político con el discurso teatral, en cambio en la década del `80 el teatro encuentra su lugar como discurso propio.

Fragmento de entrevista a Omar Sánchez, noviembre de 2013.

Sin embargo, las rupturas distan mucho de ser lineales y, en la década del `80 aquella suerte de homogeneidad que había caracterizado al período anterior da paso a una multiplicidad que complejiza el campo teatral independiente de nuestra ciudad. Así, dentro

---

<sup>90</sup> Omar Musa es actor, docente, director y dramaturgo. Ha formado parte de una gran cantidad de obras. Estuvo varios años al frente de la coordinación del Centro Cultural El Núcleo en el que, además, se desempeñó como docente de talleres.

<sup>91</sup> Tal como se menciona en el Capítulo 3, esta y otras entrevistas realizadas por la actriz y periodista Paula Ponce forman parte de un trabajo inédito que la autora compartió conmigo y me autorizó a utilizar en esta tesis.

de la heterogeneidad que caracteriza a este período de resurgimiento, Rádice y Di Sarli distinguen, por un lado, ciertas tendencias que, ya sea en continuidad o marcando ciertas rupturas respecto de las búsquedas estéticas y los procedimientos técnicos del período anterior, se enfocan hacia la “puesta en conciencia de lo sucedido en los años de la dictadura a partir de un teatro de denuncia de corte más explícito” (2009: 2) y, por otro lado, ciertas líneas que, sin descuidar lo ideológico, dan más lugar a la experimentación formal. De este modo, más allá del espíritu de transformación que se compartía, la posibilidad de transformar era entendida por los distintos grupos en sentidos muy diversos, lo cual daba lugar a diferencias tanto estéticas como metodológicas.

No obstante la diversidad y multiplicidad que caracterizaba los modos de hacer teatro en este período, tal como afirman varios de nuestro entrevistados y como se pone de manifiesto en el pasaje que volcamos a continuación, estas discusiones estéticas y metodológicas, lejos de generar resquebrajamiento entre los teatristas, se daban en un clima de construcción colectiva y cooperación:

En los años `80 hay una gran cohesión, empieza a resurgir la posibilidad de juntarse, a discutir, a pensar políticas culturales, éramos varios que estábamos en la vereda de enfrente estéticamente pero se daban discusiones a nivel estético y discusiones políticas, entonces sí había diferencias en la búsqueda estética pero al mismo tiempo había un fuerte consenso en otras cosas, había grupos que estaban en discusión con este otro grupo, pero después en el espacio común, cuando había que pelear por el laburo nos uníamos.

Fragmento de entrevista a Febe Chaves<sup>92</sup>, abril de 2014.

Parte de lo narrado por nuestros entrevistados, puede ser comprendido en términos de lo que James Brow denomina comunalización, en referencia a los procesos por los cuales se conforma una comunidad. Según este autor, la comunalización “se define como cualquier pauta de conducta que promueve un sentido de pertenencia” (1999 [1990]: 1) generalmente asociado “tanto a un sentimiento de solidaridad como a una comprensión de la identidad compartida” (Loc. Cit.). Agrega también que este sentido de pertenencia suele ser fomentado al ponerse en relación con un pasado común, por lo cual “incluso las colectividades recientemente establecidas componen rápidamente historias para sí que incrementan el sentido de identidad compartida de sus miembros” y fortifican la solidaridad. De este modo, el proceso de formación de una comunidad requiere la producción de un relato que narre esta historia compartida, un relato que no se construye de una vez y para siempre, sino mediante un proceso activo que Brow vincula a la lucha por

---

<sup>92</sup> Febe Chaves es actriz, docente y directora de teatro. Además de haber participado de numerosas obras coordina uno de los talleres de teatro de más trayectoria y reconocimiento en la ciudad, por el que han pasado una gran cantidad de teatristas platenses.

la hegemonía<sup>93</sup>. En este proceso se pone en juego un modo de organización del pasado que afecta la distribución y el ejercicio del poder, mediante la producción de un discurso en el que se ponen en juego no sólo intereses políticos y económicos sino también intelectuales y morales. Este proceso de construcción de un discurso hegemónico que se encuentra ligado al de comunalización, implica mecanismos tanto de inclusión como de exclusión mediante los cuales “se apagan y obscurecen las diferencias entre aquellos que son admitidos como miembros de una comunidad mientras que afirman en voz alta las diferencias entre los miembros del grupo y los forasteros” (Íbid: 9).

Tomando estos elementos conceptuales, podríamos interpretar el momento al que refieren los entrevistados en los fragmentos citados, como parte de un proceso de refundación de una comunidad teatral platense que había sido desarticulada por la dictadura militar. Este proceso, se encontraría íntimamente ligado a la producción de un nuevo discurso hegemónico acerca del teatro en el cual se entrelazan elementos técnico-estéticos con elementos socio-políticos. Un discurso cuyos elementos principales consistían en sostener la centralidad del cuerpo y la necesidad de romper con la preeminencia del texto y de los procedimientos dominantes en las décadas pasadas, la necesidad de recuperar la especificidad del lenguaje teatral que había sido desplazada por modalidades teatrales de carácter mensajista y la necesidad de reunirse y conformar un colectivo que permitiera recuperar lo perdido más allá de las diferencias estéticas. Elementos que, como ya hemos observado en los capítulos precedentes, continúan dando forma al pensamiento sobre el teatro y la actuación más ampliamente extendido en el escenario del teatro independiente platense actual.

Otra referencia que puede ser útil para interpretar los fenómenos relatados, es la que nos ofrece Jorge Dubatti mediante la descripción que realiza de cada una de las dos etapas que distingue dentro de la postdictadura. El momento de efervescencia, no sólo en la exploración estética y poética sino también en la recuperación de espacios por medio del trabajo colectivo al que se refieren nuestros entrevistados, coincide con el primero de los dos momentos culturales que Jorge Dubatti distingue dentro de la postdictadura; un momento “atravesado por la experiencia de la restitución de las instituciones democráticas (...) acompañado por un modelo cultural de centro izquierda, la exaltación de los valores del estado democrático, la libertad como valor y la priorización de la defensa de los derechos humanos [que fue] rápidamente desmontado” (2003: 121). A partir de aquí, en coincidencia con el declive del gobierno de Raul Alfonsín y la crisis económica que se vivió durante este período, habría comenzado lo que Rádice y Di Sarli describen como un

---

<sup>93</sup> Si bien Brow refiere este término a su acepción gramsciana, considero que el uso de la noción de hegemonía que más afín resulta al tipo de procesos que me encuentro analizando corresponde con elaboraciones posteriores a la obra de Raymond Williams que la entienden como el resultado de una lucha “por la articulación de sentidos en un determinado contexto” (Arechaga, 2015: 36).

momento de retracción y posterior estabilización del circuito teatral independiente platense que dada “la falta de promoción de los espectáculos, la desaparición de salas teatrales y la ausencia de una política cultural sufre una progresiva disolución y merma de público, quedando aislado a unos pocos grupos que cuentan con sala propia y amplia trayectoria” (Op.Cit: 3).

En esta segunda etapa que, en consonancia con el descrédito hacia lo público entendido en términos institucionales que circuló fuertemente durante la década de los `90, habría estado marcada por un trabajo mucho más “de puertas hacia adentro” que el que caracterizó a la etapa anterior<sup>94</sup>, parece haber sido un momento en el que muchos de los grupos que habían comenzado a gestarse durante el período anterior, se dedicaron a profundizar aquellas búsquedas que en los primeros años de la postdictadura se habían dado de modo más exploratorio o experimental. Transcribo aquí un fragmento del relato de uno de los teatristas entrevistados en el que reflexiona en torno a esta cuestión:

Todo este corte de tanto tiempo llevó a que se quisieran decir muchas cosas, había muchas cosas que no se habían podido decir a través del teatro, entonces cuando vos retomabas lo que ya venía lo sentías como viejo, o sea lo del `60 del `70, entonces empezaba a aparecer todo lo que eran las corrientes nuevas del mundo, se trataban de poner en escena pero muchas veces de oído, porque no había un tránsito tampoco, no había gente formada en esos lugares sino gente que había investigado más determinados lugares pero, viste, no se comprendía mucho entonces hubo una etapa como de mucho bodrio, mucha cosa que vos decías ¿y esto qué es? ¿de qué están hablando? La gente salía [y decía] “y... rara”... que después bueno, hoy es otra época, la gente que trabaja determinadas dramaturgias las ha transitado también, se ha formado, ha estudiado en determinados ámbitos o las ha podido transitar...

Fragmento de entrevista a Diego Aroza, abril de 2014.

Tal como plantea el entrevistado, la etapa que siguió a estos primeros años de la postdictadura parece haber sido un tiempo dedicado por muchos grupos y teatristas platenses, a la formación e investigación en aquellas tendencias y corrientes que en esos primeros años parecían “tocarse de oído”. Estas búsquedas formativas, generalmente se resolvían tomando talleres o seminarios con quienes por ese entonces comenzaban a constituirse como referentes en el campo teatral porteño o con figuras internacionales que

---

<sup>94</sup> Esta caracterización, que aparece de modo general en las descripciones de varios de los teatristas entrevistados, debe tomarse con cautela y relativizarse ya que, más allá de la disminución en la masividad de la participación, no toda la actividad de la década de los `90 fue puertas hacia adentro ni interrumpió por completo los procesos que habían comenzado a gestarse durante la década anterior. Ejemplo de esto son las experiencias de teatro callejero llevadas a cabo por el grupo Devenir, la continuidad de la actividad del Sindicato de Actores y la creación o estabilización de grupos y espacios que sostuvieron importantes lazos de trabajo colectivo.

visitaban nuestro país brindando sus seminarios a precio “uno a uno”. Así fue como durante esta década, muchos platenses fueron a formarse a Buenos Aires o, en algunos casos viajaron a otros países, profundizando el conocimiento de aquellas “nuevas” corrientes teatrales que poco a poco comenzaban a instalarse en nuestro país y, una vez empapados de ellas, comenzaban a ponerlas en práctica en sus obras, en sus clases y en los grupos de los cuales formaban parte.

Si bien estos recorridos formativos fueron múltiples, eclécticos y complejos, ya que incluyeron no sólo la indagación en diversas corrientes teatrales sino también de otras disciplinas corporales, dedicaré especial atención a tres grandes líneas de influencia que fueron reiteradamente mencionadas en el relato de muchos de los teatristas entrevistados y que mediante el establecimiento de relaciones tanto de oposición como de complementariedad configuran gran parte del mapa actual de los discursos sobre el cuerpo en el teatro en nuestra ciudad. Me refiero a la continuidad de la metodología stanislavskiana *aggiornada* por la reelaboración del Método de las Acciones Físicas realizado por el pedagogo tucumano Raúl Serrano y otras dos grandes corrientes que son visibilizadas en nuestra ciudad como alternativas a la herencia de Stanislavski y a la actuación realista con la que ésta habitualmente se enlaza: el Teatro de Estados o Intensidades de Ricardo Bartís y la corriente de Antropología Teatral de Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

## **Herencias, síntesis y mixturas: de los ‘90 hacia acá**

Tal como he mencionado anteriormente, la vigencia que continúa teniendo en nuestro país la metodología stanislavskiana se debe, en gran medida, al rescate realizado por Raúl Serrano de la última parte de la obra de Konstantin Stanislavski, en la cual el autor se aleja de muchas de las premisas esbozadas anteriormente, descartando la evocación y la memoria como motores de la actuación y poniendo en un lugar central a la acción corporal. Será sobre este aspecto de la propuesta stanislavskiana sobre el que Serrano anclará sus elaboraciones teórico-metodológicas que se inician a finales de la década de los '70 y aún continúan actualizándose.

Debido a la escasa difusión que tuvo la segunda parte de la obra de Stanislavski y la amplia aceptación con la que contaba en nuestro país la metodología de Lee Strasberg, Serrano debió trabajar fuertemente en explicitar la diferencia entre ambos enfoques construyendo su método a partir de una mirada abiertamente crítica respecto de la propuesta strasberguiana. El blanco principal de las críticas de Serrano es la técnica de la memoria emotiva, ya que considera que la idea de que actuar es evocar emociones a través de un ejercicio consciente de rememoración reduce la tarea del actor a una actividad introspectiva que lo aísla de la situación concreta de la escena. Separándose incluso del

segundo Stanislavski, Serrano insiste en que la emoción no proviene de la memoria, ni siquiera kinestésica, sino de la actividad del propio juego escénico, afirmando que el sujeto es incapaz de sentir a voluntad, aunque intente entrenarse para ello ya que los contenidos psíquicos no se obtienen por introspección sino mediante el compromiso del propio cuerpo en la acción.

De este modo, y en consonancia con lo que planteamos en los apartados anteriores, Serrano otorga al cuerpo un lugar central discutiendo abiertamente con la preeminencia del trabajo intelectual que observa en la metodología strasberguiana. Sostiene que toda actuación debe plantearse desde el cuerpo en un proceso en el que el pensamiento no precede a la acción sino que se inicia al “poner el cuerpo” en la situación dramática. Es por eso que, si bien la propuesta de Serrano mantiene la afinidad con el realismo y con los textos dramáticos de autor para la cual fue creada la metodología stanislavskiana en la que se inspira, el pedagogo argentino cuestiona el trabajo de mesa en el que el abordaje de los textos se plantea desde un lugar “meramente racional y teórico” (2013: 113) y plantea que la acción no debe ser concebida a partir de una elaboración conceptual narrativa establecida previamente sino como un acontecimiento en el aquí o ahora que implique al sujeto en su totalidad física, psíquica y emocional.

La propuesta de Serrano llegó a La Plata por medio de múltiples teatristas que luego de transitar la Escuela de Teatro de Buenos Aires, creada por el pedagogo tucumano en el año 1981, han aplicado esta metodología en sus obras o la han incorporado en sus propias clases y talleres. Entre estos muchos teatristas platenses que luego de pasar por la escuela de Serrano han replicado sus enseñanzas en nuestra ciudad, se destaca el caso de una de sus discípulas que, luego de años de formarse a su lado como actriz y como docente, en el año 1990 decide abrir un taller cuya estructura formal se organiza a imagen y semejanza de la Escuela de su maestro, en el que transmite, con su propio estilo de enseñanza, la metodología de actuación que aprendió en sus años de trabajo junto a él. Nos referimos al taller de Febe Chaves, un espacio formativo de tres años de duración por el que ha pasado y continúa pasando una gran cantidad de platenses.

Otro importante espacio de formación que habitualmente se asocia al Método de las Acciones Físicas de Stanislavski es la Escuela de Teatro de La Plata, única escuela pública dedicada a la enseñanza del teatro en nuestra ciudad, que depende de la Dirección de Enseñanza Artística de la Dirección General de Cultura y Educación de la provincia de Buenos Aires y en la que se dictan cinco carreras entre las cuales se incluyen una Tecnicatura en Actuación y un Profesorado de Teatro<sup>95</sup>. Como mencionamos anteriormente, la Escuela de Teatro fue creada en el año 1960 con el objetivo de poner en

---

<sup>95</sup> Las otras tres carreras que pueden cursarse en esta Escuela son Tecnicatura en Maquillaje, Tecnicatura en Vestuario y Tecnicatura en Escenografía.

práctica las primeras versiones del Sistema Stanislavski que, por aquella época, recién empezaban a circular por nuestro país. Más allá de que con los años, la escuela se fue adaptando a las tendencias en boga en el campo teatral de nuestro país, muchos de los teatristas con los que hemos conversado sostienen que aún pueden observarse las huellas de este origen.

Dada la importancia que posee la Escuela de Teatro como institución formadora de teatristas en nuestra ciudad, la presencia de esta impronta de la metodología stanislavskiana marcada por la reelaboración y difusión del método de las Acciones Físicas realizada por Serrano es, seguramente, uno de los principales motivos de la vigencia que esta metodología de actuación tiene actualmente en nuestra ciudad. Sin embargo, es interesante observar que los relatos de mis entrevistados también dan cuenta de la existencia, dentro de la misma Escuela, de docentes que plantean su enseñanza a partir de otras metodologías de actuación que son visualizadas por docentes y alumnos como alternativas a la propuesta stanislavskiana. Entre estos abordajes alternativos de la actuación, que no sólo se encuentran representados dentro de la Escuela de Teatro sino también en numerosos talleres, cursos y seminarios que se brindan por fuera de esta institución oficial, han sido particularmente mencionados el Teatro de Estados o Intensidades popularizado por Ricardo Bartís y la Antropología Teatral creada por Eugenio Barba y nutrida por la propuesta de Jerzy Grotowski.

El Teatro de Estados o Intensidades llegó a la ciudad de La Plata por intermedio de diversos teatristas que, a partir de la década de los '90 asisten, en Buenos Aires, a los talleres de actuación de Ricardo Bartís, el representante de esta corriente más reconocido en nuestra ciudad, y a partir de allí continúan investigando esta metodología tanto en sus procesos creativos como en sus espacios de formación. Siguiendo a Karina Mauro (2011) rastreamos los orígenes de este tipo de teatro en la propuesta desarrollada por Alberto Ure y continuada por figuras tales como Eduardo Pavlovsky, Pompeyo Audivert y Alejandro Catalán, entre otros<sup>96</sup>.

Según Mauro, aunque esta corriente adquiere su mayor desarrollo durante la postdictadura, se nutre de la confluencia de diversos discursos y líneas de pensamiento presentes en el campo cultural argentino desde décadas anteriores. Entre estas influencias, la autora destaca el ensayismo nacional de la década del '60 y '70 y en particular la producción y el estilo de Arturo Jauretche; la experimentación formal de aspiración vanguardista desarrollada durante los '60; y la tradición de actuación popular argentina

---

<sup>96</sup> Cabe aquí aclarar que mientras la poética actoral de Eduardo Pavlovsky es mencionada por Karina Mauro (2011), los nombres de Alejandro Catalán y Pompeyo Audivert, ambos discípulos directos de Ricardo Bartís, han sido agregados por mí por haber sido mencionados por una gran cantidad de teatristas platenses como dos referentes claros de esta metodología de actuación que, aún siendo influenciados por Bartís, han desarrollado sus propias variantes de la misma.



representada por figuras tales como Luis Sandrini y Alberto Olmedo, quienes lejos de los circuitos teatrales reconocidos por el progresismo intelectual, desarrollan su tarea en el cine, la televisión y el teatro comercial. A partir de estas influencias, la propuesta iniciada por Ure se constituye en torno a la “mezcla e hibridación de términos tradicionalmente dicotomizados en nuestro campo cultural y teatral: lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo extranjero” (2011: 375), constituyéndose como alternativa a la hegemonía del realismo reflexivo y de las metodologías de actuación stanislavskianas y strasberguianas a las cuales toma como referencia constante a la cual oponerse y subvertir.

Ure se levanta contra el progresismo y contra la homogeneidad estética del tipo de teatro realista, anclado en el texto, en torno al cual giran las búsquedas del teatro independiente durante gran parte del siglo XX y que alcanza su máxima expresión en el ciclo Teatro Abierto, encuentro en el que el mismo Ure participó y al que reconoce como sumamente valioso en tanto gesto político y lugar de confluencia para los teatristas, pero que metodológica y estéticamente dio continuidad a las tendencias establecidas durante las décadas anteriores. De este modo, la dimensión política de la obra de Ure no se manifiesta en la intención de transmitir un mensaje claro que caracteriza al teatro ideológico de corte progresista contra el cual se releva su propuesta, sino en el tipo de rupturas y disrupciones que propone a través de la experimentación formal.

En este sentido, el principal recurso utilizado por el Teatro de Intensidades será la búsqueda de una disrupción reiterada de la trama a través del aspecto rítmico del hecho teatral. Es por eso que, tanto en Ure como en Bartís, aparecerá un afán permanente por evitar que los actores se instalen en una lógica de causas y efectos predecibles, lo cual los llevará a un modo de dirección (y en el caso de Bartís a una metodología pedagógica) caracterizado por una intervención constante, no sólo desde la palabra sino también desde el propio cuerpo del docente o director, que buscará la ruptura de cualquier lógica narrativa lineal que pretenda cristalizarse y apuntará hacia la multiplicación de sentidos.

Así, si en el caso de Serrano identificábamos que su propuesta se construía en torno a una clara oposición a la exacerbación strasberguiana de la técnica de la memoria emotiva y al tipo de trabajo introspectivo, intelectual y desligado de la situación escénica al que esta técnica predisponía, podríamos decir que el Teatro de Estados o Intensidades se levanta contra todo el aparato del realismo, tomando como principal punto de oposición la lógica narrativa imperante en un tipo de teatro que tradicionalmente ha puesto al texto dramático por delante de la actuación. Bartís reaccionará ante esta preeminencia del texto resaltando, como puede verse en las palabras transcritas a modo de epígrafe en uno de los apartados del capítulo anterior, que “los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual porque está en juego una situación de otro orden”, una situación en la que la materia prima por excelencia esta constituida por los cuerpos, “sangre, musculatura, química, energías de

contacto que se van a poner en movimiento”, agregando que el texto, no debe ser más que “una excusa para eso” (Bartís, 2003: 13).

En función de esto, el motor de una obra gestada en el marco de esta propuesta no estará en un texto dramático previo, a utilizarse como referencia y punto de partida, sino en el ensayo: reunión “mítica” de la que surge la creación, ya que permite crear un imaginario grupal del que surgirá un lenguaje estético propio. Será de este lenguaje de donde devenga la lógica de la obra, una lógica interna, no narrativa sino constituida de “pura materialidad escénica”, conformada por temperaturas, gestos, ritmos, “materialidad que tiene discurso, que tiene palabra, que tiene temas pero que ya son parte de un mecanismo teatral (...) cuyo entrelazamiento y su lógica deviene de lo escénico y no del sentido” (Ibid: 68).

Por último, la propuesta de la Antropología Teatral llegó a la Argentina fundamentalmente por tres vías: la traducción al español de los libros de Eugenio Barba y Jerzy Grotowski, las visitas que ambos maestros realizaron a nuestro país y las experiencias de teatristas argentinos que viajaron a distintos países europeos a realizar estadias formativas y de intercambio con artistas del Odin Teatret<sup>97</sup> o del Grotowski Institute.

Barba define la Antropología Teatral como “el estudio del comportamiento preexpresivo del ser humano en situación de representación” (2009: 26), inaugurando un campo de investigación que parte de la observación de que “en una situación de representación organizada la presencia física y mental del actor se moldea según principios diferentes a los de la vida cotidiana” (Ibid: 25). Esta premisa, en la que se funda su propuesta, surge a partir de una serie de estadias en Asia, que le permitieron asistir a numerosos espectáculos de danza y teatro en diversos países orientales, en los cuales pudo observar la existencia de cierta “cualidad energética” común que volvía al cuerpo “decidido”, “vivo” y “creíble”, generando una presencia escénica anterior a la intención de transmitir cualquier mensaje (2009: 25). Es en esta “utilización extra-cotidiana del cuerpo” en dónde para Barba radica la técnica y en función de esto se organiza su propuesta de entrenamiento, influida por el estilo creado por su maestro Jerzy Grotowski, cuyo trabajo estudió durante los tres años en los que acompañó su Laboratorio Teatral de Opole.

La propuesta de Grotowski se funda en la investigación realizada en su Laboratorio acerca del trabajo corporal y subjetivo del actor como locus de la especificidad del arte teatral. Es por eso que criticará aquellas búsquedas que intentan competir con el cine y la televisión y aspiran a la espectacularidad con grandes trajes, decorados y efectos de luces y sonido, y aboga por un “teatro pobre” centrado en la técnica escénica y personal del actor. En función de esto, y en consonancia con las otras tendencias que comenzaron a circular y visibilizarse en nuestro país durante la postdictadura, Grotowski criticará las concepciones

---

97 Compañía teatral dirigida por Eugenio Barba.

académicas e intelectualistas que consideran al teatro como mero instrumento de la literatura dramática al entenderlo como “un lugar donde un actor recita un texto escrito, ilustrándolo con una serie de movimientos a fin de hacerlo más inteligible” (1970: 22) y postula la centralidad del cuerpo del actor en el arte teatral. Sostiene que el trabajo corporal del actor requiere un arduo y continuo entrenamiento que movilice todas sus fuerzas físicas y espirituales, un trabajo sacrificial por medio del cual, “en lugar de exhibir su cuerpo, lo aniquile, lo quemé y lo libere de cualquier resistencia que entorpezca sus impulsos psíquicos” (1970: 28).

En función de estas concepciones, tanto la propuesta de Grotowski como la de Barba se han centrado fundamentalmente en el entrenamiento del actor, combinando técnicas corporales provenientes de diversas tradiciones que suelen articularse en intensas sesiones de entrenamiento que, generalmente, se brindan en contextos de convivencia e intercambio interdisciplinario. De este modo, el aporte más importante realizado por esta escuela es su metodología de entrenamiento corporal, la cual se suma a los desarrollos teóricos sobre la especificidad del teatro y del cuerpo escénico realizado por sus creadores, aunque no brinda pistas claras acerca de cómo encarar la creación de las obras ni el trabajo específico de actuación.

No obstante esto, los grupos que en la ciudad de La Plata se han nutrido de estas metodologías sí han desarrollado formas específicas de abordar estas otras instancias y, aún dando especial importancia a los espacios de entrenamiento, han sabido utilizar las herramientas brindadas por la Antropología Teatral para elaborar estrategias de creación y metodologías de actuación, las cuales, al igual que ocurría con el Teatro de Estados o Intensidades, y más allá de las sustanciales diferencias que presentan respecto de este, suelen alejarse de las lógicas narrativas que caracterizan a los modos de actuación y a las dramaturgias afines al realismo; dando lugar a obras que emergen de procesos de investigación fuertemente centrados en la corporalidad y que se articulan según lógicas internas surgidas a partir de las búsquedas grupales llevadas a cabo en los ensayos.

De esta manera e, insisto, más allá de sus profundas diferencias, tanto el Teatro de Intensidades como la Antropología Teatral son visualizados en la ciudad de La Plata como modos alternativos de abordar el teatro y la actuación respecto de lo que suele entenderse como el modo regular o tradicional, representado por las metodologías de raigambre stanislavskiana. Se suman a estas corrientes, las propuestas de varios teatristas platenses que, si bien no se reconocen herederos de estas escuelas, han explorado formas de hacer teatro que también se corren de aquellos modos, aún reconocidos como tradicionales, planteando diversas rupturas respecto de los mismos.

Como he mencionado anteriormente, la gran mayoría de estas rupturas devienen de la fuerte crítica que emerge en nuestro país a partir de los años '80, hacia las concepciones intelectualistas y literarias sobre del teatro que subsumen la actuación a la lógica narrativa propuesta por el texto dramático y a la intención de transmitir un mensaje que se encuentra contenido dentro del mismo. Un modo de entender el teatro que, como hemos visto, ancla sus raíces en la tradición declamatoria que dominó los modos de hacer teatro en el circuito culto hasta la llegada de las primeras versiones de la metodología stanislavskiana, y luego fue continuado y profundizado por medio de esta.

Oponiéndose a estas concepciones, las corrientes que emergen o adquieren visibilidad en las últimas décadas, coinciden en afirmar la especificidad del teatro y su independencia 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.

Dentro de este panorama, las tendencias de raíz stanislavskiana entre las cuales se incluyen las modalidades heredadas de la elaboración de Raúl Serrano, ocupan un lugar interesante ya que, al mismo tiempo que representan y dan continuidad a muchas de las concepciones sobre el teatro y sobre la actuación a las cuales se oponen tanto el Teatro de Estados como la Antropología Teatral, formulan críticas y realizan desplazamientos acordes con los modos de pensar la práctica del teatro que se han vuelto dominantes en la actualidad. Me refiero, por ejemplo, al hecho de que si bien, como mencioné anteriormente, estas corrientes mantienen la afinidad con el realismo y con los textos dramáticos de autor para la cual fue creada la metodología stanislavskiana en la que se inspiran, gran parte de la estrategia discursiva sobre la cual se fundamenta su propuesta se basa en el cuestionamiento de los abordajes meramente teóricos o racionales del texto dramático y el exceso de elucubraciones intelectuales en la construcción de escenas y personajes, planteando que la acción no debe ser concebida a partir de una elaboración conceptual establecida previamente, sino a partir del compromiso corporal de los actores en el aquí y ahora de la escena.

De este modo, es posible observar que, 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.

## **Todos somos hijos de todos**

Más allá de que las influencias de cada una de las tendencias que hemos presentado en las páginas anteriores puedan ser reconocidas en ciertas propuestas de directores y docentes, por medio de las metodologías usadas en algunas clases o espacios de entrenamiento, así como en los modos de actuación que es posible observar en sus obras, el panorama formativo de los teatristas platenses parece tender a un eclecticismo y a una mixtura de influencias cada vez mayor.

En primer lugar, los docentes y directores que suelen ser identificados por el resto de la comunidad platense como representantes de cada una de aquellas tres metodologías, si bien generalmente reconocen la influencia de las mismas en su formación, suelen aclarar que esta se encuentra matizada por otros recorridos que los han provisto de nuevas herramientas y les han permitido reelaborar aquellas influencias dando lugar a una síntesis propia. Es decir, que sin negar las huellas que alguna de estas escuelas pueda haber dejado en su trayectoria, estos docentes parecen delinear su identidad haciendo más énfasis en la hibridez y la “contaminación” que en algún tipo de purismo.

Por ejemplo, Febe Chaves, quien, como ya he mencionado, es considerada la máxima representante de la escuela de Raúl Serrano en nuestra ciudad, sin dejar de reconocer esta influencia aclara:

La estructura [del taller] es una estructura que yo la he tomado prestada a modo de homenaje de quien para mí es un gran maestro Raúl Serrano, pero yo he hecho cambios, cambios, no de estructura pero sí de cómo va bajando la información hasta constituirse en saber, en la metodología, ahí modifiqué mucho y voy modificando.

Fragmento de entrevista a Febe Chaves, abril de 2014.

En un sentido similar, Carolina Donnantuoni, mencionada por alumnos y colegas como una de las representantes locales de la Antropología Teatral, si bien reconoce la influencia que tuvo, en los primeros años de su formación, el trabajo con Gustavo Vallejos - quien sí ha construido su identidad en el teatro en relación a esta escuela<sup>98</sup>- así como la importancia que tuvieron la gran variedad de experiencias que tuvo en relación al Odin Teather<sup>99</sup> señala: “en general en la ciudad de La Plata creen que yo hago antropología

---

<sup>98</sup> Fundamentalmente a la vertiente de esta escuela representada por el italiano Renzo Casali.

<sup>99</sup> Estas experiencias incluyeron la realización de talleres en Buenos Aires, la supervisión técnico expresiva de uno de los grupos de entrenamiento a los que Carolina se refiere en varios de los fragmentos transcritos en esta tesis, a cargo de una de las actrices del Odin y la participación en un encuentro interdisciplinario en Noruega al que las integrantes de este grupo fueron invitadas por esta misma actriz.

teatral, y es lógico que me asocien, pero ojalá hiciera algo parecido a lo que hace esta gente, ojalá, pero no” y completa su relato mencionando las muchas otras influencias que nutrieron su trayectoria como directora, docente y actriz, muchas de las cuales provinieron del intercambio con sus compañeras de entrenamiento, docentes y directores con los que realizó talleres y seminarios de dramaturgia, dirección y puesta en escena, y de su incursión en clases de improvisación y composición en danza.

Siguiendo con esta tendencia, Juan Pablo Thomas, uno de los varios docentes platenses que se formó con Ricardo Bartís, reconoce y reivindica ampliamente la huella que el Teatro de Estados dejó en sus modos de hacer y pensar el teatro; sin embargo, resalta el valor de la hibridez y la mezcla señalándola como una característica que excede, incluso, el ámbito de lo teatral:

yo no se qué hago, porque yo vengo... yo vengo más de.. ya te digo, de Bartís (... ) pero a mí lo que me parece como argentinos, criollos, platenses, no somos puro de nada (...) esto de estar atravesados por tantas líneas y no pertenecer a ninguna. No hay, no hay una corriente... y a mí, yo eso lo agradezco, porque de alguna manera somos esa construcción, digo, yo voy a la fiesta del inmigrante y no puedo creer las cruces que hay -¿querés amargo serrano?- y me parece que con el teatro y la construcción del teatro tenés todo ese cruce...

Fragmento de entrevista a Juan Pablo Thomas, diciembre de 2012.

De este modo, aún los directores y docentes que más claramente son asociados por sus alumnos y colegas a alguna de las líneas mencionadas en el apartado anterior, asocian la identidad de sus respectivas propuestas más a la heterogeneidad y a la síntesis de influencias que a la fidelidad a una escuela o tradición.

Además de esta multiplicidad de influencias que nutre las propuestas de la mayoría de los docentes y directores platenses, el eclecticismo que caracteriza a la comunidad teatral proviene del hecho de que quienes se entrenan como actores y actrices en esta ciudad suelen circular por una gran variedad de espacios formativos.

Muchos de los teatristas que entrevisté o con los que dialogué a lo largo de mi trabajo de campo, iniciaron su recorrido por el teatro en algún curso o taller al que llegaron de manera más o menos azarosa, en algunos casos siendo niños o adolescentes. Luego de transitar por uno o varios de este tipo de espacios, algunos de ellos buscaron dar a su formación cierta sistematicidad inscribiéndose, o bien en la Escuela de Teatro, o bien en algún taller más o menos escolarizado (talleres que, como el de Febe Chaves, proponen una currícula de tres años con contenidos relativamente fijos y un nivel de complejidad escalonado). Atravesada esta experiencia (ya sea de manera completa o parcial) es frecuente que se busque tomar clases con algún (o algunos) otro(s) docente(s) que de(n) acceso a

alguna otra perspectiva del teatro y la actuación, de modo tal que permitan complementar las herramientas que ya se han adquirido. En estos casos, muchas veces se vuelven a iniciar talleres anuales a los que se asiste por uno, dos o hasta tres años, sin embargo, también es frecuente que -alternativa o complementariamente- se realicen seminarios intensivos de entre tres y diez clases. Este tipo de seminarios permiten multiplicar la cantidad de docentes y propuestas que se conocen de primera mano y, eventualmente, elegir alguno de estos para tomar clases por un período más extenso. Permite también, a los teatristas que llegaron a un punto de su formación en el que ya no asisten a clases regularmente (porque se encuentran mayormente abocados a la producción y/o la docencia), renovar o actualizar su pool de herramientas mediante nuevas ideas y conocer compañeros nuevos nutriéndose así en diversos sentidos<sup>100</sup>.

En algún punto de este recorrido, es frecuente que los teatristas en formación comiencen a formar parte de algún grupo (ya sea porque fueron convocados por alguno de quienes fueron sus docentes para la participación en alguna obra, ya sea porque iniciaron algún proyecto con un grupo de compañeros). Tanto la participación en grupos como el conocer nuevos compañeros al transitar por clases de distintos docentes funciona como multiplicador de influencias, al menos por dos vías: en primer lugar, porque cada una de las personas con las que los teatristas se cruzan en su recorrido comparte con sus compañeros información acerca de las particularidades de los docentes con los que tomó clases, la dinámica de los seminarios y talleres, etc., brindándoles referencias que luego serán utilizadas para la elección de nuevos espacios formativos; en segundo lugar, porque en estos encuentros se producen contagios e intercambios de las herramientas que cada uno adquirió en su trayectoria anterior. Esto puede suceder en una clase, por el mero hecho de ver recurrentemente actuar a otro, pero suele suceder aún en mayor profundidad en los grupos de entrenamiento, experimentación y creación, en los cuales es sumamente frecuente que se trabaje con una coordinación rotativa de los entrenamientos o encuentros de investigación. Transcribo a continuación dos fragmentos de entrevistas en los que se hace referencia a estas cuestiones:

---

<sup>100</sup> Dado el costo monetario que suelen tener los cursos y talleres de teatro que se dan en forma privada en salas y centros culturales, no todos los teatristas platenses pueden transitar una gran variedad de estos espacios. Esta dificultad ha sido referida, por ejemplo, por algunos de los jóvenes estudiantes de la Escuela de Teatro. Sin embargo, la Escuela misma ya es garantía de cierta diversidad de influencias ya que, mientras muchos reconocen en ella cierto predominio de la metodología stanislavskiana, no son pocos los docentes que dan cuenta de otras perspectivas. Por ejemplo, Carolina Donnantuoni y Juan Pablo Thomas, a quienes acabamos de mencionar como representantes de otras líneas, son docentes de los primeros años de la escuela y no son ellos los únicos que son reconocidos por sus alumnos como portadores de saberes y concepciones del teatro divergentes de la tradición stanislavskiana.

Complementariamente, la práctica de formar grupos de entrenamiento, investigación y/o creación a la que haré referencia a continuación, también es una fuente de nuevas influencias permitiendo que todos los integrantes del grupo accedan a nociones y herramientas que fueron ofrecidas en cursos o talleres por los que pasó sólo alguno de los integrantes.

Con dos ex alumnas mías (...) Yanina y Laura, generamos un grupo de entrenamiento (...). Laburábamos mucho a partir de diferentes ejercicios que habíamos aprendido cada una en diferentes talleres (...) y bueno, Yanina nos pasaba ejercicios de tai chi y Laura, que estudió después expresión corporal, ya intervenía desde la sensorpercepción de algunos ejercicios que había tomado y tratábamos de congeniar y crear nuestros propios ejercicios, mezclábamos...

Fragmento de entrevista a Carolina Donnantuoni, abril de 2014.

...y en ese momento dijimos, bueno vamos a armar un grupo más grande (...) lo cual fue muy rico, porque se mezclaron muchas cosas. Lo que empezamos a hacer fue darnos clases rotativas y era buenísimo, estábamos en un momento de ¡uahh! la locura... Era como “¡Ahh! ¡Qué linda que fue tu clase! ¡Noo, la tuya fue hermosa! (...) Y es como que vos abris una puerta y entrás en una habitación donde hay más puertas porque cuando empezamos a trabajar con las clases de René en Visación [clases que formaban parte del entrenamiento interno de este grupo] empezamos a conocer el laburo que él hace con Thomas y eso hizo que este año hiciera el entrenamiento con Thomas, lo que empezamos a hacer con Natalia me llevó a las clases de entrenamiento de Natalia y Ruy me contaba de la gente de Capital [y eso me llevó a tomar clases allá].

Fragmento de entrevista a Matías Lausada, octubre de 2012.

En estos dos pasajes (uno de los cuales fue transcrito también en el Capítulo 3 al referir al rol ocupado por el grupo en tanto espacio de formación), es posible observar que la multiplicidad de influencias que nutren el trabajo de los actores y actrices no se limita exclusivamente a la aplicación de recursos y metodologías específicamente desarrollados para la actuación, sino que incluye herramientas provenientes de una gran variedad de disciplinas entre las cuales la danza contemporánea, la expresión corporal, el contact improvisation, técnicas orientales como el tai chi y el yoga, técnicas provenientes del circo como la acrobacia o el clown, entre otras, suelen ocupar un lugar central.

Otra de las cuestiones que se evidencia en el segundo de estos pasajes, es que esta circulación de información no se realiza sólo al interior de la ciudad de La Plata, sino que suele incluir vínculos con otras ciudades, fundamentalmente con la Capital Federal. En este sentido, es frecuente que los teatristas platenses viajen a la ciudad de Buenos Aires para tomar clases regulares o seminarios cortos de actuación con docentes porteños como Raúl Serrano, Agustín Alezzo, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Pompeyo Audivert, Norman Brisky, Julio Chávez, Cristina Banegas, Ruben Szchumacher; de dramaturgia con Mauricio Kartun o Javier Daulte o de dirección y puesta en escena con Emilio García Wehbi o Daniel Veronese, entre otros.



Varios de estos directores y dramaturgos han influenciado a numerosos platenses no sólo a través del dictado de cursos o seminarios sino tras haberlos convocado para trabajar en sus obras. Como ya he mencionado en el Capítulo 3, ser dirigido por alguien es también una importante vía de formación en el contexto de la práctica teatral e incluso del aprendizaje de la actuación. En este sentido, en muchas de las entrevistas realizadas a teatristas platenses (sobre todo a quienes ya gozan de una trayectoria relativamente extensa y se desempeñan como docentes y directores) los relatos acerca de su formación refieren más a las personas con las que han trabajado que a aquellas con las que han tomado clases. Así, el eclecticismo y la mezcla de influencias no sólo se ve nutrido por el hecho de que los teatristas circulen por muchas clases, sino también porque trabajan con diversos directores.

En base a lo relatado por algunas de las personas con las que he dialogado, la posibilidad de trabajar y formarse con distintos maestros estaría más disponible en la actualidad que hace unos veinte años, cuando de modo más o menos explícito los directores pedían a quienes trabajaban con ellos cierta “exclusividad” que les impedía formar parte de otros grupos o tomar clases con otros docentes. En la actualidad esto ha cambiado sensiblemente siendo, a veces, los mismos docentes quienes -luego de un período de formarse con ellos- estimulan a los alumnos para que tomen clases con otras personas, acepten las propuestas de ser dirigidos por ellas o formen grupos de investigación y creación con sus compañeros. En relación a esto, Carolina Donnantuoni -en un pasaje al que ya hemos hecho referencia en un capítulo anterior- cuenta que en el momento en el que ella se inició en el teatro algunos directores pedían cierta exclusividad (lo cual implicaba a veces, no sólo no trabajar con otros directores sino también dejar de tomar clases), algo acerca de lo cual ella tiene hoy una mirada bastante crítica ya que considera que es deseable que la gente pueda transitar por una variedad de experiencias. En ese mismo sentido, menciona como algo positivo que los alumnos comiencen tempranamente a producir, una apreciación en la cual también reconoce un cambio de actitud respecto de la opinión de algunos de los docentes de la época en la que ella estudió:

Cuando yo fui alumna algunos profesores, no todos, algunos, te pedían que no trabajaras por fuera, cosa que en mi dinámica no es correcta, la gente tiene que hacer lo que quiera. Ahora muchos tienen grupos, presentan escenas en formación, se presentan en varietés, esta diseminación de propuestas, de varietés, de obras, salitas, centros culturales, teatro en casas, no sé vi tantos, diferentes formatos... eso genera que haya espacios donde mostrar el material. Estaría bueno que a veces el material tuviera más fundamento, sí, pero aún así prefiero que esté vivo y que esté pasando a que no esté pasando o que no esté pasando porque se lo prohíben, cosa horrible...

Fragmento de entrevista a Carolina Donnantuoni, abril de 2014.

Esta proliferación de propuestas, no sólo da cuenta de la existencia de grupos de investigación y creación que podrían estar funcionando como multiplicadores e hibridadores de información, sino que contribuye de modo directo a la diseminación de la misma al permitir a los teatristas ver una mayor diversidad de modos de actuación, además de otras dramaturgias y otros recursos de puesta en escena, de los que luego pueden tomar elementos para sí mismos.

De esta manera y a través de todas estas vías, se configura un escenario en el que, si bien es posible reconocer preferencias, identificaciones y tendencias hacia un tipo de teatro u otro (un teatro más o menos realista, más o menos basado en el texto, con mayor o menor visibilización de sus procedimientos técnicos, etc.), o hacia una u otra modalidad de actuación, también es posible visualizar la mezcla, la contaminación, el contagio, la huella dejada por unos en otros, dando lugar a un panorama de notable mixtura y eclecticismo.

Fue en función de esta característica que, a lo largo de esta tesis, se decidió hablar del contexto teatral independiente platense y de los discursos, representaciones y experiencias sobre el cuerpo que se ponen en juego en el mismo, atendiendo a su generalidad más que a las características particulares de cada uno de los sectores que lo configuran<sup>101</sup>. A partir de esta decisión he intentado, a lo largo de mi trabajo de campo, abarcar -entre observaciones y entrevistas- cierta diversidad de propuestas, de modo tal que incluso cuando hay docentes cuyas clases no he observado, sí he mantenido con ellos extensas charlas y he accedido también a referencias acerca de su modalidad de trabajo a partir del relato de quienes fueron sus alumnos o trabajaron en sus obras.

A partir de estos materiales, en el siguiente capítulo me propongo observar ciertas experiencias ligadas al aprendizaje y entrenamiento de la actuación con el objetivo de aproximarme a la pregunta acerca de qué tipo de habilidades específicas se busca desarrollar durante estos procesos formativos y cuál es el cuerpo que se construye a partir de los mismos. Dada la importancia que le será brindada en este capítulo a la dimensión experiencial, se privilegiarán en el mismo aquellos materiales provenientes de las clases que sí he observado o de entrevistas que refieren explícitamente a la experiencia de actuar. Se buscará brindar una descripción analítica de algunas de las cuestiones que se ponen en juego en tal experiencia, privilegiando aquellas que parecen trascender las particularidades específicas de las metodologías o escuelas que fueron descriptas a lo largo del presente capítulo y formar parte de aquellos discursos y narrativas que dan forma a modos de pensar y sentir que atraviesan la totalidad del contexto que he indagado.

---

<sup>101</sup> Esto no quita que en trabajos a futuro no se de lugar a la comparación acerca de las variantes específicas de estos discursos, representaciones y experiencias sobre el cuerpo y sobre el teatro que se ponen en juego en las distintas agrupaciones en función de su mayor o menor afinidad con una u otra escuela o tradición o de cuáles hayan sido las influencias mayormente recibidas o más reconocidas.

# Capítulo 6

## *Un cuerpo para la actuación*

*...el teatro tiene conexiones muy extrañas ¿no? Con el cuerpo a veces encontrás situaciones... cosas que... son únicas y es como que estás encendido en algo... en una frontera de erotizarte y de percibir como un pararrayos. Estas percibiendo cosas, pero no cosas raras, estás percibiendo la respiración del otro o... el otro está diciendo una frase y vos estás a punto de pisar eso y estás justo, en el momento justo, no antes ni después, o en un remate, me entendés o... en un recorrido espacial con un texto, o conectar con el público que está respirando con vos y vos te emocionás con algo y el público está con vos... sentir eso, viste.. que estamos en una misma, que conectamos, que estamos religando esa religión.*

*Juan Pablo Thomas*

En diciembre de 2012, uno de los teatristas con los que conversé durante mi trabajo etnográfico en el circuito del teatro independiente platense, me decía las palabras con las que se inicia este capítulo. Unos meses después, en el otoño del año siguiente, fui junto a dos amigas a ver una obra de teatro en la que viví una experiencia que me permitió comenzar a comprender estas palabras en toda su profundidad.

La obra -realizada en la Casa Curuchet<sup>102</sup>- tenía dos partes: la primera sucedía en una gran rampa al aire libre que conecta la planta baja con el primer nivel de la casa y la segunda en el interior de la casa. En la primera parte, había varios actores y actrices interpretando ciertos personajes; algunos de ellos se movían por la rampa recorriendo los distintos niveles y otros construían una suerte de escena paralela que podía verse tras un gran ventanal que daba hacia donde estaba localizado el público. También podía verse un video en el que se mostraban imágenes -creo que de la segunda guerra mundial- que contextualizaban lo que estaba ocurriendo. Yo no estaba comprendiendo la trama narrativa de la obra, me daba cuenta de que los personajes estaban ambientados en otra época y que el video daba una pista para comprender el contexto de lo que se estaba contando, pero la

---

<sup>102</sup> Casa de la ciudad de La Plata construida entre los años 1949 y 1953 por el arquitecto suizo Le Corbusier para ser usada como vivienda familiar. En la actualidad la casa funciona como sede del Colegio de Arquitectos de la provincia de Buenos Aires y es ofrecida a los artistas platenses quienes, en los últimos años, han realizado allí diversas producciones.

verdad es que si había una trama ésta era -para mí- poco accesible o tal vez poco atractiva. Sin embargo, algo de lo que estaba sucediendo en la obra sí atrapaba mi atención: el movimiento de los actores-personajes que subían y bajaban por la rampa pasando muy cerca del público y se hablaban entre ellos desde abajo hacia arriba y viceversa. En un momento, uno de los actores se detuvo al lado mío, muy cerca de mí, y desde allí comenzó a hablar con las actrices que se encontraban arriba. Fue para mí un momento de extremo placer. Los escasos 20 o 30 centímetros que me separaban del actor me permitían sentir muy claramente las vibraciones emanadas por su cuerpo y su voz, la materialidad energética de su actuación, y la percepción de esa intensidad en mi propio cuerpo me resultaba absolutamente magnética.

Pasé el resto de la obra buscando esto, pero no volvió a repetirse de ese modo (tal vez porque no volvió a ocurrir que alguien actuara tan cerca de mí). Sin embargo, esta experiencia resultó reveladora y sumamente estimulante. Fue la primera vez que sentí un potente deseo de actuar.

Además de permitirme comprender, retrospectivamente, mucho de lo que me habían dicho mis interlocutores cuando se referían a la experiencia de actuar, este acontecimiento modificó radicalmente mi relación con el teatro. A partir de allí, el deseo de repetir y comprender esta percepción corporal orientó de manera significativa mis búsquedas, tanto en el aprendizaje y entrenamiento de la actuación, como en mi predisposición a la espectación y mis intereses de investigación. Comencé a disfrutar mucho más las clases y a entregarme a ellas más plenamente, se potenciaron mis deseos de actuar, y empecé a buscar rastros de esta percepción en cada una de las obras que veía, buscando proximidad espacial respecto de los actores, deseando que me salpiqueen con su “energía de actuación”.

Comencé, también, a buscar registros de esta experiencia en los relatos de mis compañeros y entrevistados. Las referencias eran breves pero similares. A diferencia de los relatos y descripciones sobre otras facetas del hacer teatro o de ser actor, la experiencia de actuar solía definirse como algo difícil de explicar, como si se tratara de un tipo de experiencia que se resiste a ser plasmada o reducida al orden del lenguaje articulado.

¿Cómo es posible abordar esta experiencia y desglosar un poco su espesura? ¿Cuánto y cómo se vincula la especificidad de la misma y su resistencia a encajar dentro de los límites de lo que puede ser puesto en palabras, con la insistencia de los teatristas por definir el teatro como una práctica eminentemente corporal y no intelectual ni literaria, es decir, con la idea dominante en las últimas décadas según la cual el teatro es cuerpo antes que texto y pensamiento?

\* \* \*

Ya he mencionado reiteradas veces que al ingresar al campo del teatro platense con la pregunta acerca de cuál sería el lugar otorgado a la corporalidad en esta práctica artística, me sorprendió la contundencia con la que se destacaba su centralidad, con afirmaciones como “el cuerpo en el teatro es todo”, “el teatro es cuerpo” o “el cuerpo es lo único que tenés ahí” escuchadas tanto en las entrevistas como en las charlas y reflexiones que se daban durante las clases y entrenamientos, a las que se sumaban una serie de relatos y descripciones (también usuales en teatristas no platenses) acerca de aprender teatro, entrenar y actuar como experiencias fuertemente corporales. Me llamó la atención, fundamentalmente, el carácter explícito que cobraba esta centralidad, el hecho de que en el teatro, a diferencia de otras prácticas en la que la importancia del cuerpo es algo tácito a lo que no hace falta hacer referencia, fuera tan necesario resaltarla.

A partir de estas preguntas, pude observar que este énfasis en destacar la importancia del cuerpo en el teatro respondía a la existencia de un modo alternativo de entender al teatro, que había sido percibido como hegemónico durante largas décadas, en el que la corporalidad del actor quedaba subordinada a una trama literaria, plasmada en un texto por un autor e interpretada mediante un trabajo intelectual por los actores y el director. Como relatamos en el Capítulo 5, a partir de los años `80 del siglo XX emergió en nuestro país una fuerte crítica hacia estas concepciones, identificadas como intelectualistas y literarias, y comenzó a señalarse la corporalidad del actor como punto central de la especificidad del teatro en tanto disciplina artística. Desde ese momento -que implicó un punto de quiebre y un giro rotundo en los modos de entender el teatro y la actuación- el carácter intrínsecamente corporal del trabajo actoral pareciera ser un punto de acuerdo que, más allá de las diferencias que distinguen a la multiplicidad de propuestas teórico-metodológicas sobre el teatro que se entrelazan en el campo teatral platense en la actualidad, se encuentra fuera de discusión, constituyéndose como el discurso hegemónico acerca del teatro y la actuación en el período actual.

Una vez registrada la importancia otorgada a la corporalidad del actor en el teatro, así como el devenir histórico en el que se enmarca el carácter explícito de esta importancia (y los discursos en pugna que se encuentran detrás de este panorama), se abre la pregunta acerca de cuál es la especificidad de este cuerpo cuya centralidad se destaca con tanto énfasis entre los teatristas platenses actuales.

Considero que tanto la experiencia que relata mi entrevistado en el fragmento colocado a modo de epígrafe de este trabajo, como la que posteriormente -y luego de más de dos años de socialización en un taller de teatro- me permitió a mí misma, no sólo conectar empáticamente con su relato sino también poder percibir esta dimensión “puramente corporal” de la actuación y sentir (en mi propio cuerpo) aquel deseo de actuar (y de ver o sentir actuar) del que me hablaban mis interlocutores, pueden dar pistas acerca

del tipo de corporalidad que construye el entrenamiento para la actuación en el contexto del teatro independiente platense actual. En este capítulo me propongo abordar dicha especificidad, observar ciertas experiencias ligadas al aprendizaje y entrenamiento de la actuación con el objetivo de aproximarme a la pregunta acerca de qué tipo de habilidades específicas se busca desarrollar durante estos procesos formativos y cuál es el cuerpo que se construye a partir de los mismos.

En las clases observadas y en las palabras de las personas que aparecen en este capítulo, hay elementos que dan cuenta de lo que dentro de mi campo de estudio podría entenderse como diferentes escuelas, tendencias, metodologías o modos de abordaje de la actuación. Esto se debe a que en la investigación en la que se basa esta tesis, 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, con ya he explicado en capítulos anteriores. En este mismo sentido, he 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. El único recorte que sí se pone en juego en los materiales utilizados en este capítulo remite a una cuestión generacional: los docentes de las clases observadas y las personas cuyas entrevistas han sido utilizadas tienen entre 25 y 50 años e iniciaron su formación a partir de los años `90, es decir, una vez producido aquel “giro hacia el cuerpo” al que me referí en los capítulos 1 y 5.

En las páginas que siguen utilizaré registros provenientes de cinco talleres diferentes y entrevistas a personas cuyas trayectorias formativas -todas comprendidas entre los años `90 y la actualidad- tienen puntos de convergencia tanto como de divergencia, con el objetivo de observar en más detalle ciertos aspectos de esta dimensión corporal que se considera central en la práctica que realizan e indagar qué características específicas tiene dicha corporalidad y mediante qué mecanismos se desarrollan las capacidades que la configuran.

## Una intensidad multiplicada

*El actor lleva en sí la ultraprecisión misma de un mundo excesivo como el del hachís, en el que nada es inventado, pero en el que todo existe con una intensidad multiplicada.*

*Roland Barthes, Ensayos críticos*

*El teatro es un hervidero, las cosas pasan con una intensidad, con una potencia mucho mayor a la que pasan en la vida, por eso hacemos teatro.*

*José Pollo Canevaro<sup>103</sup>*

*La escena requiere una intensidad, una energía y un compromiso que es muy alto. (...) Por debajo de cierta intensidad uno no está actuando, lo propio del teatro es eso, el cuerpo del actor está ahí vibrando.*

*Blas Arrese Igor<sup>104</sup>*

Una de las cuestiones que me dispuse a indagar cuando comencé mi trabajo de campo en el circuito del teatro independiente platense, fue en qué consistía la especificidad corporal del entrenamiento para la actuación. Me costaba comprender en qué consistía lo que los actores y actrices llamaban técnica, si existía algún tipo de especificidad en la misma y hasta que punto, esta especificidad se encontraba en relación con lo corporal. En otras palabras, me planteaba la pregunta acerca de si el teatro podía ser considerado una práctica corporal con una técnica de educación corporal específica.

Observaba que, a diferencia de lo que ocurre con otras prácticas corporales artísticas tales como la música, la danza y el circo, en las cuales quienes las realizan deben hacer movimientos corporales complejos imposibles de ejecutar para quien no ha pasado por una formación técnica rigurosa, la tarea de los actores y actrices se basa en las mismas acciones y movimientos que las personas realizan en la vida cotidiana. Es decir que, cómo explica la investigadora canadiense Josette Feral, “el teatro recurre a materiales que existen

---

<sup>103</sup> José Pollo Canevaro es actor, dramaturgo, director y docente de teatro. Se formó con Ricardo Bartis, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán y platenses como Beatriz Catani, y Laura Valencia. Junto a esta última fue uno de los fundadores del espacio cultural La Fabriquera. Actualmente dirige, junto a Julieta Ranno, el Centro Cultural Area Chica. Junto a Federico Aimetta coordina un Taller de Técnica de la Actuación y un Taller de Producciones Estéticas.

<sup>104</sup> Blas Arrese Igor es director de teatro, dramaturgo, actor y docente. Su formación se dio a partir de talleres y trabajando al lado de directores como Daniel Veronese, Emilio García Webhi y Lola Arias. Dirige el Programa de Formación en Dirección Escénica de la Escuela Taller (TAE) del Teatro Argentino de La Plata. Es docente de la carrera de Dirección Teatral de Universidad Nacional de las Artes y director artístico del Centro Cultural Los Balcones donde coordina un Taller de Actuación y Creaciones Escénicas que funciona en la ciudad de La Plata desde hace más de 15 años.

en el mundo” (2003: 32) de un modo mucho más cercano y menos codificado de lo que lo hacen otras disciplinas artísticas.

Retomando esta idea en el marco de sus investigaciones sobre la actuación en el campo teatral porteño, Karina Mauro plantea que en estas otras prácticas

... la acción del intérprete (...) proviene (...) de la técnica misma en tanto formadora de cuerpos con habilidades especiales, completamente diversas a las de los sujetos ajenos a dicha práctica, y similares entre aquellos que sí la frecuentan. Esta técnica se apoya en la elaboración de un lenguaje específico y preciso, respaldado por disciplinas científicas tales como la matemática, la física y la anatomía, y por la observación empírica y la reproducción de formas básicas que conforman un conjunto de reglas claras y fragmentadas en una progresión que facilita su práctica, adquisición y transmisión. (...)

La actuación no requiere de un cuerpo con aptitudes especiales, ni el actor realiza, necesariamente, durante su ejecución, actos que difieren de los que realiza fuera de la misma. Tampoco existe una ubicación anatómica precisa de las tareas de entrenamiento a realizar por el actor. (...) Por lo tanto, no es posible en el caso de la actuación, construir o elaborar un lenguaje técnico preciso y unívoco, sometido a leyes físicas, matemáticas o geométricas. (2010: 32-33)

Si bien acuerdo con la mayor parte de la descripción que esta autora realiza, me gustaría abrir la discusión en torno a una de las afirmaciones que el fragmento citado contiene: aquella según la cual “la actuación no requiere un cuerpo con aptitudes especiales”.

Considero que la formación técnica del teatro sí forma cuerpos con habilidades especiales. Lo que ocurre es que estas habilidades incluyen aspectos del ser humano que, dentro del patrón de pensamiento dualista que ha atravesado tradicionalmente a occidente, no se ubican tan claramente en el ámbito de lo corporal sino más bien en el límite entre el cuerpo y aquellos otros términos -tales como el espíritu, la mente, y todo aquello que remite a cierto tipo de interioridad- en función de los cuales se ha definido lo humano.

Me refiero específicamente a que mientras la mayor parte de la formación técnica en otras prácticas corporales artísticas se enfoca en cuestiones ligadas a la dimensión biomecánica del cuerpo -tales como el aprendizaje de movimientos o posiciones corporales específicas, formas de usar la respiración y la musculatura, maneras de agarrar, sostener, empujar, etc.-, si bien la formación técnica del teatro incluye estas cuestiones, no radica allí su especificidad sino que debe poner en juego otras dimensiones de la corporalidad.



Si volvemos a los relatos con los que se inicia este capítulo, podremos observar en ellos referencias a un tipo particular de experiencia corporal. Tanto mi entrevistado (en las palabras seleccionadas como epígrafe) como yo (en mi relato vinculado con la obra en Casa Curuchet) nos referimos a la capacidad de vincularnos corporalmente con quienes nos rodean, no desde el contacto directo, sino a partir de la percepción de algo que pareciera expandir la presencia de esos cuerpos más allá de sus límites físicos concretos. Una ampliación de la posibilidad de percibir corporalmente a otros cuya corporalidad, a su vez, pareciera estar expandida hacia nosotros.

Así, podríamos decir que el cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado y, al mismo tiempo, su capacidad de afectar; un cuerpo receptivo y reactivo, permeable y productivo; un cuerpo que se vuelve más perceptivo tanto de su “adentro” (sus sentimientos, su imaginario, sus sensaciones corporales en relación a la temperatura, la tensión muscular, la respiración) como de su “afuera” (lo que producen el público, los otros actores y la totalidad de la escena) y capaz de reaccionar expresivamente ante estas percepciones, de modo tal que aquello que lo afecta se irradie hacia otros y los afecta, volviendo luego transformado hacia él.

De este modo, gran parte del entrenamiento corporal de actores y actrices no se basa en el desarrollo de habilidades motrices específicas sino en un trabajo de lo que, como hemos visto en los breves fragmentos que encabezan este apartado, es definido desde el propio campo en términos de potencia, energía o intensidad. Un trabajo que implica tanto la habilidad de registrar esa intensidad que -sea individual o grupalmente- se está produciendo, como la de manipularla, pudiendo incrementarla y dosificarla. Esta posibilidad de registrar y manejar la intensidad es una habilidad que se entrena de manera constante mediante múltiples observaciones, indicaciones y ejercicios específicos orientados a este fin:

Yo les voy a contar una historia y ustedes traten de percibir lo que les provoca la historia en lo afectivo, las sensaciones, dónde se ubica esta afectación. Intento hacer un mínimo esfuerzo para ver si todo esto que me pasa lo puedo exagerar, manipular un poco y poner más a fondo, un poco más de lo que me pasaría a mí.

Registro de clase del Taller de Entrenamiento Actoral del Pollo Canevaro y Federico Aimetta, mayo de 2014.

En este tipo de trabajos, es frecuente la referencia a escalas ascendentes y descendentes por las cuales los docentes conducen a sus alumnos pidiéndoles que aumenten o disminuyan -ya sea gradual o bruscamente- el grado de intensidad de lo que están

haciendo. Un modo habitual de hacer esto es recurriendo a escalas numéricas o referencias a porcentajes, ya sea mediante indicaciones aisladas del estilo “ahí estás en un veinte por ciento, tratá de llevarlo al cien” o mediante ejercicios completos:

Mientras explorábamos esa calidad de movimiento Blas nos iba tirando porcentajes de intensidad que iban del 10%, pasando por el 20, el 50, el 80 y el 100 hasta el 200 y 300%. Nos decía que el 100% sería toda la intensidad que la escena puede soportar sin estar pasada, deformada, rancia... pero que, como charlamos después, a veces está bueno explorar esas intensidades pasadas porque o descubrimos que en realidad no están tan pasadas como creíamos y que lo que pensamos que era demasiado en realidad es el 100 o porque nos dejan algo que no había salido antes y que ecualizándolo es super interesante.

Registro de clase del Taller de Entrenamiento Actoral y Creaciones escénicas de Blas Arrese Igor, 26 de junio de 2014

Cierran los ojos. Les vamos a proponer un estado y lo van a probar en una escala del uno al diez, donde diez es el estado al máximo, el estado estallado. Vamos a empezar en un número cinco que es la mitad de la tabla, la mitad de lo que el estado me puede dar. El estado va a ser miedo.

Abro los ojos, no me involucro con el resto. Los tengo en cuenta pero sólo como a otros actores que están en el mismo espacio.

Pienso en el gesto, la boca, las manos, qué recorrido pueden hacer los ojos.

Pienso en el desplazamiento si es que me desplazo, modo, velocidad y pienso qué estoy haciendo con el cuerpo para generar este estado.

Y subo un nivel, al seis y pienso en el gesto, cómo crece el miedo, y subo al siete. Si estuve mucho tiempo desplazándome pruebo cómo es el miedo siete en el lugar y si estuve mucho estático pienso cómo se mueve el miedo siete por el espacio.

Subo a ocho... Pruebo el nueve... Pruebo el diez (volumen al mango) Vuelvo al cinco... Pruebo el cuatro, ¿cuál es la diferencia? Qué pasa en los ojos, las manos, el gesto, la respiración. Pruebo el tres, voy al dos y voy al uno, es el mínimo pero hay miedo, piensen que desde afuera se tiene que ver el miedo, no es mucho pero hay.

Vuelvo al dos, voy al tres, vuelvo al uno, voy al ocho, voy al dos, cinco, seis, siete, ocho, cinco, diez (al subir la intensidad del miedo sube mucho el volumen y la cantidad de sonido) cinco, tres, uno, camino por el espacio...

(Este mismo tipo de ejercicio se repite en esta y otras clases con otros estados tales como vergüenza, alegría, bronca y angustia, entre otros).

Registro de observación del Taller de Improvisación Teatral de Jorge Pinarello y Chapi Barresi, febrero de 2013.

Como puede observarse en algunos de estos fragmentos, si bien muchas veces este trabajo sobre la intensidad toma como objeto la actuación o la escena en general, es frecuente que se realice en relación a determinados estados emocionales o afectivos. Esto tiene que ver con la importancia que adquiere en el entrenamiento para la actuación el trabajo sobre la “plasticidad emotiva”, es decir, con el hecho de que gran parte de lo que los actores y actrices deben aprender tiene que ver con la posibilidad de pasar, en la medida en que lo requieran las ficciones que encarnan, por una gran variedad de estados emocionales y afectivos.

Si bien este trabajo suele implicar una alusión a estados emocionales que pueden referirse con cierta facilidad a una gama más o menos amplia de convenciones sociales sobre las emociones relativamente definidas, hay quienes desaconsejan pensar en términos de estados que consideran fijos (y por ende más forzados o artificiales) y proponen en cambio otras categorías que den cuenta de que lo que se está tratando de percibir es un proceso caracterizado por un movimiento constante:

Podemos pensar en la “afectación” como un “estado” en permanente movimiento.

El “estado” da idea de algo estático, estanco y que no tiene un proceso.

La “afectación” es el constante proceso del sentir, el constante movimiento afectivo, más parecido a lo que sucede en la realidad, y por lo tanto produce una actuación verosímil, creíble o mejor dicho: posible.

Fragmento de un texto introductorio a su Taller de Entrenamiento Actoral redactado por el Pollo Canevaro y Federico Aimetta (el entrecomillado es del original).

Este tipo de entrenamiento, suele implicar distintos modos de registro -por parte de los actores y actrices- de aquello que están haciendo, lo cual involucra distintos modos de relación con la palabra. Es decir, mientras en determinados casos la referencia a emociones más o menos estereotipadas o a “territorios afectivos” identificables posibilita que parte del registro de aquello que se está haciendo se de en términos de un lenguaje con palabras o enunciados convencionales y fácilmente comprensibles que refieren a emociones, existen numerosas referencias al hecho de que otra gran parte del registro se da en términos eminentemente corporales:

Cuando se pide que se suba la energía habitualmente sube el volumen, la verborragia o el enojo pero no necesariamente es esto, es más un registro propio que algo que se pueda mensurar objetivamente. La energía está asociada a la intensidad, se trata del compromiso energético del cuerpo en el

espacio. Uno en el entrenamiento va registrando lugares en el cuerpo más allá de lo que pueda poner en palabras.

Registro de clase del Taller de Entrenamiento Actoral y Creaciones Escénicas de Blas Arrese Igor, junio de 2014.

De esta manera, el trabajo sobre la intensidad en la actuación suele estar vinculado al trabajo sobre las emociones, pero no se reduce a éste, sino que muchas veces lo desborda o lo excede. Por otra parte -pero en un mismo sentido- mientras que el trabajo sobre las emociones suele implicar un vínculo con el lenguaje y con ciertas categorías sociales más o menos claras y definidas, no toda la experiencia corporal y afectiva que implica el entrenamiento de la intensidad en el teatro puede ser reducido a estas categorías, sino que mucho de lo que se experimenta ocurre en una zona más confusa o borrosa que, si bien permite un registro, no resulta tan fácilmente comunicable o traducible.

Los vínculos entre intensidad, afectación y emoción en el entrenamiento teatral para la actuación, dan lugar a discusiones y reflexiones que resuenan con algunos de los debates que se han dado en el campo de la antropología de las emociones. Este parentesco entre ciertas reflexiones y debates generados en el ámbito de las reflexiones filosóficas y socio-antropológicas sobre el afecto y las emociones y las discusiones dadas en el campo del teatro, puede interpretarse en función de un contexto de época y del hecho de que este último es también un campo intelectual que dialoga con lo producido desde otros campos intelectuales<sup>105</sup>.

En este sentido, considero que ciertas reflexiones acerca del afecto, la intensidad y las emociones producidas desde la filosofía y la antropología social -fundamentalmente aquellas que, aunque estableciendo una distinción entre estos términos, permiten cierta continuidad ente los mismos- pueden funcionar como interesantes disparadores para pensar los modos en los que el trabajo sobre la dimensión afectiva se pone en juego en la construcción de una corporalidad particular en los contextos de entrenamiento para la actuación.

## **Afecto y emociones**

La antropología de las emociones comienza a configurarse como campo delimitado de interés a partir de los años `70 y `80 del siglo XX, en un contexto de pensamiento en el que, tras una fuerte crítica al paradigma científico positivista que había marcado la

---

<sup>105</sup> Me refiero, por ejemplo, a que es frecuente que los teatristas lean autores como Deleuze o Spinoza y, al mismo tiempo, las prácticas y reflexiones producidos desde el campo teatral han nutrido a filósofos tales como Nietzsche, Artaud, Barthes y Deleuze.

emergencia de las ciencias sociales en el siglo XIX, comienzan a ponerse de relieve áreas temáticas y perspectivas de abordaje que hasta el momento habían sido invisibilizadas o descuidadas por los estudios sociales. Es en este contexto en el que -conformando un área de influencias mutuas con los estudios sobre el cuerpo y sobre la subjetividad- comienzan a proliferar los trabajos socio-antropológicos que, alejándose de las posturas que han considerado a las emociones ya sea como un fenómeno meramente orgánico cuyo tratamiento correspondería a la biología, ya como un fenómeno íntimo e individual cuyo tratamiento correspondería exclusivamente al ámbito de la psicología, permiten conceptualizarlas en términos de significados socialmente compartidos, resaltando su centralidad para los estudios socio-antropológicos (Lutz y White 1986, Leavitt 1996, Rosaldo 1984).

Unos años más tarde, a partir de la década de los `90, comienzan a emerger al interior de este campo de estudios una serie de discusiones que ponen en cuestión el uso de la categoría “emoción” y proponen un desplazamiento hacia términos como “afecto” o “afectividad”, por considerarlos más abarcativos, señalando al afecto como una dimensión más profunda y específicamente corporal, y ligando las emociones al significado y al lenguaje (Lara y Enciso Domínguez, 2013). De este modo, estos pensadores suelen entender, siguiendo a Baruch Spinoza, al afecto como una capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados y, en algunos casos, tomando la elaboración de Spinoza que hace Gilles Deleuze, ligan la noción de afecto a la de intensidad, planteando que mientras que el afecto es intensidad incalificable e inasimilable, “la emoción es el resultado de la percepción consciente de esta intensidad, (...) la fijación sociolingüística de una experiencia que desde este punto en adelante es definida como personal” (Massumi, 2002: 28). La emoción sería, entonces, desde estas perspectivas, “intensidad apropiable y reconocible” (Massumi, Loc. Cit.). Es así como desde este punto de vista, emoción y afecto pueden ser pensados como dos caras de una misma moneda. La emoción, como la porción de intensidad que logra ser percibida en términos de lenguaje, inyectando de potencia corporal al orden del significado. El afecto, de manera complementaria, como la intensidad que no cesa de escapar a su captura en el lenguaje; es la contracara del mismo suceso, ya que es, justamente, la existencia de esta fuga, este exceso o resto el que garantiza aquella inyección de potencia.

En sintonía con este modo de establecer la relación entre afecto y emoción, el antropólogo francés Alexandre Surrallés -quien también retoma la definición de afecto de Spinoza en tanto aumento o disminución de la potencia de obrar de un cuerpo- plantea que mientras la afectividad puede ser definida en un sentido laxo como “la cualidad sensitiva de la experiencia (...) las emociones pueden ser consideradas como la inscripción en el cuerpo de experiencias sensitivas nombradas por la lengua con términos precisos” (2005: 1). En este sentido, considera que las categorías vinculadas a la emoción no siempre pueden ser

traducidas de una cultura a otra y que incluso en muchas culturas no existiría un término similar al de “emoción” o una esfera de lo emocional que pueda distinguirse de otras esferas de la vida. La afectividad sería, en cambio, una cualidad mucho más abarcativa, atravesando toda instancia social, incluso aquellas que desde el punto de vista de nuestra cultura no serían conceptualizadas en términos emocionales; siendo la afectividad “un aspecto inherente a toda actividad, a toda interacción, a toda representación, a toda producción y reconocimiento de sentido” (2004: 62).

Surrallés plantea que esta “cualidad sensitiva de la experiencia” que llama afectividad radica en el cuerpo, un cuerpo cuya especificidad primigenia es “sentir” antes incluso que “pensar”, de modo tal que “la percepción que tenemos de las sensaciones es la sensación que tenemos del cuerpo [y, en este sentido] nuestro organismo está en la base de las representaciones del mundo y de ese 'yo' que edificamos permanentemente” (Ibid.: 67).

De este modo, tal como vimos que ocurre en el teatro, la distinción entre afecto y emoción que se da en el ámbito de la filosofía y la antropología se monta sobre la dicotomía cuerpo-lenguaje, quedando las emociones del lado de lo que es posible pensar y representar en relación a categorías socioculturales factibles de ser definidas por medio del lenguaje, y el afecto, del lado de lo que -siendo de naturaleza eminentemente corporal- excede la posibilidad de ser nombrado y sólo puede ser sentido.

Sin embargo, tal como mencionamos anteriormente, estas mismas propuestas nos ofrecen la posibilidad de establecer una continuidad entre ambos términos, al plantear que aquella cualidad sensitiva que es el afecto se encontraría en la base de toda representación (Surrallés, 2005), sensibilizando o “inyectando de potencia corporal” (Massumi, 2002) la esfera del significado y el lenguaje. De modo tal que toda emoción se encontraría afectivamente inervada y, al mismo tiempo, toda experiencia sensible tendría la potencialidad de ser expresada, en alguna medida en términos de lenguaje, un lenguaje que, de todos modos, aquella experiencia no dejará de desbordar.

Considero que aquí radica la mayor potencialidad que ofrecen estas teorizaciones a nuestra intención de reflexionar acerca de la especificidad de la corporalidad que se construye mediante el entrenamiento para la actuación: no en el hecho de resolver hacia un lado o hacia el otro de la dicotomía cuerpo-significado o cuerpo-lenguaje sino, justamente, en habilitar la posibilidad de instalarnos en el centro de esta tensión. De este modo, coincido con John Leavitt en que “las emociones son especialmente interesantes precisamente porque no encajan fácilmente en estas dicotomías. Al contrario, son precisamente términos y conceptos de emoción los que usamos para referirnos a experiencias que no pueden ser clasificadas de este modo y que inherentemente involucran significado y sensación, mente y cuerpo, cultura y biología” (1996: 515).

En este sentido, considero que la noción spinoziana de afecto y las vinculaciones con nociones tales como intensidad y emoción que surgen de las reflexiones filosóficas y socio-antropológicas que se inspiran en ella, puede ser muy útil para definir la especificidad del tipo de corporalidad que se construye mediante el entrenamiento para la actuación, de un modo lo suficientemente abarcativo como para incluir tanto aquellas experiencias que pueden ser nombradas en términos de emociones y sentimientos, como aquella cualidad inherente a toda experiencia que en el campo del teatro suele ser denominada en términos de “energía”, “potencia” o “intensidad”.

Ahora bien, si el cuerpo que se busca construir mediante el entrenamiento para la actuación es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado y, al mismo tiempo, su capacidad de afectar, esto no es algo sobre lo que pueda pensarse exclusivamente en términos de cuerpos individuales sino que implica pensar algo que sucede en la relación entre cuerpos. Esto nos remite nuevamente a Spinoza, para quien los cuerpos se encuentran en constante interacción con otros cuerpos, afectándolos y siendo afectados continuamente por ellos, siendo justamente de esta interacción de la que deviene su constante transición; la cual es acompañada por una variación en su capacidad, un flujo constante a través del cual se modifica el poder de ese cuerpo de afectar y ser afectado, es decir, su poder de actuar. Esta variación en el poder de un cuerpo hace que este cuerpo ya no sea el mismo, deviniendo otro, una y otra vez. En palabras de Jon Beasley Murray:

El afecto marca el pasaje por el que un cuerpo deviene otro cuerpo, o bien alegre o bien dolorosamente; el afecto siempre es un acontecimiento que pasa entre cuerpos, en el umbral móvil entre estados afectivos mientras los cuerpos se fusionan o se desintegran, mientras devienen otra cosa que ellos mismos. (...) El afecto es otro nombre para la variación continua que caracteriza los encuentros infinitos entre los cuerpos, y los desplazamientos y transformaciones, constituciones y disoluciones, que de ellos resultan (2010: 128).

Encuentro en este párrafo dos ideas que cobran particular importancia en el contexto de mi etnografía y resultan interesantes disparadores para seguir desglosando los modos en los que la especificidad corporal de la actuación se construye en relación con la dimensión afectiva: que el afecto marca el pasaje por el que un cuerpo deviene otro y que el afecto es un acontecimiento que pasa entre cuerpos. A continuación nos detendremos un momento en cada uno de estos puntos.

## Algo que pasa entre cuerpos

*Víctor dice que se sintióregnado de la energía de todos, que el cuerpo se empezó a activar en la relación con todos, que él venía muy vacío y que de pronto vio una verdad en el cuerpo de todos que le impregnó de verdad su trabajo.*

*Registro de clase del Taller de Entrenamiento Actoral y Creaciones Escénicas de Blas Arrese Igor*

Una de las cuestiones que pude observar a lo largo de mi trabajo de campo en el circuito del teatro independiente platense, fue el hecho de que las instancias de aprendizaje suelen tener un carácter eminentemente grupal, es decir que, más allá de que quienes asisten a las clases tengan el objetivo de formarse individualmente como actores o actrices, de que los docentes hagan comentarios e intervenciones individualizados que acompañen este objetivo y de que en las clases haya ejercicios en los que se trabaja individualmente, la formación suele estar estrechamente ligada a ciertos modos de interacción que son intrínsecamente grupales. Como se puede observar en las consignas de clases que transcribo a continuación de este párrafo, gran parte de lo que hay que aprender para actuar consiste en aptitudes tales como “registrar la totalidad de lo que está sucediendo”, “equilibrar el espacio”, “percibir un clima grupal”, “teñirse del estado de otros”, “estar en la misma”, “registrar y dar lugar a las propuestas de otros”, “comprender dónde está el foco de atención y cómo va cambiando”, “estar permeable a todo lo que sucede”, entre otras habilidades fundamentales para el ejercicio de la actuación que no se pueden aprender si no es de manera grupal.

Intentamos caminar a una velocidad media, la misma para todos. Recordamos ahora y para siempre estar pendientes del espacio y mantenerlo equilibrado y recordamos ahora mantener todos la misma velocidad. Cualquiera puede cambiarla pero todos tienen que ajustarla para ir a la misma velocidad. No se olviden del espacio.

Traten de no cambiar bruscamente la velocidad sino de disfrutar el momento de homogeneidad grupal.

Y recuerden que dentro de las variables de velocidad existe la detención absoluta [inmediatamente el grupo la prueba].

[Junto a las velocidades empiezan a aparecer distintos modos de desplazamiento que también son copiados por el grupo].

Presten atención a sus compañeros, a tomar las propuestas del otro y no sólo proponer yo.

Registro de clase del Taller de Improvisación Teatral de Jorge Pinarello y Chapi Barresi, febrero de 2013.



Naty: déjense teñir por el estado grupal.

Casper: porque lo importante no es qué tan ingenioso soy para hacer una propuesta sino qué tan atento estoy a toda la información que ya está.

Naty: cómo es estar en la misma.

Iván: ahora, por ejemplo, están en la misma, sépanlo, están viajando juntos.

Naty: observando y tomando, observando y tomando... están todos en la misma... es como si nunca pudieran llegar a concretar un objetivo porque estoy todo el tiempo trabajando en el objetivo, es algo que no termina nunca, es algo que está en producción continua.

Registro de clase del Taller de Investigación Teatral de Natalia Maldini, Casper Uncal e Iván Haidar, marzo de 2013.

El entrenamiento de estas aptitudes no sólo prepara a quienes las adquieren para la comunicación con sus futuros compañeros de escenario (y, según el tipo de teatro que se realice, en mayor o menor medida, con el público), sino que además va generando lazos de confianza -y, como puede verse en los siguientes fragmentos, en muchos casos de cariño- que hacen posible el grado de apertura y entrega que requiere la actuación y amplían aún más las posibilidades de comunicación en escena:

Mariana: con Maira y Belén la conexión se siente desde el cuerpo más que de la cabeza, es más una cuestión de... no se si cariño es la palabra pero tenemos unos lazos muy fuertes y en escena se nota mucho, nosotras hicimos la obra esta de la trata y nos dimos cuenta de que nosotras en escena nos sentimos mucho y está bueno también eso, no sé como decirlo, es un momento en el que te sentís con mucho amor, trabajando con ellas yo me siento con mucho amor (...)

Yo: ¿qué significa esto de sentirse mucho en escena? ¿en qué consiste?

M: a la hora de trabajar uno se da cuenta las sensaciones físicas por ejemplo, cuándo un compañero está muy tenso, cómo es la energía de esa escena, ese ritmo o ese trabajo esta muy adaptado a lo que es el cuerpo, esta bueno, esta bueno porque también uno aprende a adaptarse a ese cuerpo, a adaptar ese cuerpo a uno y eso también tiene que ver con la confianza, el que yo te estoy cuidando, y es importante eso también (...). Es muy interesante el cómo uno registra los cuerpos que por ahí no sé... no los estás mirando, los tenés de espaldas pero vos registrás la tensión física que están teniendo, no sé, es como algo que se va afinando, por ahí si hablo con una persona que hace teatro y una que no hace teatro es como que son dos visiones distintas ¿no? Pero como que uno se da cuenta, registra la persona, registra el todo, tanto la energía que tiene, el peso, lo voy a registrar, las luces, todo registras porque todo te modifica...

Fragmento de entrevista a Mariana Ercoli, marzo de 2013.

Si bien los lazos de cariño y confianza pueden producirse dentro de cualquier grupo de personas que trabajen juntas, considero que la especificidad misma de la actuación los vuelve fundamentales. Tal como hemos planteado, a diferencia -o al menos en mayor medida- de lo que ocurre en otras disciplinas corporales y artísticas, en las que -más allá de lo que pueda entrenarse a nivel expresivo- la mayor parte de la formación técnica abarca cuestiones ligadas a la dimensión biomecánica del cuerpo, el aprendizaje del teatro -incluso las instancias de formación más técnicas- se basan fundamentalmente en un trabajo sobre la dimensión afectiva. Este tipo de entrenamiento involucra un trabajo sobre la propia sensibilidad que se aprende y se practica siempre en relación con otros y requiere -como decíamos antes- un grado de entrega y de apertura en relación a esos otros, que sería muy difícil de lograr sin los lazos de cariño y confianza de los que veníamos hablando.

Con esto no quiero decir que para actuar juntas las personas tienen que establecer, necesariamente, lazos de amistad, ya que -si bien como hemos visto en el Capítulo 3 la amistad es una dimensión de suma importancia para el funcionamiento del arte independiente platense- un actor o actriz debe estar preparado para trabajar con personas que acaba de conocer y, de hecho, esto sucede frecuentemente cuando es convocado para proyectos puntuales que tienen un período de producción acotado, cuando debe hacer un reemplazo en una obra ya existente o, incluso, en determinadas propuestas de improvisación teatral que juegan adrede con el desconocimiento de las personas que en ellas participan. Lo mismo ocurre en la esfera del aprendizaje en la que -si bien es frecuente que se establezcan relaciones más o menos profundas en grupos que comparten varios meses o, incluso, varios años en la Escuela de Teatro o en un taller- es frecuente que los teatristas en formación encuentren nuevos compañeros al cambiar de un taller a otro o al hacer seminarios breves.

En todos estos casos en los que los actores y actrices trabajan con personas con las que -al menos en un principio- no tienen ningún tipo de relación, el entrenamiento busca que los lazos afectivos de los que veníamos hablando se establezcan lo antes posible, dado que sin ellos es muy difícil que pueda acontecer la actuación. Es por eso que en los talleres de teatro dirigidos a personas que comienzan a iniciarse, durante los primeros meses suelen realizarse ejercicios y actividades lúdicas, con un alto grado de grupalidad, cuyos principales objetivos son que el grupo se conozca y que los alumnos dejen de lado las inhibiciones; estando estos dos objetivos en íntima relación el uno con el otro, ya que la posibilidad de “soltarse” y dejar de lado vergüenzas e inhibiciones depende directamente de la confianza y la contención que ofrezca el grupo. Como suelen plantear algunos docentes:

Es fundamental la confianza con los otros, poder apoyarse, tocarse el culo, ser más promiscuos, más amorales, poder putearse, tocarse, ser groseros, habilitar

territorios de más quilombo, más energía.... porque después, cuando el grupo entra en confianza y se arma equipo se re nota, algo cambia, algo se potencia.

Registro de clases del Seminario de Entrenamiento Actoral del Pollo Canevaro y Federico Aimetta<sup>106</sup>, febrero-marzo de 2015.

En este sentido, es muy diferente lo que puede observarse en un taller de teatro en el que todos los alumnos son principiantes y lo que sucede en los casos en los que sólo algunas personas lo son pero el resto del grupo -se conozca o no previamente- cuenta con cierta experiencia haciendo teatro. A diferencia de lo que suele ocurrir en los casos del primer tipo, en los que los alumnos pueden tardar varios meses en comenzar a “soltarse”, en el otro tipo de ocasiones, los alumnos nuevos suelen desinhibirse e integrarse en un tiempo mucho más breve, ya que el resto del grupo rápidamente les ofrece contención y confianza. Esto se debe a que el entrenamiento mismo para el teatro va generando una posibilidad cada vez mayor de conectarse con otros en ese plano, de modo que, cuando un actor o actriz más o menos experimentado se encuentra en una clase o proyecto artístico con un grupo de desconocidos, está en condiciones de abrirse al trabajo con ellos en tiempos mucho más breves de los que necesitaría una persona que no tiene experiencia actuando.

Esta posibilidad de “soltarse”, “entrar en confianza”, “abrirse al grupo”, “estar en la misma”, “sentirse corporalmente” -no sólo con los compañeros de clase o de escena sino también con el público y con todo lo que está sucediendo (objetos escenográficos, luces, música, los sonidos de la calle fuera del teatro, etc.) va generando cambios “en la sensibilidad” que se ponen de manifiesto incluso más allá del ámbito específicamente teatral, es decir, más allá de que haya algo de esto que se ponga explícita y particularmente en juego para actuar. Como nos explica Mariana en el siguiente fragmento, quienes comienzan un entrenamiento actoral perciben que el cuerpo se vuelve más permeable, más sensible, más expresivo, aún por fuera de aquel ámbito:

Creo que también el hecho de hacer teatro me abrió mucho la sensibilidad y me siento... me doy cuenta cuando la gente está en qué situación, o sea, si estás... si una persona se siente mal automáticamente me doy cuenta y es como... creo que también tiene que ver con el lenguaje corporal inconsciente que uno se va armando y además es como que también lo que tenemos, no sé si es afinado el ojo pero también nosotras desde trabajar tanto con la sensibilidad dispuesta, teniendo en cuenta que uno trabaja la sensibilidad para que se note, porque no es lo mismo que te vean en tu casa que te conocen que que te vean en un escenario dos metros para adentro, es como que, uno tiene que llegar a hacerse notar y también creo que al entrenar tanto esa sensibilidad, también se

---

<sup>106</sup> Federico Aimetta es docente y actor. Se formó con Alejandro Catalán, Ricardo Bartís, y plateases como Beatriz Catani, Blas Arrese Igor, Febe Cháves y Carolina Donantuoni. Junto a Jose Pollo Canevaro coordina un Taller de Técnica de la Actuación y un Taller de Producciones Estéticas.

sale sensibilidad en los momentos más cotidianos, yo cuando hablo de cosas automáticamente se me ponen llorosos los ojos ¿entendés? y no necesariamente es porque es el momento más dramático de mi vida, tiene que ver mucho con eso y es muy interesante ver el lenguaje de los cuerpos...

Fragmento de entrevista a Mariana Ercoli, marzo de 2013.

De este modo podemos observar que así como antes mencionábamos que la tarea de actuar se basaba en las mismas acciones y movimientos que las personas realizaban en la vida cotidiana, de modo tal que los recursos más inmediatos con los que cuentan los actores y actrices provienen de su propia experiencia fuera de la escena, recíprocamente, las habilidades corporales desarrolladas en el entrenamiento para la actuación suelen emerger o ponerse en juego más allá de los contextos estrictamente teatrales, de manera tal que entre lo que ocurre en los ámbitos de aprendizaje y práctica del teatro y la vida cotidiana de las personas que los transitan se establecen numerosas continuidades. Volveremos sobre esto más adelante.

Consideremos ahora un aspecto más del modo en que la dimensión afectiva se pone en juego durante estos momentos de grupalidad, tan importantes en el entrenamiento para la actuación: el hecho de que la efervescencia que tiende a generarse en el trabajo con los otros permitiría acceder a la dimensión afectiva de un modo más intenso e inmediato que el trabajo centrado en lo individual:

Pilar: pienso que si no me doy mucho *power* no puedo acceder a un lugar afectivo. Como esa clase en la que estábamos todos con una energía muy alta haciéndonos cosas y ahí sí quedé re cebada y pude acceder a un lugar afectivo y maniobrar desde ahí. Como si necesitara darme un saque tremendo para poder llegar a ese lugar y ese saque me lo diera la euforia grupal, esa energía afectiva de hiperestímulos, de uno haciéndole al otro y el otro haciéndole a uno...

Norma: en el caos del grupo se hace más difícil ser prolijo con las consignas, pero ojo que el caos también tiene su plus... porque en la parte en la que trabajamos solos o de a dos se vuelve más complicado lo de no pensar y dejarse llevar por lo afectivo en cambio cuando estás en esa vorágine de cosas que te genera el grupo todo eso empieza a pasar solo y una vez que te metiste... es alegría pura.

Fragmentos del registro de clases del Seminario de Entrenamiento Actoral del Pollo Canevaro y Federico Aimetta, febrero-marzo de 2015.

Ahondaremos en esta cuestión echando mano a ciertas ideas acerca de los vínculos entre la emoción y lo colectivo tomadas de la filosofía de Gilbert Simondon, que puede ayudarnos a comprender más profundamente la idea de que el afecto es algo que pasa entre

cuerpos. Como parte de su teoría de la individuación, Simondon plantea que para que pueda establecerse una relación entre seres y la consecuente emergencia de lo colectivo, es necesario que exista, en esos seres individuados, cierta carga de indeterminación, es decir, “de realidad preindividual que ha pasado a través de la operación de individuación sin ser efectivamente individuada” (Simondon, 2005: 467). En el contexto de esta propuesta, la emoción es una manifestación de esta “remanencia de lo preindividual” que hay en todo individuo, “ese potencial real” que pone al sujeto en relación con lo colectivo precisamente al dar cuenta de la presencia de la dimensión colectiva en el seno del propio sujeto. De modo tal que sólo habrá colectivo “en la medida en que una emoción se estructura” y, recíprocamente, una emoción sólo podrá sistematizarse de manera completa en el seno de un colectivo (Ibid: 468). En palabras de Miguel Penas López:

La emoción indica una desindividuación provisional del ser vivo, una nueva caída en la realidad preindividual por la cual se abarcan nuevos potenciales que exigen nuevas resoluciones. Emocionarse no es una carencia, no es una falta de reflexión; es abrir la posibilidad de conectar en una dimensión que sobrepasa al individuo, de descubrir una indeterminación positiva en la no-individualidad. (...) la dimensión colectiva forma parte del individuo mismo, y la capacidad de emoción es lo que hace palpable e introduce al individuo en esa dimensión colectiva.” (Penas López, 2013: 233)

Estas ideas acerca de lo colectivo tienen semejanzas con ciertas consignas mediante las cuales se orienta el trabajo grupal en las clases de teatro y actuación:

- la información está en los otros
- la transformación está en los demás
- el otro me va a dar la información, no tengo que inventar nada, es lo que está pasando ahí, la información está ahí
- prueben por un instante decidir menos todavía, déjense llevar, hay mucha información dando vuelta para poder tomar.. la transformación depende de los otros
- intenten estar todos con todos todo el tiempo, la transformación está en los demás
- todo el tiempo se transforma hacia algún lugar que todavía no conocen
- todo el tiempo se actualiza porque estoy trabajando con todos, la información es infinita y todo lo que ustedes puedan tomar de los otros también es infinito
- y es todo al mismo tiempo, como si fuera a la vez... no significa que es copiar al otro y todos estar igual, es como si tuvieran esa necesidad de tomar de los otros para auto transformarse, ¿sí? Esa es su única herramienta para poder evolucionar.

Fragmentos de consignas varias. Registro de clases del Taller de Investigación Teatral de Natalia Maldini, Casper Uncal e Iván Haidar. Año 2013

En sintonía con la propuesta de Simondon, estas consignas parten de la idea de que no todo está contenido en cada individuo, sino que hay mucho circulando a través del grupo, en esa “vorágine” cargada de información por medio de la cual se producen transformaciones infinitas, en un proceso que no acaba de actualizarse. Como si cada uno se armara y se rearmara una y otra vez a través de la conexión con los demás, a partir de esa información que está en los demás pero no fijada en sus cuerpos individuales sino en permanente circulación<sup>107</sup>.

Estas experiencias de grupalidad parecieran ofrecer, entonces, una vía para salirse de uno mismo. Como si en determinados momentos pudiera lograrse una conexión más profunda con esa dimensión colectiva, en la que los vínculos afectivos se potencian, y los límites del sujeto parecieran difuminarse, momentos en los que pareciera lograrse ese “no pensar” que a veces recomiendan los docentes, y en los que los estímulos sensibles resultan demasiado caóticos e intensos como para poder organizarlos todos por medio del lenguaje.

Aunque desde ese marco conceptual podría entenderse este proceso como una “desindividuación”, creemos más apropiado proponer el “salirse de sí mismo” como un trabajo hacia una “individualidad afectada”, conectada con otros como toda individualidad (ineludiblemente social), con la especificidad de estar conectada desde lo afectivo en el marco de un entrenamiento que apunta justamente al trabajo sobre la ampliación del registro y la manipulación de esta afectación. Sin embargo, veremos ahora los modos en los que esta movilización afectiva y la posibilidad de cierto grado de “desindividuación” que resulta de ella, operan en el interjuego entre ser otro y ser uno mismo, central en la práctica de la actuación.

## **El pasaje mediante el cual el cuerpo deviene otro**

*El actor no ejecuta sino que se ejecuta. Es decir, de alguna manera se suicida para ser otro. Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona (...).*

*El asistir a ese ritual, a esa transformación, implica un verdadero movimiento de fractura dentro del actor: es un toparse con ciertas zonas 'oscuras', es un toparse con la muerte..*

*Ricardo Bartís, Cancha con Niebla*

---

<sup>107</sup> Es interesante observar, que la idea sobre la cual se apoyan estas consignas, aquella según la cual la posibilidad de hacer no radica en el trabajo individual sino en la conexión con lo que se produce a nivel grupal, es la misma idea que, como hemos observado en los capítulos anteriores, orienta la producción independiente en todos sus niveles.

Repetidas veces a lo largo del tiempo, la singularidad del oficio del actor se ha definido en relación a la posibilidad de encarnar, desde el propio cuerpo y el propio ser, otros seres, diferentes a sí mismo y diferentes entre sí, cada vez.

En los últimos años, diversos debates han puesto en crisis tanto la noción de representación como la de personaje. Sin embargo, aún en los contextos que más atravesados se han visto por estos debates, el ejercicio y entrenamiento de la actuación no ha dejado de estar íntimamente ligado a la creación de otros mundos posibles y al interjuego que permite al actor ser otros a partir de sí mismo.

Esta posibilidad de ser otros y habitar otros mundos, implica la construcción de un espacio diferente al que el actor o actriz habita en su vida cotidiana, donde se ponen en juego otras reglas y se habilitan formas de relación y posibilidades de acción que generalmente están veladas fuera del ámbito teatral. Esta suerte de ampliación de los márgenes que permite jugar a ser y hacer aquello que habitualmente no se hace ni se es (o también de hacer en un contexto de visibilidad aquello que en la vida cotidiana no ocurre a la vista de otros), suele generar una importante sensación de libertad y vitalidad y es reconocida por muchos teatristas como una de las facetas más placenteras del teatro:

JP: yo siempre pienso que si no hubiese tenido el teatro hubiese estado más preso de las veces que he ido... porque hay un plus de energía que la vida cotidiana, porque te marca cánones de cómo moverte, cómo tenés que vestirte, cómo tenés que pensar, cómo tenés que cruzar la calle, ¿me entendés? Y uno tiene, de la infancia y de la adolescencia, por lo menos lo que yo transité, unas libertades físicas y emotivas que después de grande no las puedo volcar en la realidad, ¿es claro eso?

M: sí...

JP: y el teatro, sobre todo cuando yo encuentro ese teatro más físico que dice Dubatti, en el convivio, yo encuentro que me dan una convención para yo poder poner toda mi libido, mi poética, mi manera de pensar el mundo que en la realidad no lo puedo llevar a cabo, entonces digo, esto es genial, por qué es genial, porque puedo ir a lugares de enojo o emotivos o de asociaciones rozando lo esotérico o místico o político que no lo tengo en la realidad, entonces es como si estuviera tomando, viste, cualquier éxtasis o una pepa, lo hago cuando actúo y después de eso me da un vacío de tanta plenitud, de tan... esto tan vacío, me siento tan lleno, que eso no te lo paga nada, no tiene un valor... ¿entendés...? tiene una... una razón de ser que vos decís, loco... Cuando yo empiezo a no actuar empiezo a tener una energía que no sé dónde ubicarla ¿me entendés? yo a veces necesito tirarme al piso o un contacto con el otro que no es solamente el contacto de “Hola como te va”, no ¿viste? el juego, lo lúdico

M: cuando no actuás

JP: sí sí sí, me agarra todo eso... yo siento que somos cuerpos con una energía y una vibración y un torrente de posibilidades que la cotidianidad te la reduce y la convención [del teatro] te permite ir a lugares, sobre todo en un teatro más físico, emotivo, ir a lugares que no los tenés, entonces uno agradece eso (...) acá podés dar vueltas carnero, cachetadas, llorar, amar, morir..

Fragmento de entrevista a Juan Pablo Thomas, diciembre de 2012.

Diversos investigadores (Schechner, 1988; Feral, 2003; Serrano, 2004; Pallini, 2011) han basado sus interpretaciones en explicaciones psicologistas acerca de los modos en los que ciertas pulsiones primarias ligadas a la violencia y la sexualidad se ponen en juego en un contexto sociocultural que tiene por función controlarlas y reprimirlas, entendiendo al teatro como uno de los ámbitos que en nuestra cultura permite sublimar estas pulsiones, absorbiéndolas y poniéndolas en función de las posibilidades de creación. Según estas interpretaciones, que coinciden con lo que -como hemos visto en el caso de Juan Pablo- muchos teatristas perciben de su propia experiencia, el teatro brindaría un espacio en el que se amplían los límites de lo posible, en los que se puede hacer lo que en la vida cotidiana está prohibido, mal visto o, simplemente, no está habilitado para el comportamiento adulto.

Al mismo tiempo y, en un sentido contrario que podría ser entendido como la contracara del mismo proceso, existen casos en los que las moralidades de la vida cotidiana se ponen en juego en el contexto experimental o escénico de un modo tal que las personas sienten resistencia, ya sea para ocupar, en la ficción, roles desaprobados socialmente o en los que, por motivos personales, preferirían no verse; por ejemplo, porque pretenden evitar formas de contacto físico a las que no están acostumbrados y que les generan rechazo, vergüenza, celos, etc.

Todo esto da cuenta de que, como ya mencionamos anteriormente, existen numerosas continuidades entre los ámbitos de aprendizaje y práctica de la actuación y la vida cotidiana de las personas que los transitan. Es decir que, de un modo más profundo de lo que ocurre en otras prácticas corporales y artísticas, el recurso más inmediato con el que el actor o la actriz cuenta para desenvolverse en el teatro son los modos de pensar, sentir, moverse, gesticular y hablar habituales en la vida cotidiana<sup>108</sup>. Al mismo tiempo, -y dado que sus propios modos de hacer constituirán un *pool* básico de recursos que se irán ampliando con otros que el actor o la actriz tomará a partir de la exploración exhaustiva de sus propias capacidades expresivas y la observación de otras personas- los nuevos modos de

---

<sup>108</sup> Modos de pararse, sentarse, mirar, hablar, caminar, bailar, saludar, abrazar, gritar, reírse, llorar, manipular objetos, interactuar con otros, entristecerse, alegrarse, sorprenderse, enojarse, conmoverse que, más allá del grado de extrañeza con el que puedan realizarse en el teatro, tal como planteaba Karina Mauro en los fragmentos que citamos unas páginas más arriba, se parecen mucho más al modo en el que estas acciones se realizan en la vida cotidiana de lo que se parecen las acciones y movimientos que deben realizarse en el circo, la danza o la ejecución musical.



pensar, sentir, moverse, gesticular y hablar que los actores y actrices encontrarán a lo largo de su entrenamiento y práctica del teatro y con los que ampliarán su catálogo de formas posibles, impactarán de modos más o menos directos en su vida cotidiana, ampliando además, en muchos casos, el repertorio personal con el que cada uno de estos sujetos se desenvolverá fuera del ámbito teatral. Así, las vivencias personales incrementan el repertorio de recursos disponibles para la actuación dado que, como plantean algunos docentes, “probablemente el que ha tenido una vida más agitada tenga un bagaje emocional mayor” y, al mismo tiempo, los ejercicios que se realizan en las clases y entrenamientos “nos meten cosas en el cuerpo que nunca se nos hubieran metido en el cuerpo sin hacer teatro pero que una vez que nos atravesaron se quedan ahí”<sup>109</sup>.

De este modo, si anteriormente planteábamos que la formación técnica para la actuación apuntaba a la construcción de un cuerpo con habilidades especiales pero que estas habilidades, lejos de centrarse exclusiva o fundamentalmente en aspectos estrictamente físicos o biomecánicos ponían en juego otras dimensiones de la corporalidad, las numerosas continuidades que se establecen entre el entrenamiento para la actuación y la vida cotidiana de quienes transitan esos espacios y el grado en el que las vivencias no teatrales se constituyen en recursos para la actuación, vuelve a señalarnos en esta dirección, invitándonos a pensar que este tipo de entrenamiento implica al sujeto de un modo tan integral que el trabajo sobre la corporalidad no puede pensarse desligado de la subjetividad.

Ahora bien, ¿cómo se conjuga esta idea acerca de que el entrenamiento en el teatro implica un trabajo sobre la subjetividad con la idea que esbozamos anteriormente acerca de que gran parte del entrenamiento para la actuación se basaba en un trabajo sobre la afectividad y la intensidad que apuntaba a ampliar la capacidad de los cuerpos de afectar y ser afectados?

Si como planteamos al inicio de este apartado la singularidad del oficio del actor se ha definido en relación a la posibilidad de encarnar, desde el propio cuerpo y el propio ser, otros seres y, de este modo construir otros universos; y si la materia prima más inmediata con la que el actor o la actriz cuenta para desenvolverse en el teatro son los modos de pensar, sentir, moverse, gesticular y hablar habituales en la vida cotidiana, convertir esta materia prima en un recurso concreto para la actuación requiere un pasaje de la corporalidad habitual con la que estas acciones se realizan en la vida cotidiana a la corporalidad afectivamente expandida necesaria para la actuación. Actuar implica, entonces, la posibilidad de ampliar -y, al mismo tiempo, cierta capacidad de conducir o manipular- el espectro de intensidades y matices emocionales por los que se puede transitar, “ganar -como lo expresan algunos teatristas- territorios emocionales y afectivos” que nos

---

<sup>109</sup> Las frases entrecomilladas fueron tomadas del registro de clases de taller del Pollo Canevero y Federico Aimetta.

permitan multiplicar nuestros modos habituales de sentir, pensar y accionar, sumando a los que ya conocíamos otros modos posibles que abarquen una mayor cantidad de tonalidades e intensidades, mediante un trabajo que parte de la propia subjetividad pero debe desbordarla, un trabajo mediante el cual los actores y actrices logran ser otros pero nunca dejan totalmente de ser ellos mismos<sup>110</sup>, un trabajo que, en palabras de Josette Feral, se produce “en los límites de su yo” (Op.Cit: 100).

Si bien para lograr todo esto el actor o la actriz debe realizar un trabajo sobre sí mismo, como hemos visto en el apartado anterior, el vínculo con los otros y los modos en los que éste se pone en juego en el entrenamiento para la actuación cumple un rol central en múltiples sentidos. Más aún: este vínculo es lo que lo hace posible ese trabajo sobre sí mismo.

Como planteamos al inicio de este capítulo, el cuerpo que se construye mediante el entrenamiento para la actuación es un cuerpo que amplía su capacidad de ser afectado y, al mismo tiempo, su capacidad de afectar, y esto no es algo que se pueda entrenar individualmente sino siempre en relación con otros. De este modo, durante el entrenamiento para la actuación se aprende que para construir un universo hay que “estar en la misma”; que para ampliar el repertorio expresivo hay que “nutrirse de los otros” y que esto implica tanto “tomar información” como “dejarse afectar”, “golpear”, “provocar”, “abollar” por ellos; que para habilitar zonas que amplifican el terreno de lo que es posible y aceptado en la vida cotidiana es importante tener confianza en los compañeros; que “la vorágine”, “la euforia” y “el caos” que generan ciertas instancias de grupalidad producen una energía tan alta que permite acceder a “lugares afectivos” a los que difícilmente se puede acceder individualmente; que en esta “vorágine” y “este caos” la estimulación sensorial logra “ganarle a la intelectualidad”; que la movilización afectiva que se genera en estas instancias hace que se desdibujen los límites de cada individuo; que en esa “euforia grupal de uno haciéndole al otro y el otro haciéndole a uno” los cuerpos se vuelven intensos y potentes, aumentando su poder de afectar.

Las cuestiones que hemos desarrollado en cada uno de los apartados de este capítulo -el devenir otros y construir otros universos como característica central del oficio de actores y actrices, la ampliación del espectro de intensidades y matices emocionales por los que se puede transitar como recurso fundamental para la actuación y la grupalidad como el modo en el que se entrena este recurso y se facilita el acceso a aquel objetivo- constituyen los tres vértices de un triángulo en torno al cual se da gran parte del entrenamiento para la actuación.

---

<sup>110</sup> Schechner llamó a esto “not not me” [“Oliver is not Hamlet, but also he is not not Hamlet: his performance is between a denial of being another (= I am me) and a denial of not being another (= I am Hamlet).” (1985: 123)]. Citado en Feral (2003:99).

Un entrenamiento en el que la centralidad del cuerpo es señalada constantemente pero que, como hemos observado, involucra de manera sustancial aspectos del ser humano (como los sentimientos, las emociones y los pensamientos) que tradicionalmente se han asociado a aquellos *otros* términos -tales como el espíritu, la mente, el sí mismo, y todo aquello que remite a cierto tipo de interioridad- en función de los cuales se ha definido lo humano y, al mismo tiempo, involucra pensar un cuerpo que se proyecta y se abre hacia el afuera (el conjunto de la escena, los compañeros de escenario, el público).

De este modo, entender la actuación como una práctica centrada en el cuerpo y pensar la especificidad de la corporalidad que se construye mediante el entrenamiento para la misma, nos invita a formularnos ciertas preguntas en relación a los límites de aquel cuerpo, límites que parecen volverse menos nítidos tanto en relación a su “adentro” como a su “afuera”. En este sentido, el trabajo en relación a las emociones, sentimientos o pensamientos no se basa en conectarse con una interioridad no-corporal sino por el contrario, con el modo en el que aquella “interioridad” se encuentra anclada en el cuerpo. Es precisamente esto lo que se entrena cuando se invita a observar “qué pasa en los ojos, las manos, el gesto, la respiración” cuando se tiene miedo o cuando se siente amor, o qué músculos se relajan o se contraen al escuchar una historia, imaginar una situación o realizar un cálculo matemático. Lo mismo ocurre con “el afuera”, un afuera conformado por un espacio escénico, objetos, luces, sonidos, otros actores, espectadores, que -si el actor o la actriz está “disponible” y “permeable”- lo afecta mucho, “le hace mucho”, “lo toca”, “lo nutre”, “lo abolla”, reconfigurando su cuerpo, impactando en su expresión, sus gestos, su musculatura, su respiración y afectando así también aquella “interioridad” a la que nos referíamos antes. Por último, este cuerpo sensibilizado, “nutrido”, “abollado”, afectado tanto por su “adentro” como por el “afuera”, se vuelve más intenso y potente, ampliando así su capacidad de afectar a otros cuerpos -de “tocarlos” a través de la mirada, el sonido, las vibraciones generadas por el movimiento, la respiración, la tensión muscular- expandiéndose así más allá de los límites de su piel.

## **Una corporalidad expandida**

En las primeras páginas de este capítulo planteé que la experiencia de actuar era definida por mis interlocutores como una experiencia eminentemente corporal y difícil poner en palabras. Me referí también, mediante el relato de mi propia experiencia, al modo en que yo misma, luego de más de dos años de socialización en un taller de teatro aprendí a disfrutar la actuación como una vivencia corporal o, más precisamente, intercorporal. Al mismo tiempo, señalé en otros momentos a lo largo de esta tesis, que este tipo de socialización tiene lugar en un contexto histórico en el que -en respuesta a un paradigma

anteriormente hegemónico- el conjunto de los teatristas define al teatro como una práctica eminentemente corporal, insistiendo en que el teatro es cuerpo antes que texto y pensamiento.

Sin embargo, al revisar los modos en los que la actuación se enseña y entrena, así como ciertas referencias a los modos en los que se experimenta, observé que -tal como había percibido en otras instancias de mi trabajo- aún teniendo el cuerpo un lugar central en estos procesos, la palabra y el pensamiento ocupan también un lugar fundamental. Es decir, qué aún siendo la actuación una experiencia eminentemente corporal, la corporalidad que en ella se pone en juego (o al menos los modos en los que esta corporalidad se construye y se entrena) involucran la palabra y el pensamiento de un modo sustancial. De modo que la actuación “es -como dicen algunos teatristas- cuerpo”, pero no a costa de dejar de por fuera cualquier dimensión de lo humano que desde una mirada dualista pueda ser entendida como ajena u opuesta al cuerpo, sino más bien incluyendo los vínculos con estas otras dimensiones como parte de la corporalidad e invitándonos así a repensar nuestra noción de cuerpo.

En este sentido, considero que tanto la noción de afecto heredera de Spinoza como las reflexiones acerca de las emociones producidas en el campo de la antropología a las que hemos hecho referencia en este capítulo, constituyen valiosas herramientas para continuar indagando estas cuestiones ya que, otorgándole a la corporalidad un lugar central, no escapan al problema de los vínculos entre cuerpo y palabra, cuerpo y pensamiento, sino que nos dan elementos para instalarnos precisamente allí en vías de elaborar una noción de cuerpo más abierta.

# Capítulo 7

## *Estar en la misma*

A lo largo de esta tesis me he propuesto realizar un análisis de los procesos de formación de actores y actrices en el contexto del teatro independiente de la ciudad de La Plata, con especial interés en los discursos, representaciones y experiencias en relación al cuerpo y a la propia práctica. En función de esto, su desarrollo persiguió un objetivo doble: observar cómo es el cuerpo que se busca construir para la actuación (y cómo son los procesos mediante los cuales estos cuerpos se construyen, qué discursos y qué experiencias los atraviesan) y observar los modos en los que esa construcción de corporalidad y afectividad se encuentra en relación con el contexto en el que se produce y con el desarrollo de toda otra serie de habilidades que hacen a la formación de los actores y actrices en dicho contexto.

En pos de estos objetivos, en los diferentes capítulos me he enfocado en la descripción de las distintas facetas que componen la experiencia de ser y hacerse actor o actriz en el contexto del teatro independiente platense, afirmando reiteradas veces que los discursos y experiencias acerca de qué significa y cómo es ser actor o actriz en dicho contexto y los modos de relación que se ponen en juego en el mismo, impactan en los procesos de construcción de corporalidades y afectividades que tienen lugar en los ámbitos más específicos de la clase, el ensayo o el grupo de investigación; y, al mismo tiempo, que esa construcción de corporalidad y afectividad que se realiza en pos del aprendizaje para la actuación, impacta por fuera de aquellos ámbitos específicos en los que se produce, influyendo en los modos de afectividad y socialidad que atraviesan y caracterizan la producción teatral independiente en nuestra ciudad. Si bien en cada uno de estos capítulos pueden encontrarse variadas referencias a los vínculos y continuidades existentes entre los distintos ámbitos o dimensiones implicados en la experiencia de ser y hacerse actor o actriz, con fines organizativos he tomado por separado cada uno de esos ámbitos o dimensiones. En este último tramo me propongo detenerme más específicamente en las continuidades y los vínculos entre ellos.

Comenzaré por compartir un conjunto de relatos y reflexiones que permitirán observar con mayor detalle algunos de los modos en los que se construyen y despliegan el tipo de continuidades a las que he estado refiriendo. Tomando la noción de afecto como eje conceptual, el recorrido propuesto se organizará en torno a tres relatos, que constituyen reelaboraciones de textos extraídos de mis cuadernos de campo. Cada uno de los relatos presenta una escena que permitirá visualizar algunos de los lazos que se establecen entre los ámbitos de la clase, el ensayo, la escena teatral y otras situaciones sociales de las que participan los teatristas en formación. El objetivo será observar cómo los vínculos afectivos que se construyen en cada uno de aquellos ámbitos desbordan hacia afuera de los mismos y, al mismo tiempo, son reforzados por los modos de relación que se ponen en juego en esas otras situaciones. Estos distintos relatos, conectados entre sí por la temática de la fiesta, y el análisis que se desprenderá de los mismos, serán el punto de partida a partir del cual recorrer las articulaciones que conectan las distintas dimensiones de la formación de actores y actrices en la ciudad de La Plata.

## I

Marzo de 2013

Clara, Nadia y yo nos miramos y sonreímos cómplices, bailamos, nos hacemos las lindas. Los chicos, que están unos pasos más allá, nos miran, pero nosotras hacemos como si no nos importara. De repente (imaginamos que) suena una canción que nos gusta y bailamos más enérgicamente, con los brazos hacia arriba y haciendo exclamaciones sonoras. En ese momento se acerca Iván, nos agarra, nos junta con los varones y a partir de ahí todos comenzamos a movernos y saltar en grupo mientras vamos generando una sonoridad muy intensa que va cambiando gradualmente. Iván se queda por un rato saltando con nosotros, después sale y desde afuera nos dice “dejen que se transforme en lo que se tenga que transformar”.

Aparentemente, por el tiempo de la grabación todo esto duró unos cinco o seis minutos, pero yo desde adentro lo percibí como si hubiese sido más largo. Recuerdo que era difícil de sostener lo que estábamos haciendo porque era muy cansador, no sólo saltar sino estar constantemente emitiendo sonidos sin bajar la intensidad, ni el volumen, ni el ritmo. Por momentos el grupo (supongo que por el cansancio) empezaba a bajar e Iván y Naty nos decían “síguenlo, síguenlo, llévenlo al máximo, no lo pierdan”.

El ejercicio había empezado con la consigna de armar un clima de fiesta, “una situación de jolgorio, de diversión, de pasarla bien”. No era la primera vez que trabajábamos con una consigna de ese tipo ni tampoco el único taller en el que la observé. Creo que esta recurrencia se debe a que la consigna de la fiesta permite poner en juego muchos de los elementos que he señalado como centrales en el entrenamiento para la actuación: “percibir el clima”, “estar en la misma”, “dejarse teñir por el estado grupal”, “percibir corporalmente a los otros”, apelando al saber previo que cualquier persona posee acerca de estas cuestiones por el hecho de haber estado más de una vez en su vida en alguna situación de este tipo y desplegar (aunque tal vez de manera menos reflexiva) estas mismas habilidades. Sin embargo, a diferencia de lo que pasa en la vida cotidiana, en el contexto de una clase de teatro estas habilidades se hacen conscientes y su entrenamiento se vuelve explícito. Este entrenamiento implica, como puede observarse en algunos pasajes de la escena narrada, sostener lo que está sucediendo un poco más de lo que se sostendría en la vida cotidiana (como cuando nos pedían que continuáramos más allá del cansancio) o hacerlo a pesar de la carencia de algunos soportes (tales como la presencia real de música de fiesta). Se trata de un entrenamiento, porque su práctica reiterada y reflexiva permite ampliar el alcance de estas habilidades para ponerlas en juego de modo más inmediato y durante más tiempo, de manera más precisa y controlada.

Un año y cuatro meses después de la clase en la que sucedió este episodio, se estrenó “La fiesta de casamiento”, una obra dirigida por Iván Haidar y Natalia Maldini (es decir, los mismos Iván y Naty que guiaban aquel ejercicio) y en la que participábamos muchos de quienes habíamos sido sus alumnos en el Taller de Investigación Teatral en el que sucedió la secuencia narrada. La obra recreaba una fiesta de casamiento e invitaba al público a ser partícipe tomando el lugar de los invitados a la misma. Así, a cada persona o grupo que asistía se le aconsejaba -al comprar la entrada- ir vestidos con ropa de fiesta y se le asignaba -al llegar al teatro y mediante la ubicación en una mesa- un rol (por ejemplo, “familiar del novio” o “amiga de la novia”) que era reforzado por la vinculación con los actores, quienes nos encontrábamos relativamente camuflados entre ellos, generando interacciones tendientes a favorecer la posibilidad de que cada uno juegue el juego que se le estaba proponiendo, un juego que los invitaba a ser un poco actores y actrices, apelando a habilidades sociales -tales como conversar o bailar el vals- que todos, en mayor o menor medida poseían. Para el público, no siempre era fácil entrar en este juego. Después de todo, no se encontraban en una fiesta entre amigos sino en una obra de teatro entre desconocidos. Sin embargo ahí radicaba el trabajo de los actores: debíamos lograr, durante el transcurrir de la obra, ingresar nosotros mismos en el “clima de fiesta” y contagiar este “clima” a los espectadores-participantes, construyendo con ellos ciertos códigos de complicidad que les permitieran sumergirse en la ficción y llegar a sentir que no se

encontraban entre desconocidos sino entre familiares o amigos. Para esto, apelábamos a recursos diversos tales como llamarlos por sus nombres o sobrenombres, recordar falsas anécdotas compartidas, invitarlos a participar juntos en distintas actividades de la fiesta (como realizar un brindis, bailar el vals o seguir los pasos de la coreografía marcada por un animador), actividades, todas estas, mediadas por una intensa pero regulada comunicación corporal que implicaba una afinada escucha de aquellos otros. La risa compartida, las miradas cómplices, una mano apoyada en un hombro, un secreto dicho al oído, un abrazo fomentado por una borrachera, eran recursos que ayudaban a generar la confianza y la complicidad buscadas; pero el límite entre atravesar la barrera de la incomodidad inicial y reforzarla mediante la invasión del espacio personal del otro se volvía muy frágil, de modo tal que la escucha corporal de hasta dónde, cómo y cuánto acercarse debía ser muy aguda y precisa. Los momentos que con más satisfacción recuerdo de mi experiencia en aquella obra son aquellos en los que percibí que aquella barrera había sido franqueada y sentí el tipo de comunicación corporal y afectiva que me indicaba que finalmente “estábamos en la misma”, muchas veces, al encontrarme en el medio de la pista, bailando, riendo e intercambiando abrazos y comentarios cómplices al oído con un grupo de “amigas” que una hora antes eran perfectas desconocidas.

## II

Septiembre de 2014

Como cada vez que comienza una nueva estación, Blas organiza una fiesta en Los Balcones, el centro cultural en el que da su taller de teatro, que cuenta con varios cursos cada año. Ahí nos encontramos alumnos de grupos distintos, en todos los cuales hay algunos que recién se inician mezclados con otros que hace varios años que asisten al taller. Hay una mesa con las bebidas llevadas por los asistentes y algo de comida. Se consume también tabaco y marihuana. En distintos sectores del lugar se arman grupitos de gente que charla y en el salón en el que habitualmente son las clases se arma una suerte de pista de baile. Por momentos sucede que me extraño un poco de ese ámbito que ya me es familiar y observo con cierto asombro la grandilocuencia y el desparpajo de algunos de los movimientos que pueden verse en la pista de baile. Creo que tiene que ver con algo que mis amigas no actrices me han señalado acerca de los actores, quienes ante su mirada son (somos) “siempre muy extrovertidos, de hablar fuerte, gesticular mucho, hacer cosas graciosas, mostrar que nada (nos) da vergüenza”. Me doy cuenta de que estas formas de



bailar (y de vincularse con los otros a partir del baile) son similares a aquellas de las que yo misma he participado en fiestas en El Escudo, Casa Brava, en cumpleaños en casas, e incluso ahí mismo, en Los Balcones un rato antes o en algún otro cambio de estación. Sin embargo, verlas ocurrir entre quienes han sido compañeros entre sí en cursos en los que yo no he participado, me permite otro punto de vista desde el cual las veo aún más amplificadas, por momentos hasta grotescas. El grupo que observo está compuesto por mujeres y varones de entre treinta y cincuenta años, sé que varios de sus integrantes asisten al taller hace mucho tiempo y supongo lo mismo de algunos otros, los veo uno a uno pasar al centro del círculo que forman los restantes y bailar de manera aún más grandilocuente, por momentos se juntan de a dos y se vinculan de modos que parecen hacer alusión a encuentros sexuales. No se trata de un grupo fijo, hay personas que entran y otras que salen, de a ratos se suma Blas (quien la mayor parte del tiempo está ocupándose de la música) y a veces se integran algunos de mis compañeros. Yo también me sumo de a ratos y me integro a la dinámica que vengo describiendo.

Me pregunto qué rol cumple en la formación de los actores y actrices la participación en este tipo de reuniones sociales, que se dan por fuera del contexto específico de las clases y en las que se comparte con los compañeros un contexto festivo, en el que la música, las luces, la nocturnidad, la marihuana y el alcohol disminuyen las inhibiciones y estimulan formas de moverse, de actuar y de vincularse con los otros, que se acercan mucho a algunas de las que los docentes piden a los alumnos en las clases. Pienso por ejemplo en las consignas de Blas que apuntan a “hacer formas grotescas y groseras” o a las recomendaciones del Pollo Canevaro y Federico Aimetta de “[desarrollar] la confianza con los otros, poder apoyarse, tocarse el culo, ser más promiscuos, más amorales, poder putearse, tocarse, ser groseros, habilitar territorios de más quilombo, más energía”. Entiendo que el tránsito (a veces compartido) por clases de teatro en las cuales se prueban “formas grotescas y groseras” o se habilitan “territorios de más quilombo” influye en los modos de moverse e interactuar que es posible observar en fiestas llenas de actores o actrices como las organizadas por Blas y, en sentido recíproco, que la participación conjunta en este tipo de fiestas, y el dar lugar, en el marco de las mismas, a muchas de aquellas formas de relación que se piden en las clases, funciona como catalizador para generar o aumentar los grados de confianza y desinhibición que suelen aconsejar los docentes. Pienso también cómo mediante estos dos tipos de experiencias (las de las clases de teatro y las de las fiestas y reuniones entre actores que circulan por los mismos espacios de formación) se va generando ese modo de ser “siempre muy extrovertidos” que mis amigas no actrices observan como característico de los actores, un modo de ser que si bien tiene el fin primario de estar disponible para los contextos específicos del entrenamiento y el ejercicio de la actuación, se construye y se pone en juego también por fuera de aquellos contextos.

### III

Diciembre de 2014

Llego a la función de la muestra de Carlos Ayala en Casa Brava y escucho música de fiesta. Recuerdo que Diego me contó que en la muestra anterior habían puesto música y habían bailado para entrar en calor. Escucho gritos de euforia festiva y recuerdo que antes de las funciones de Orfeo y la Indecisión (la muestra del Taller de Investigación Teatral) también bailábamos y llegábamos a climas de mucha excitación grupal. Luego Leopoldo me dice que cuando él iba a ver las Jamkimenco también escuchaba sonido de fiesta y que como la propuesta de “la Jamki” era generar improvisaciones entre desconocidos, suponía que el recurso de bailar antes de las funciones era un modo de conocerse y entrar en confianza que favorecía el actuar juntos luego. Eli me cuenta que Juan también bailaba con sus compañeros antes de las muestras en Teatro Práctico y Chapi recuerda lo mismo de los momentos previos a alguna de las muestras que realizó con Blas y de las previas que hacían los chicos de la Escuela antes de las funciones de “Ubu Encadenado” en El Escudo, en las que dice que se armaban “verdaderas fiestas”.

Esa misma semana, al terminar la muestra del Taller de Teatro y Multimedia, Diego me habla de su experiencia en la misma, me dice “queríamos que saliera bien para que se luciera el trabajo de los otros”. Me habla de sus compañeros de los talleres que realizó en Casa Brava, me cuenta de las entradas en calor bailando, de los chistes, de los ensayos. Siento que los quiere y pienso cuánto de ese querer a los compañeros forma parte sustancial del entrenamiento para el teatro y la actuación.

### **Los modos del afecto**

En el capítulo anterior, hemos definido el afecto como la capacidad que tienen todos los cuerpos de afectar y ser afectados, y hemos observado los modos en los que la posibilidad de ampliar esta capacidad y aprender a registrarla e incluso manipularla para incrementarla o dosificarla, se encuentra en la base del entrenamiento para la actuación.

Hemos dicho que se trata de una capacidad relacional y que, por lo tanto, su entrenamiento se da siempre en relación con otros, y hemos visto que el tipo de aptitudes desarrolladas no sólo preparan a quienes las adquieren para la comunicación con sus futuros compañeros de escenario y con el público, sino que además van generando lazos de confianza y, en muchos casos de cariño, que hacen posible el grado de apertura y entrega que requiere la actuación, ampliando aún más las posibilidades de comunicación en escena.

Hemos señalado también, que el entrenamiento para la actuación no implica el desarrollo de habilidades “completamente diversas a las de los sujetos ajenos a dicha práctica” (Mauro, 2011: 32) sino más bien, un trabajo de registro e intensificación de una serie de habilidades que cualquier persona posee y despliega en diversos ámbitos de su vida; y hemos observado que esto favorece la existencia de numerosas continuidades entre los ámbitos de aprendizaje y práctica de la actuación y la vida cotidiana de las personas que los transitan.

Lo que he buscado a través de los tres relatos anteriores, es mostrar algunos de los modos en los que se ponen en juego estas continuidades entre la clase, la escena y los vínculos sociales que se establecen por fuera de estos dos ámbitos específicos, entendiendo que estos otros tipos de vínculos también resultan sustanciales y ocupan un lugar central en los procesos de formación de actores y actrices. Más específicamente, me interesa observar cómo el entrenamiento para “estar en la misma”, “percibir el clima” y “dejarse teñir por el estado grupal” que se desarrolla en las clases y para la escena, se vincula con el “querer a los compañeros”, “tenerles confianza”, poder “soltarse” con ellos. Junto con esto, me interesa abrir la pregunta acerca de cómo este “quererse” sienta las bases para la participación conjunta en proyectos colectivos que desbordan el plano específico de la actuación y abarcan otras facetas del ser y hacerse actor o actriz.

Para esto, es necesario volver a la categoría de afecto y observar en ella las distintas dimensiones o aspectos que involucra. Preguntarnos puntualmente: qué tipo de vínculos se establecen entre el afecto tal como ha sido definido por la tradición filosófica iniciada por Spinoza (es decir, como la capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado por otros cuerpos), y el afecto en su acepción más frecuente en el sentido común (es decir, como sinónimo de cariño).

Tal como plantea Ben Anderson, si el afecto consiste en la capacidad del cuerpo de afectar y ser afectado y esto significa que “un cuerpo siempre está imbricado en un conjunto de relaciones que se extienden más allá de él y lo constituyen”, de modo tal que “las capacidades siempre se forman colectivamente” entonces es necesario preguntarnos “¿cómo se forman los cuerpos a través de relaciones que se extienden más allá de ellos y cómo se expresan las capacidades corporales y se convierten en parte de esas relaciones?” (2014: 9, mi traducción).

Esto implica, según este autor, entender al afecto no sólo como una capacidad corporal sino también como una condición colectiva (o “atmósfera compartida”) comprendiendo que se trata de dos dimensiones o aspectos del orden de lo afectivo que se encuentran imbricados uno en el otro pero no son reducibles entre sí. Se trata, entonces, en palabras de Anderson, de observar en los cuerpos los modos en los que se desarrolla su

capacidad de afectar y ser afectados y, al mismo tiempo, observar cómo estas capacidades “emergen de y expresan configuraciones relacionales específicas, mientras que también ellas mismas se convierten en elementos dentro de dichas formaciones” (Ibid: 11).

En las tres escenas relatadas más arriba pueden observarse diversos tipos de relaciones entre estas dos dimensiones o modos de comprender al afecto -como capacidad corporal y como condición colectiva-, sumando elementos para comprender los vínculos existentes entre el afecto como capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado y el afecto como sentimiento hacia los compañeros junto a los cuales se entrena esta capacidad.

En la primera escena, en el relato de la consigna de la fiesta en la situación de clase, puede verse cómo el afecto es entrenado en tanto capacidad corporal: la capacidad de “estar en la misma”, “percibir a los otros”, “dejarse teñir por el estado grupal”. También puede observarse cómo este entrenamiento implica tanto el registro de una capacidad ya existente como un trabajo que apunta a desarrollarla, ampliando su alcance y permitiendo generarla de modo más inmediato y durante más tiempo, de manera más precisa y controlada. El relato sobre “La Fiesta de Casamiento” permite observar el modo en el que estas habilidades, entrenadas en la clase, son puestas en juego en una situación escénica concreta. En ambos casos, es posible ver cómo lo que permite identificar, desplegar y potenciar la capacidad corporal a la que se apela y de la que se hace uso, es la existencia de una “atmósfera compartida” (en términos de Anderson), de modo tal que la capacidad corporal a la que nos estamos refiriendo, “emerge de y a la vez expresa” las configuraciones relacionales que conforman dicha atmósfera compartida.

En la segunda escena, la de la fiesta en lo de Blas, lo que principalmente puede observarse es el modo en que los sentimientos de confianza y grupalidad que tan centrales resultan en el entrenamiento para la actuación, se desarrollan también por fuera (o, más exactamente, en la periferia) de los ámbitos específicamente dedicados al mismo. El afecto puede ser observado aquí en tanto condición colectiva o atmósfera compartida, una atmósfera en la que muchas veces se recrean, se prueban o incluso se amplifican modos de actuar y vincularse con los otros que se parecen a aquellos que se practican en el contexto de las clases; y que contribuye a generar o reforzar un modo de ser (gracioso, extrovertido, desinhibido) que será compartido por los integrantes del campo y reconocido por quienes no forman parte del mismo.

La tercera escena reúne elementos presentes en las dos anteriores. Por un lado, la estrategia de bailar antes de la función funciona al modo de una entrada en calor que permite reactivar las capacidades corporales que permiten desplegar, con una gran potencia, aquellas formas de percepción y comunicación con los otros que se entrenan en las clases. En este sentido, puede ser entendida como una estrategia análoga a la de trabajar

en una clase con la consigna de la fiesta para favorecer el entrenamiento de aptitudes tales como “percibir el clima”, “estar en la misma” o “dejarse teñir por el estado grupal”. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en las clases, donde parte del trabajo consiste en generar un clima festivo en ausencia de elementos estimulantes tales como la música o las luces y en los que parte de lo que sucede es provocado por la intervención de los docentes, los momentos de baile previos a las funciones sí suelen estar acompañados por la presencia real de luces y música de fiesta y no suelen estar intervenidos por ningún tipo de consigna de los docentes o directores, dando lugar a modos de interacción más cercanos a los que podrían darse en una “verdadera fiesta”. De este modo, el recurso de bailar antes de la función pone en juego los dos modos de entender el afecto señalados por Anderson, ya que activa y potencia las capacidades corporales necesarias para la actuación y, al mismo tiempo, genera una “energía” grupal y una “atmósfera compartida” que favorece el despliegue de aquellas capacidades.

Al mismo tiempo, como puede verse en la última parte de este tercer relato, estos momentos de baile previos a las funciones o a las muestras, se suman a otro conjunto de momentos de complicidad vividos durante el tiempo de trabajo compartido y funcionan, también, como estrategia para disminuir o enfrentar los nervios que provoca el estar por salir a escena, la ansiedad ante la expectativa de mostrar el producto de un trabajo que tiene cierta profundidad en el tiempo, la responsabilidad -en el caso al que refiere este relato- de actuar escenas dirigidas por otros y querer que “salgan bien”.

Tal vez sea importante aclarar aquí que si bien la estrategia de bailar antes de las funciones constituye un modo de prepararse para salir a escena que he visto o sobre el que me han hablado en diversas ocasiones, no es la única forma en la que un grupo (o quien lo dirija) puede elegir transitar este momento. Esto depende de las preferencias del grupo y, fundamentalmente, de lo que requiera la obra. Hay algunas obras que requieren un “clima”, una “energía” y un tono muscular alto, que se verá favorecido por un calentamiento con música de fiesta, y hay otras obras que requieren generar otros tipos de “climas” que serán contruidos por los actores desde un tono muscular más bajo requiriendo otro tipo de preparación previa. Sí es una práctica habitual en la mayoría de los grupos reunirse al menos una, dos o incluso tres horas antes de que comience la función y prepararse juntos. Esta preparación a veces simplemente consistirá en armar la escenografía o la iluminación, cambiarse, maquillarse y peinarse juntos, repasar textos si existen y si hace falta, probar el espacio (es decir, recorrer los puntos del escenario que serán transitados o ensayar el uso de muebles y objetos); otras veces incluirá la realización de algún tipo de juego conjunto o de prácticas tales como masajes, ejercicios de relajación, concentración o elongación en la que puede o no estar involucrada la totalidad del grupo. Sin embargo, más allá de que todos realicen o no las mismas actividades, estos tiempos previos suelen ser

momentos en los que se genera una “atmósfera compartida”. Momentos en los que circulan chistes, ayudas, abrazos, charlas, complicidades, muchas de las cuales son ecos de aquellas que surgieron y se consolidaron durante las clases, los ensayos o las situaciones periféricas a las clases. Compartir estos momentos, así como muchos de los sentimientos que se articulan en torno a los mismos, suele estimular un sentido de compañerismo que, en muchos casos, sienta las bases para la participación conjunta de esos mismos grupos de personas en nuevos proyectos.

Es decir, el tipo de atmósfera afectiva que se comparte en los momentos previos a salir a escena suele amplificar sentimientos positivos hacia los compañeros que favorecen las sensaciones de “estar en la misma” y “percibir a los otros” que luego se pondrán en juego al salir a escena. A la vez, favorecen la consolidación de vínculos de camaradería que hacen que, en muchos casos, esos mismos grupos de personas tengan ganas de seguir haciendo cosas juntas, esto es, emprender algún tipo de proyecto vinculado con la actividad teatral.

Esas ganas, que muchas veces no llegan más allá de una mera manifestación de deseo expresada al compartir una cerveza luego de la función, son las que otras veces dan lugar a la formación de nuevos grupos de entrenamiento, investigación o creación. Entre medio de estos extremos, el hecho de haber compartido clases, ensayos, muestras o funciones con otros suele generar el inicio de relaciones de afinidad que llevan a las personas a tener más ganas de conocer y/o apoyar los proyectos de los otros. Estas ganas que, por lo general, se expresan simplemente yendo a ver sus obras, asistiendo o participando de iniciativas (como ciclos, festivales, encuentros, centros o casas culturales) gestionadas por esos otros, pueden dar lugar al pedido de ayuda o invitación a participar de cualquiera de estos proyectos o iniciativas. Esto puede incluir cuestiones tales como invitarse a ver ensayos, pedirse opiniones, pedir asistencia con la dirección, o con la iluminación, el préstamo de tachos de luz, de consolas, de proyectores o filmadoras, de cables, de cualquier tipo de objetos, de calzado, de vestuario, la recomendación de un/a iluminador/a o vestuarista, referencias acerca de una persona o una sala, la gestión de contactos, la asistencia para un pedido de subsidio; el pedido o la oferta de ayuda para trabajar en la construcción, mantenimiento, decoración o mejora de un espacio; la participación (con una obra o una charla o colaborando en la organización y gestión) en un ciclo, encuentro o festival; la ayuda en la difusión, entre muchas otras posibles formas de colaboración mutua. A su vez, este tipo de participación en proyectos iniciados por (o emprendidos en conjunto con) personas con las cuales se compartieron clases, ensayos o funciones, da lugar al establecimiento de nuevos vínculos, con otras personas, multiplicando las posibles direcciones en las que pueden establecerse estos circuitos.

La participación en estas redes de colaboración conlleva obligaciones de reciprocidad y de intercambio: tras ir a ver las obras de otros se espera que esos otros

concurran a las obras propias; prestar cosas implica recibir cosas cuando se las necesita, y lo mismo respecto de las otras clases de ayuda mencionadas. No obstante, la reciprocidad que se pone en juego no se limita a una reciprocidad equilibrada sino que se acerca al tipo de aquella que Marshal Sahlins definió en términos de reciprocidad generalizada, es decir, que la devolución de las ayudas o favores no está estipulada en tiempo, calidad o cantidad, “quedando el momento y el valor de la retribución librados a las necesidades futuras del dador original y a las posibilidades del receptor” (1983 [1972]: 300) de modo tal que “la devolución puede ser muy rápida, pero también no efectuarse nunca” (Ibid: 212). Se trata de un tipo de reciprocidad en el que el énfasis está puesto en crear lazos más que en recibir algo a cambio de manera inmediata, es decir, que el aspecto social de la relación supera al material y, en cierto modo lo encubre, como si no importara. Este último aspecto coincide con el sentimiento de solidaridad (que a veces se percibe como natural o espontáneo) que James Brow (1999 [1990]) menciona como característico las relaciones comunales.

Todo esto va generando un entramado de vínculos afectivos que conecta reticularmente a la comunidad teatral (y, más ampliamente, de las artes escénicas) platense. En este entramado pueden reconocerse distintos conjuntos de personas que tienen más afinidad entre sí y por eso tienden a trabajar juntas en distintos proyectos, tomar clases juntas, salir a los mismos lugares, ir a ver las mismas obras, consolidando aún más sus lazos y su afinidad. Pero al mismo tiempo, estos procesos que me encuentro relatando (los cuales forman parte de las mismas vías de entrecruzamiento en la trayectorias formativas a las que hice referencia en el apartado final del Capítulo 5) generan que personas de unos grupos establezcan vínculos de afinidad con personas de otros dando lugar a distintos tipos de intercambios, más o menos perdurables, más o menos profundos, intercambios que pueden estar más ligados con cuestiones estéticas, técnicas u organizativas, pero que son los que generan los lazos que hacen que, más allá de las diferencias, los teatristas platenses conformen un conjunto que puede ser comprendido como una comunidad.

Como puede suceder con cualquier grupo de personas que se conocen trabajando o estudiando y desarrollan vínculos de afinidad, es frecuente que los sentimientos de camaradería surgidos de compartir el tránsito por clases, obras u otros proyectos de pie al inicio de relaciones que pueden llevar a las personas a invitarse a los cumpleaños, planificar reuniones de esparcimiento o compartir salidas. Relaciones en las que se forman vínculos amorosos y vínculos de amistad que pueden ir más allá de los circuitos relativos al teatro pero que nunca dejan de estar integrados a éstos y de nutrirse de lo que se comparte en estos ámbitos.

Claro que no todos los que asisten a un taller de teatro o participan en una obra construyen este tipo de vínculos. En ciertos casos, las personas que integran estos grupos establecen entre sí relaciones más estrechamente asociadas a la actividad que los nuclea, de

modo que los momentos de esparcimiento compartidos se limitan a aquellos que se dan antes, durante o después de las clases o ensayos. En algunos casos, esto ocurre de manera generalizada para todo el grupo y, en estos casos, aunque los espacios de encuentro se limiten a las actividades más estrictamente teatrales, los “codigos” de relación son compartidos de manera relativamente homogénea. En otros casos, ocurre que alguno o algunos de los integrantes no logran encajar en la lógica de relación generada por el resto del grupo, lo cual puede implicar que “se queden afuera” de las conversaciones o modos de establecer complicidad que se generan en los momentos periféricos a las clases o ensayos, o de los otros posibles ámbitos de socialidad (salidas, reuniones, planes para ver obras juntos) compartidos por el resto del grupo. A veces este “quedarse afuera” responde principalmente a cuestiones de afinidad entre las personas; otras veces tiene que ver con diferencias generacionales a las que pueden agregarse diferencias en las situaciones laborales o familiares que provoquen que no todos tengan la misma disponibilidad o interés por el mismo tipo de conversaciones, salidas o proyectos. En algunos casos, esta situación no impide que se continúe participando de la clase o proyecto en cuestión; en otros, las personas que no logran integrarse a la dinámica predominante en el resto del grupo buscan nuevos ámbitos de referencia (por ejemplo, tomar clases en otros espacios o gestar proyectos con otras personas) con las que encuentren mayor afinidad.

Una parte importante de la socialidad que nuclea a los teatristas platenses (aquella que sucede de modo más público y de la que participan principalmente los más jóvenes) está mediada por el rol que cumplen, en tanto lugares de encuentro, ciertos espacios y centros culturales. Recordemos que en la ciudad de La Plata existe una gran cantidad y variedad de espacios autogestivos en los que se realizan actividades vinculadas al teatro. Si bien la clasificación de estos espacios es compleja (ver López, 2013; Gentile, 2013; Valente, 2014), me interesa hacer una distinción entre aquellos que tienden a funcionar pura y exclusivamente como “salas” o “teatros” en los que pueden realizarse ensayos y talleres durante el día pero su actividad por las noches se encuentra restringida (casi) exclusivamente<sup>111</sup> a la realización de obras; y otros que suelen llamarse “espacios” o “casas culturales” en los que las actividades nocturnas tienden a combinar la dinámica de una sala de teatro y un bar. En este segundo tipo de ámbitos, que a veces abren casi todos los días de la semana y otras con una periodicidad menor, suelen realizarse eventos que pueden incluir y combinar shows musicales (generalmente acústicos), exposición de obras plásticas (pinturas, grabados, esculturas) o fotografías, ciclos de cine, ciclos de lectura o escritura en vivo, venta de libros u otros objetos, presentación de escenas teatrales, obras cortas o

---

<sup>111</sup> Digo (casi) exclusivamente porque la dinámica de funcionamiento de este tipo de espacios nunca es tan uniforme como para excluir por completo la posibilidad de que en ellos se realicen, ocasionalmente, otro tipo de eventos tales como varietés o fiestas.



espectáculos de improvisación, stand up o café concert, y en los que se vende comida y bebida.

Estos últimos espacios pueden funcionar en las propias casas (o en las de sus padres o abuelos) de quienes llevan adelante el proyecto, o en ámbitos (por lo general también casas) alquilados por una persona o grupo para este fin. Si bien, como puede deducirse de la variedad de actividades que pueden llegar a realizarse en ellos, estos ámbitos no reúnen sólo a teatristas sino a personas de distintos sectores de las artes platenses (gente que se dedica a la música, a la plástica, al cine, al teatro, a la danza, a la literatura), los públicos pueden llegar a variar según las actividades que se realicen y quiénes las organicen.

Los espacios o casas culturales, sobre todo aquellos que son gestionados por actores o actrices (con los que pueden haberse compartido clases, obras u otro tipo de proyectos) funcionan como ámbitos de encuentro para los teatristas platenses, constituyendo, muchas veces, los lugares elegidos para “salir a tomar algo” o a “ver algo” y siendo sede de ocasionales fiestas que, cuando se realizan, congregan a porciones importantes de la comunidad teatral local. En La Plata son comunes los espacios que lejos de replicar el tipo de organización espacial de las salas de teatro o de los bares tradicionales, suelen tener una variedad de ambientes (entre los cuales es frecuente que haya un patio) que pueden incluir la presencia de mesas y sillas, o mesas ratonas y almohadones, algunos sillones, colchonetas, puffs y más almohadones. Son lugares a los que la gente va a ver o a hacer obras, escenas, espectáculos, pero más que nada va a encontrarse con otros y es en esos espacios (que son, a veces, los mismos en los que por las tardes se comparten clases o ensayos) donde se establecen o afianzan muchos de los vínculos que he estado describiendo. Es en las fiestas en estos espacios en las que pueden verse los modos “siempre muy extrovertidos” que describí en el segundo de los relatos con el que se inició este capítulo y es en los sillones y es en los patios de estas casas (tanto como en los recreos de las clases y ensayos, en los momentos previos o posteriores a las obras, en las rondas de mate en casas y plazas, en los asados y en los festejos de cumpleaños) donde los teatristas charlan de teatro, se cuentan sus proyectos, se invitan a participar en ellos o se piden colaboración. Es en esos contextos (así como en los recreos, asados y cumpleaños) donde se conversa acerca de obras o espectáculos que se vieron y se va gestando un criterio -más compartido con algunos que con algunos otros- acerca de qué es y qué debería ser el teatro, qué tipo de búsquedas, recursos y procedimientos son válidos y cuáles no, es decir, donde se desarrolla el tipo de criterio que permite luego, a cualquier teatrista, dar una devolución a un amigo o compañero que lo invita a ver un ensayo. Y allí también, en todos esos lugares, se dan charlas o se proponen juegos en los que parecieran recrearse el tipo de habilidades (como la creación de un “código” o un “imaginario”) que se entrenan en las clases o se despliegan en los ensayos;

charlas o juegos de los que eventualmente podrá surgir una idea para implementar en una clase o entrenamiento o para emprender la creación de una nueva obra.

De este modo, tal como he señalado en el Capítulo 3, los procesos de formación de actores y actrices no se limitan a lo que ocurre en las clases de teatro, ni tampoco pueden ser comprendidos observando las prácticas que más directa y explícitamente se orientan al entrenamiento para la actuación, la creación y producción de obras o la organización de ciclos, encuentros y festivales, sino que incluyen, de manera sustancial, todo este otro abanico de actividades (sociales o recreativas) cuya íntima vinculación con aquellas he pretendido evidenciar a lo largo de este capítulo.

## **Los lazos**

Para explicar el objetivo de esta tesis, he afirmado que me he propuesto abordar los procesos de formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente platense, entendiéndolos como los procesos que llevan a las personas a ser y hacerse actores y actrices (lo cual, en esta ciudad, suele implicar ser y hacerse teatristas). Esta forma de nombrar el objeto de mi interés (ser y hacerse actor o actriz), radica en el modo en el que comprendo la formación, no como un proceso que comienza y termina, completándose de una vez y para siempre, sino como un proceso que se actualiza constantemente a partir del ejercicio mismo de aquello que pretende alcanzar.

No considero que una persona comience a formarse en el teatro y en algún momento culmine esta formación para comenzar a ser actor o actriz; sino que el proceso mismo de formación implica pasar, inextricablemente, por el ejercicio de aquellas actividades y tareas para las cuales las personas se están formando. Al mismo tiempo, el hecho de que los teatristas ya formados continúen pasando por estas mismas actividades y tareas, hace que la formación no acabe nunca. Es decir, que para hacerse teatrista hay que hacer teatro y, al mismo tiempo, mientras uno continúe haciendo teatro continuará haciéndose teatrista, de modo tal que uno no termina de “hacerse” para comenzar a “ser” sino que se trata de un proceso continuo en el que estos dos aspectos resultan inescindibles.

Esta manera de entender la formación, que deviene de mi observación del campo teatral platense, resulta sumamente afín con el modo en el que Hans-Georg Gadamer (1991 [1977]) define esta misma noción: como un proceso de configuración en constante

desarrollo y progresión cuyo resultado se logra en el proceso mismo<sup>112</sup>. En palabras de Pedro Karczmarczyk, en referencia a la noción de formación en Gadamer,

[l]a noción de formación (Bildung) presenta una ambigüedad del tipo proceso-producto, puesto que designa tanto el proceso que conduce a la adquisición de estas capacidades (...) pero también designa el resultado permanente que consiste en una cualidad que un individuo obtiene por haber atravesado este proceso. (...) No hay 'formación-estado' que no presuponga una 'formación-proceso' y no hay un proceso de formación que no esté orientado a la producción de un individuo formado relativamente autónomo. En consecuencia podemos decir que esta ambigüedad se refleja en el hecho de que el rasgo más notable de la formación es que no puede concebirse como subordinada a un objetivo externo. La formación es el único objetivo en virtud del cual se realiza el proceso que llamamos formación. (2007: 69)

Otro aspecto que resulta afín al análisis que me encuentro realizando, es que la formación según Gadamer provoca la adquisición de una sensibilidad, que implica la incorporación de ciertos hábitos, inclinaciones y capacidades, que da forma a un “sentido común” que no refiere a una “generalidad abstracta” sino a “la generalidad concreta que representa la comunidad de un grupo” (Gadamer, 1991 [1977]: 50). De este modo, la noción de formación en Gadamer se enlaza con la existencia de una comunidad, históricamente situada, en el contexto de la cual ésta se realiza. Es a través de la formación que el individuo se entiende a sí mismo como parte de una generalidad, es decir, como miembro de una comunidad.

Sin pretender establecer analogías entre ambas conceptualizaciones, para comprender las problemáticas que me he propuesto abordar en esta tesis considero que puede ser de utilidad complementar el par conceptual conformado por las nociones de formación y comunidad en Gadamer, con el par conceptual habitus-campo de Pierre

---

<sup>112</sup> Manteniendo el interjuego que he realizado a lo largo de toda la tesis entre los usos “nativos” de ciertos términos y sus posibles diálogos con los modos en que diversas perspectivas han entendido a los mismos, es importante notar que “formación” es un término con el que es frecuente que los propios teatristas se refieran a los procesos que me encuentro indagando.

Bourdieu. Más allá de algunas similitudes<sup>113</sup>, no creo que sea posible (ni productivo para abordar el caso en estudio) analogar por completo estos pares conceptuales provenientes de distintas tradiciones teóricas y disciplinares. Por el contrario, creo que puede ser útil, en este punto, establecer algunos posibles criterios de distinción entre los mismos, para buscar las aristas en que pueden complementarse para la comprensión de los problemas indagados en esta investigación.

En vinculación con la temática que nos encontramos indagando, una de las diferencias que puede encontrarse entre los conceptos de *habitus* de Bourdieu y formación en Gadamer radica en que mientras la incorporación de estructuras que constituye el *habitus* pareciera ser un proceso que sucede más allá de la intencionalidad, la formación (al menos en el sentido que aquí me interesa destacar) es un proceso por el cual las personas buscan transitar. Esto no significa que los procesos de formación no incluyan la adquisición de un *habitus*, ni que la búsqueda de una determinada formación entre otras no presuponga a la vez un determinado *habitus*. Por el contrario, considero que todo proceso de formación presupone, implica y genera, ineludiblemente, la integración a un campo y la consecuente adquisición de un *habitus*. Aún cuando los procesos de formación supongan (como en el caso que me encuentro describiendo) la adquisición intencional y consciente de ciertas inclinaciones y capacidades, provocan también la internalización de esquemas de percepción, pensamiento, y acción (*habitus*) a partir de los cuales los sujetos comenzarán a percibir el mundo y actuar en él sin necesidad de proponérselos conscientemente.

Otro aspecto desde el cual es posible distinguir las nociones de *habitus* y formación y que influyó en la inclinación que he tenido, a lo largo de esta tesis, a hablar de procesos de formación y no de *habitus* (aún cuando considero que gran parte de lo que he analizado puede comprenderse desde ese marco interpretativo), es que mientras el tipo de estructuras a las que refiere el *habitus* pareciera incluir la totalidad de las esferas sociales (es decir de los campos) de los que forma parte un individuo, los procesos de formación a los que aquí me refiero se orientan más específicamente a la adquisición del tipo de capacidades que preparan a un individuo para la participación en un campo específico, en este caso, el del

---

<sup>113</sup> Si emprendiéramos el ejercicio de centrarnos en las similitudes, podríamos decir que al igual que la formación en Gadamer, el *habitus* en Bourdieu (1991 [1980]) refiere a un conjunto de disposiciones adquiridas mediante la interiorización (incorporación) de un tipo particular de condiciones de existencia, que orientan los modos de pensar, sentir y actuar y constituyen un “sentido práctico” (que podría ser comprendido por analogía al “sentido común” en Gadamer) que permite a los agentes actuar adecuadamente en relación al contexto social en el que se encuentran inmersos sin necesidad de proponérselo conscientemente. Dicho contexto social en el seno del cual se desarrollan los *habitus* es aquello que Bourdieu define en términos de campo. Tal como ocurre con las nociones de formación y comunidad en Gadamer, las nociones bourdianas de *habitus* y campo pueden comprenderse de manera recíproca, ya que mientras que el campo estructura los sistemas de percepción y acción que constituyen el *habitus* y que son el producto de la incorporación de las reglas de juego que definen ese campo, a la vez el *habitus* da sentido al campo y al juego que en él se despliega. Cabe recordar que no hacemos más que poner a prueba esta analogía, para luego reafirmar la utilidad de tomarlos como pares de nociones complementarias y no análogas.

teatro y la actuación. Una vez más, y en íntima vinculación con lo afirmado en el párrafo anterior, no niego que en estos procesos no intervengan *habitus*, es decir, que el complejo entramado de *habitus* que estructura el comportamiento de cada persona, no se ponga en juego, en su totalidad, durante los procesos de formación. Lo que quiero señalar es la mayor especificidad del concepto de formación (incluyendo las vinculaciones que desde el mismo pueden establecerse con el de *habitus*) para hacer referencia al tipo de procesos que he estado indagando.

A lo largo de la tesis he referido varias veces a la “comunidad” teatral (o de las artes escénicas) platense haciendo eco del uso que los mismos teatristas suelen hacer de este término, es decir, nombrando en términos nativos aquello que en instancias más analíticas opté por definir mediante la noción bourdiana de campo. No obstante, en el Capítulo 5 abrí un diálogo con ciertos aspectos de la noción de comunidad tal como la entiende el antropólogo James Brow, quien la define como “un sentido de pertenencia” que “combina tanto componentes cognitivos como afectivos, tanto un sentimiento de solidaridad como una comprensión de la identidad compartida” (1999 [1990]: 1), y señalé que el entramado de discursos que aparecía en las narrativas de mis entrevistados sobre los momentos inmediatamente posteriores a la última dictadura militar en Argentina contenían elementos que nos permitían pensar aquel momento como parte de un proceso de refundación de una comunidad teatral platense que había sido desarticulada por aquella dictadura.

Señalé también, en ese capítulo, que dicho proceso parecía estar ligado a la producción de un nuevo discurso hegemónico (inicialmente contrahegemónico) acerca del teatro, en el cual se entrelazaban elementos técnico-estéticos con elementos socio-políticos. Un discurso cuyos elementos principales consistían en sostener la centralidad del cuerpo y la necesidad de romper con la preeminencia del texto y de los procedimientos dominantes en las décadas pasadas, la necesidad de recuperar la especificidad del lenguaje teatral que parecía haber sido desplazada por modalidades teatrales de carácter mensajista y la necesidad de reunirse y conformar un colectivo capaz de trabajar en conjunto para recuperar los espacios que se habían perdido.

Considero que es este mismo entramado de discursos (con todas sus diferencias y contradicciones internas) el que sigue dando forma al pensamiento sobre el teatro y la actuación más ampliamente extendido en el escenario del teatro independiente platense y en torno al cual se configura gran parte del “sentido común” de los teatristas platenses en la actualidad. Y entiendo, a la vez, que este entramado de discursos contiene los elementos centrales que dan respuesta a cada una de las dimensiones contenidas en el doble objetivo que ha orientado esta tesis: observar cómo es el cuerpo que se busca construir para la actuación (y cómo son los procesos mediante los cuales estos cuerpos se construyen, qué discursos y qué experiencias los atraviesan) y observar los modos en los que esa construcción

de corporalidad y afectividad se encuentra en relación con el contexto en el que se produce y con el desarrollo de toda otra serie de habilidades que hacen a la formación de los actores y actrices en dicho contexto.

Dado el anclaje de esta tesis en el espectro de intereses de la antropología del cuerpo, la pregunta acerca de los discursos, representaciones y experiencias sobre el cuerpo en la práctica del teatro constituyó el motor y la guía de toda mi indagación. Como desarrollé en el Capítulo 1, a partir de mi primer acercamiento al campo del teatro, el complejo vínculo que en esta práctica se establecía entre el cuerpo, la palabra y el pensamiento, desató preguntas en al menos dos sentidos. En primer lugar, la tendencia de ciertas líneas de la antropología del cuerpo a tomar como objeto de estudio privilegiado prácticas en las que la palabra y el pensamiento parecían ocupar un lugar secundario respecto del cuerpo, me llevó a preguntarme si el caso del teatro podía también ser adecuado para una indagación centrada en el cuerpo. En segundo lugar, la fuerte presencia en el campo del teatro de discursos que en su afán de destacar la centralidad del cuerpo en dicha práctica parecían negar la relevancia de aquellas dimensiones -como la palabra y el pensamiento- que según mi observación resultaban centrales, me llevó a preguntarme acerca de los motivos de la distancia entre aquellos discursos y mis propias impresiones.

Tal como puede observarse en el Capítulo 4, la estrategia de haberme integrado como alumna a un taller de teatro provocó un extrañamiento que me llevó a preguntarme cómo podía ser que mis docentes e interlocutores se refirieran a la actuación como una práctica plenamente corporal en la que la palabra y el pensamiento debían ser dejadas de lado, si mi experiencia de aquella práctica en aquellos momentos me llevaba a percibirla como una práctica más intelectual que corporal. A partir de aquel extrañamiento y de la sospecha generada por el mismo, gran parte de mi proceso de investigación se basó en intentar comprender de qué otras maneras podía concebirse la relación entre el cuerpo y todas aquellas dimensiones que -como la palabra o el pensamiento- solían ser entendidas como ajenas u opuestas al mismo, llevándome a buscar una comprensión del fenómeno que resultara superadora tanto de mis percepciones iniciales acerca de la experiencia de actuar como una experiencia más intelectual que corporal, como de las explicaciones de algunos de mis interlocutores que, en su insistencia por definirla como una experiencia puramente corporal, parecían negar el lugar que en ella ocupaban la palabra, el pensamiento e incluso la intelectualidad.

El trabajo de campo realizado en etapas posteriores y mi progresiva inmersión en la práctica del teatro y la actuación, me permitió comprender otros modos posibles de articulación, orientándome hacia una noción de cuerpo que permitiera la inclusión de aquellas dimensiones que -como la palabra y el pensamiento- habitualmente habían sido consideradas como necesariamente opuestas u ajenas a la corporalidad. No se trataba de

pensar el teatro como una práctica centrada en el cuerpo a costa de relegar la palabra o el pensamiento, ni tampoco de resaltar la importancia de estas dimensiones a costa de negar la centralidad del cuerpo, sino de llegar a comprender el cuerpo del teatro como un cuerpo que incluye de manera constitutiva la palabra, el pensamiento e incluso la intelectualidad.

Si bien en el Capítulo 4 explicito algunos de los modos en los que estas dimensiones se articulan en las practicas de los teatristas y acudo a referencias del pensamiento merleauPontyano que permiten avanzar en la comprensión de estos modos de articulación, cabe aún preguntarse cuáles son los modos concretos en los que esto se resuelve en la práctica de la actuación o, mejor dicho, cómo logran los actores y actrices acceder a aquellos modos de articulación. Gran parte de la respuesta a esta pregunta puede encontrarse en el Capítulo 6 en afirmaciones como la de Norma cuando dice que es “esa vorágine de cosas que te genera el grupo” la que permite que “lo de no pensar” empiece a “pasar solo”, o en aquellas consignas que indican que “la información está en los otros”, que “no tengo que inventar nada”, que “es lo que está pasando ahí”, que hay que probar, “decidir menos todavía y dejarse llevar” porque “hay mucha información dando vuelta para poder tomar y que todo se transforme hacia un lugar que todavía se desconoce”. Es sumergirse en este tipo de consignas lo que posibilita salir del tipo de pensamiento reflexivo, especulativo y planificador, que al ponerse en marcha parece detener la acción, dando paso a otro modo de pensamiento, aquel que sucede en acción y estimulado por la lógica de la acción; un pensamiento que no sucede en el territorio abstracto de las mentes aisladas de cada uno de los individuos que se encuentran construyendo el ejercicio o la escena sino en el terreno concreto y en constante devenir de aquello que entre todos se está produciendo. Es conectarse con ese presente compartido<sup>114</sup> lo que permite “bajar la mente al cuerpo” y que sea desde allí que surja la palabra, construyendo un modo de pensamiento e incluso de intelectualidad que no se encuentren escindidos sino integrados a la corporalidad.

Considero que la noción de afecto, así como los vínculos de tensión y continuidad con la de emoción que he desarrollado en el Capítulo 6, resultan valiosas herramientas para comprender estas cuestiones tanto por las claves que nos brindan las reflexiones teóricas realizadas en torno a las mismas como por la multiplicidad de diálogos que es posible establecer entre estas reflexiones y el entrenamiento de “lo afectivo” tal como se realiza en pos de la práctica de la actuación. En cada uno de estos planos es el afecto -ya sea que se le nombre de esta manera, en términos de “estados emocionales” o simplemente como una atención de los vínculos que se establecen con “los otros” y con “la escena”- el que posibilita

---

<sup>114</sup> Es importante aclarar que este tipo de registro de una construcción en tiempo presente que es siempre compartida con otros se da incluso en los casos en los que la técnica que se entrena o la escena, obra o espectáculo que se ensaya es individual. En estos casos, es el público (además de cualquier tipo de elemento -tal como las luces, el sonido, los objetos escenográficos- que pueda conformar “el aquí y ahora” de la escena) el que ocupará el lugar de aquellos “otros” en conjunto con los cuales se construye.

la mediación entre cuerpo y significado (y, de este modo, entre cuerpo, texto, palabra, pensamiento) y activa la atención hacia la dimensión relacional en la que esta mediación se realiza, recordándonos que lo que ocurre en los cuerpos está en directa relación con aquello que se produce entre ellos.

De este modo, el recorrido relatado entre los capítulos 4, 5 y 6 me llevó a comprender que la corporalidad que se entrena en el teatro (esa corporalidad que incluye la palabra, el pensamiento, “el imaginario”, las emociones y los sentimientos), es una corporalidad cuya especificidad se centra en el entrenamiento de lo afectivo. Dado que el afecto es algo que pasa entre cuerpos) eso sólo puede lograrse en relación con otros; por eso, desde las etapas más tempranas del entrenamiento (y aún en aquellas técnicas o metodologías que trabajan desde dispositivos más bien individuales) la grupalidad adquiere un lugar central.

Ahora bien, como he mencionado en el Capítulo 1 y desarrollado en el 2, mi posibilidad de comprender estas cuestiones de un modo más profundo y de comenzar a sentir mi propio cuerpo en relación a la actuación de un modo que se pareciera al que relataban mis interlocutores, estuvo mediada no sólo por mi participación en clases de teatro sino también por mi progresiva inmersión en “la vida de todos los días” (Desjarlais, 2011 [1992]: 22) del contexto en el cual me encontraba investigando. En un sentido similar al que señala Robert Desjarlais cuando afirma que fue el haber intercambiado sorbos de té, logrado entender un chiste y oír los sonidos de los cantos lama lo que le permitió adquirir un conocimiento corporizado que contribuyó a conformar un fondo de significaciones sobre el cual su experiencia de los trances (es decir del fenómeno que más específicamente se encontraba indagando) comenzó a asemejarse a las de los Yolmos (es decir, a la de los nativos del grupo en el cual estaba investigando); en mi caso, las experiencias de mover escenografía, “hacer la técnica” de “El de la Niña Gallo”, participar a través de un chat de *facebook* de la decisión del nombre de la obra, colaborar en la barra en el cumpleaños de Casa Brava o compartir allí bailes, charlas, risas y cervezas, contribuyeron de manera sustancial a que mi experiencia de actuar comenzara a parecerse a aquello que me relataban mis docentes, mis compañeros y mis entrevistados, es decir, a que mi cuerpo comenzara a ser modelado (formado) por ese contexto y se transformara al punto tal de poder percibir, sentir y hacer aquello que antes no era posible. Esto me permitió, por un lado, una comprensión más acabada y compleja de la experiencia de actuar; y por otro, la visibilización de los estrechos vínculos que conectan la formación específica de un cuerpo para la actuación del modo en el que ésta tiene lugar en ámbitos tales como clases y ensayos, y el resto de las actividades que van conformando la cotidianidad de quienes son (o se están haciendo) actores o actrices en el contexto del teatro independiente platense, una continuidad que ha ocupado un lugar central en esta etnografía.



Como describí en el Capítulo 3, una de las principales características que he observado a lo largo de mi indagación del teatro independiente platense tuvo que ver con sus modos de producción. He señalado que a diferencia de los que sucede en otros ámbitos de producción teatral, en los que la división de roles suele ser clara y definida, y cada persona es convocada y contratada para realizar una tarea específica, la producción en el ámbito del teatro independiente suele implicar la necesidad de que los artistas (no como individuos sino, generalmente, en tanto grupos) se hagan cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico, incluyendo actividades que, en otros ámbitos, probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. Esto implica no sólo que los roles de director, dramaturgo y actor funcionen en ciertos casos de manera móvil e intercambiable, sino que, además, quienes cumplen uno o varios de estos roles suelen también hacerse cargo de otras tareas tales como la confección y/o el mantenimiento del vestuario, la iluminación, el diseño y construcción de la escenografía, la resolución de todo tipo de cuestiones técnicas, la difusión del espectáculo o actividad, la búsqueda de subsidios y apoyos y el mantenimiento de las salas y espacios, entre otros. Al mismo tiempo, la necesidad de compensar estratégicamente la falta de ciertos recursos que caracteriza este ámbito de la producción artística, activa importantes redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes garantizan cuestiones tan variadas como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución de tareas por medio de la colaboración de miembros especializados de un grupo para con otro, opinión crítica acerca de los procesos o producciones, entre muchas otras.

Es por medio de estas mismas redes por las que circulan ideas y opiniones acerca de qué es el teatro, cómo debería hacerse y hacia dónde debería orientarse, y junto con estas ideas, recomendaciones de obras, referencias de docentes y talleres, novedades sobre actividades y espacios. De este modo, aún estando lo independiente primariamente ligado a las condiciones y modos de producción, no se agota en ellas, sino que articula estrechamente modos de producción con búsquedas estéticas (diversas y heterogéneas) que se sostienen en el marco de las mismas redes de amistad, compañerismo y reciprocidad.

Es a través de toda la extensión de estas redes -que como hemos visto, comienzan a gestarse desde las etapas más tempranas del aprendizaje del teatro- en las que acontece la formación, es decir, donde se adquiere la “sensibilidad” y el “sentido común” (Gadamer: Op. Cit.) que aglutina (aún en sus diferencias) a la comunidad teatral platense. Una sensibilidad y un sentido común que se expresan en y son configurados por un complejo entramado de discursos que, como aquellos que aparecen en el relato de mis entrevistados sobre la dinámica del campo en los momentos posteriores a la dictadura, anudan cuestiones técnico-estéticas (como aquellas que refieren a la centralidad del cuerpo en el teatro) y

cuestiones socio-políticas (como aquellas que refieren a la importancia de trabajar en conjunto y conformar un colectivo articulado).

Es así como la habilidad para “estar en la misma” que se entrena en las clases y para la escena, resuena con los sentimientos y sensaciones que se ponen en juego al compartir una cerveza e inventar un juego en una fiesta, fantasear con una obra o un proyecto en el patio de un centro cultural, sincronizar el paso para mover una pieza de escenografía, un equipo de sonido o una escalera, colaborar en la organización de una variedad solidaria, asistir en conjunto a una marcha o participar en una asamblea. Y, en un sentido recíproco, la noción de que la posibilidad de producir (una obra, un ciclo, un festival, un espacio) radica en el trabajo articulado con esos otros que “están en la misma”, es algo que no se aprende sólo a partir del momento en el que uno comienza a participar de este tipo de proyectos, sino que es parte de aquella “sensibilidad” y ese “sentido común” que comienza a formarse desde la primera vez que en una clase de teatro uno escucha a un docente (que se encuentra dando indicaciones de cómo llevar a cabo un ejercicio de entrenamiento técnico) decir que “el trabajo es con los otros, siempre en función de los otros, no te podés cortar sólo nunca”.

## **Más allá del cuerpo también está el cuerpo**

Cómo mencioné en el capítulo inicial -y compartí en el Preludio-, en la trayectoria personal de quienes hemos tomado el cuerpo como objeto de investigaciones socio-antropológicas suelen haber existido experiencias personales que, a partir de la creación, el placer, el dolor, el cansancio, la satisfacción o la frustración, pusieron al cuerpo en foco, abriendo en cada uno de nosotros preguntas e inquietudes que nos impulsaron a construir, a partir de allí, nuevos campos de estudio, perspectivas de abordaje y temas de investigación. La producción académica en el área de la antropología del cuerpo atestigua esta cuestión al evidenciar la preeminencia de trabajos relativos a determinadas prácticas y experiencias en las que el cuerpo ocupa, de manera explícita, un lugar central: estudios sobre el disciplinamiento, empoderamiento o resistencia del cuerpo en instituciones o contextos educativos, laborales, sanitarios, religiosos, represivos o de encierro; prácticas o experiencias en relación al género, la sexualidad, la salud y la enfermedad; distintos tipos de intervenciones y modificaciones corporales; performances corporales artísticas o rituales; diversos tipos de danza; prácticas deportivas; etc.

Esta tesis se enmarca en aquel tipo de trabajos en tanto el objetivo inicial de la misma fue observar el teatro como práctica -explícitamente- corporal, es decir, como una práctica artística en la cual el cuerpo era objeto de reflexión y tematización explícita y

objeto de procesos de entrenamiento específicos. No obstante, la tesis no se limitó a la descripción y análisis de estos aspectos del teatro en los que el cuerpo era objeto de entrenamiento, atención y reflexión, sino que incluyó también una amplia gama de cuestiones que hacen de manera sustancial a la tarea de actores y actrices (así como a los procesos de formación de los mismos) en las que el cuerpo deja de ser objeto explícito de tematización. ¿Qué lugar ocupa la corporalidad en estas otras prácticas? ¿De qué manera los usos del cuerpo y las relaciones grupales y afectivas que se construyen en los ámbitos en los que el cuerpo sí es objeto de tratamiento explícito se ponen en juego en estos otros ámbitos que hacen, de manera tan sustancial como aquellos, a la experiencia de aprender a ser y ser actor o actriz en el contexto del teatro independiente platense actual? ¿De qué modo aquellas formas de significar, vivenciar y usar el cuerpo aprendidas en los contextos de aprendizaje para la actuación pueden rastrearse en los modos de trabajo, las relaciones de amistad, la construcción de espacios de intercambio y socialización, las estrategias de organización y gestión? Todos estos fueron aspectos cuya consideración ocupó un lugar central a lo largo de todo el proceso que dio lugar a esta tesis y a cuya descripción pretendí aproximarme de modo más directo en este capítulo final. Sin embargo, considero que el conjunto de descripciones y reflexiones sobre estas cuestiones que he plasmado en estas páginas representan apenas un primer paso en este sentido, dejando abierto un amplio terreno por recorrer.

Creo que la pregunta acerca de cómo atender al cuerpo, observarlo y describirlo en aquellos procesos y prácticas en las que no sea, necesariamente, objeto de entrenamiento, reflexión o tematización explícita, y cómo hacer esto sin que nuestro afán de considerarlo nos lleve a objetualizarlo, es uno de los desafíos más interesantes que se viene planteando la antropología del cuerpo en los últimos años. Un desafío, que vuelve a enfrentarnos con la pregunta por los límites del cuerpo y sus posibles modos de articulación con aquellos aspectos de lo humano que tradicionalmente se concibieron como ajenos al mismo, abriendo vías para la construcción de una noción de cuerpo factible de ser expandida hacia otras dimensiones.

\* \* \*

El piso de El Escudo está lleno de objetos, hay telas de gasa y tafeta de distintos colores (rojas, verdes, amarillas, negras y violetas), un balde, un escobillón, varias sillitas de madera, un banco de iglesia, una almohada vieja, una lámpara plateada como de cocina, varios vasos de plástico, una pava de aluminio y medio maniquí.

Naty, Iván y Casper nos indican la consigna. Uno de nosotros tiene que pasar a escena y armar (con su cuerpo y los objetos que quiera o necesite) una imagen o composición que no necesariamente tiene que ser estática sino que puede tener movimiento. Luego los compañeros, observando la escena propuesta, deberán, uno a uno, sumarse a ella con la intención de completarla o resignificarla. Lo importante, es que lo que cada uno elige aportar a la escena debe estar en relación con lo que la escena necesite y en resonancia con lo que entre todos se está produciendo. Entonces, cómo sumarse a la escena y qué elementos usar para resignificarla no es algo que uno deba pensar por su cuenta, sino en diálogo con los otros, con el espacio y con lo que allí está sucediendo.

Pienso que es una metáfora de muchas cosas. Recuerdo mi primera mirada al campo del teatro y la pregunta acerca de cómo y desde dónde acercarme. Pienso en los múltiples diálogos que se establecieron a partir de ese momento, los diálogos con mis entrevistados, con los docentes y alumnos de las clases observadas y transitadas; el diálogo entre mi ser antropóloga y mi volverme teatrística; los diálogos con tantos amigos y compañeros del teatro y de la antropología durante la escritura de la tesis y pienso también en los diálogos con cada uno de los que en algún momento lea estas palabras. Este texto (cualquier texto) como la escena que armábamos y rearmábamos con mis compañeros de teatro es también una construcción colectiva que no se agota en la propuesta de un momento sino que espera expandirse en las resonancias que provoque en otros, que entren a jugar en ella para completarla o resignificarla.

Llega mi turno, entro a la escena y me integro a lo que está ocurriendo, desde allí registro lo que me interesa, vuelvo a mirar la escena desde afuera, observo los materiales de los que dispongo y agrego aquello que me parece que enriquece la construcción grupal. Podría seguir agregando cosas (hay una tela roja y una violeta que tal vez quedarían bien por allá) pero siento que es el momento de detenerme. Hago una pausa y el grupo registra la imagen de aquel momento. Pronto todo se volverá a resignificar.

\*

# Bibliografía

- ANDERSON, Ben (2014) *Encountering affect. Capacities, apparatuses, conditions*. Durham University, UK, Ashgate.
- ARÉCHAGA, Ana Julia (2015) *Cuerpos, sentidos y prácticas. Un análisis sobre la construcción del cuerpo de mujeres de sectores populares, en un barrio de La Plata*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- BARBA, Eugenio (2009) *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Catálogos, Buenos Aires.
- BARBA, Eugenio y Savarese, Nicola (1990) *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Librería y Editora "Pórtico de la Ciudad de México"; Escenología, A.C. México.
- BARTHES, Roland (2003) [1964] *Ensayos críticos*. Buenos Aires, Seix Barral
- BARTIS, Ricardo (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires, Atuel
- BATTEZZATI, Santiago (2015) "¿La palabra o las palabras?: el logocentrismo como problema nativo entre los estudiantes de teatro under en Buenos Aires". Ponencia en la XI Reunión de Antropología del Mercosur. Montevideo.
- BAYARDO, Rubens (2001) "Cultura, artes y gestión cultural. La profesionalización de la gestión cultural" Trabajo presentado a las III Jornadas de Investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, FFyL, UBA. Publicado en: [www.leedor.com/sociedad/gestioncultural.shtml](http://www.leedor.com/sociedad/gestioncultural.shtml)
- BAYARDO, Rubens (2002) "Sobre el financiamiento público de la cultura. Políticas culturales y economía cultural". En: Naya. Congreso Virtual 2002. Consultado en [http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/rubens\\_bayardo.htm](http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/rubens_bayardo.htm) el 25/6/14
- BAYARDO, Rubens (2005) "Políticas culturales y cultura política. Notas a las conversaciones". En: Argumentos. Revista de cultura social. N° 5
- BAYARDO, Rubens y Mónica Lacarrieu, (1999) "Presentación. Nuevas perspectivas sobre la cultura en la dinámica global/local", en *La dimensión global/local. Cultura y Comunicación: Nuevos desafíos*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS - La Crujía.
- BEASLEY MURRAY, Jon (2010) *Poshegemonía: teoría política y América Latina*. Buenos Aires, Paidós.
- BECKER, Howard (2008) [1982] *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- BOIX, Ornella (2013) *Sellos emergentes en La Plata: nuevas configuraciones de los mundos de la música*.

- Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Universidad de La Plata.
- BOIX, Ornella (2014) “Amigos sí, jipis no”: cómo ser un “profesional” de la música en una red estética de la ciudad de La Plata. Ponencia presentada en el XI Congreso Argentino de Antropología Social. Rosario, 23 al 26 de Julio de 2014.
- BOURDIEU, Pierre (1991) [1980] *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.
- BOURDIEU, Pierre (2003) [2001] “Preguntas sobre el arte para y con los alumnos de una escuela de arte cuestionada”. En: Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura. Córdoba y Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- BROW, James (1990) “Notes on Community. Hegemony and Uses of the Past”. *Anthropological Quarterly*, 63 1. Pp 1-7. Traducción de la cátedra de Etnolingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.
- BUTLER, Judith (2005) [1993] *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós.
- CABRERA, Paula; MOSQUEIRA, Mariela y POCHINTESTA, Paula (2011) “Antropología de la subjetividad: una perspectiva teórico-metodológica”. *Actas del X Congreso Argentino de Antropología Social*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA
- CALLIGARO, Eugenia; CRICCO, Elina; CARDINI, Laura; MIER, Laura; MENELLI, Yanina (1997) “Apuntes para una aproximación a la Antropología del Cuerpo”. Ponencia presentada en la II Reunión de Antropología del Mercosur. Piriapolis, Uruguay.
- CAROZZI, María Julia (2011) *Las palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.
- CITRO, Silvia (1997) *Cuerpos Festivo-Rituales: un abordaje desde el rock*. Tesis de Licenciatura, Departamento de Ciencias Antropológicas, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- CITRO, Silvia (2004) “La construcción de una antropología del cuerpo: propuestas para un abordaje dialéctico”. Disertación en el VII Congreso Argentino de Antropología Social, Villa Giardino, Córdoba
- CITRO, Silvia (2006) “Variaciones sobre el cuerpo: Nietzsche, Merleau-Ponty y los cuerpos de la Etnografía”. En: Matoso, Elina (comp.) *El cuerpo in-cierto. Corporeidad, arte y sociedad*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Letra Viva.
- CITRO, Silvia (2009) *Cuerpos Significantes. Travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Biblos
- CITRO, Silvia (2010) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- CITRO, Silvia; MENELLI, Yanina; MORA, Ana Sabrina; RODRIGUEZ, Manuela

- (2015) “Del cuerpo individual a las redes de corporalidades. Una genealogía de y desde los cuerpos en la antropología social argentina”. *Cuerpos/Corporalidades en las culturas. Estudios socio-antropológicos desde las Américas*. Buenos Aires: Biblos.
- CIURANS, Enrie (2004) “Entrevista a Osvaldo Pelletieri”. En: *Assaig de teatre*. Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral. Universidad de Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatra. ISSN 1134-7643.
- CROSSLEY, Nick (1995), “Merleau-Ponty, the Elusive Body and Carnal Sociology”, *Body & Society*, 1:43-63
- CROSSLEY, Nick (1996) “Body-Subject/Body-Power: agency, inscription and control in Foucault and Merleau-Ponty”. *Body & Society*; 2; 99. London: Sage.
- CSORDAS, Thomas (1990) “Embodiment as a Paradigm for Anthropology”. *ETHOS* Volume 18, Number I. [Hay traducción al castellano realizada por Camilo Lozano Rivera en: Paula Cabrera (coord) *Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad. Alquimias Corporales*; Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2011]
- CSORDAS, Thomas (2010) [1993] “Modos somáticos de atención”. En: Silvia Citro (coord), *Cuerpos Plurales: antropología de y desde los cuerpos*; Buenos Aires, Biblos.
- CSORDAS, Thomas (1999) “Embodiment and Cultural Phenomenology”. En: Gail Weiss and Honi Fern Haber (ed). *Perspectives on Embodiment*. New York: Routledge, 1999
- DEBAT, Laureano (2007) “Teatro independiente en La Plata. Por amor al arte”, Revista *La Pulseada*, N°50
- del MÁRMOL, Mariana (2013) "Hay que meterle cuerpo. Reflexiones desde una etnografía de la práctica teatral." En: Actas de la X Reunión de Antropología del Mercosur. Córdoba.
- del MÁRMOL, Mariana (2014) "Desandar esos caminos. Tras las huellas de la historia en los discursos y representaciones sobre el cuerpo en el teatro platense". En: Actas del XI Congreso Argentino de Antropología Social. Rosario.
- del MÁRMOL, Mariana (2015) “Apuntes sobre la dimensión afectiva en el teatro desde una etnografía en el circuito independiente de La Plata”. Ponencia en el II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas. Bogotá, Colombia.
- del MÁRMOL, Mariana; GELENÉ, Nahil; MAGRI, Gisela; SÁEZ, Mariana (2008) “Entramados convergentes: cuerpo, experiencia, reflexividad e investigación”; Ponencia en las V Jornadas de Sociología de la UNLP.
- del MÁRMOL, Mariana; MAGRI, Gisela; SÁEZ, Mariana (2014) "Acerca de 'lo independiente' en las artes escénicas platenses. Un abordaje etnográfico." Ponencia

- presentada en las VIII Jornadas de Sociología de la UNLP. La Plata.
- DESJARLAIS, Robert (2011) [1992] “Jardines imaginarios con sapos reales”. En Cabrera, P. Faretta, F., Lozano Rivera, C. y Pepe, M.B. *Fichas del Equipo de Antropología de la Subjetividad. Alquimias Etnográficas Parte I*, Buenos Aires. OPFYL, Universidad de Buenos Aires.
- DÍAZ CRUZ, Rodrigo (1997) “La vivencia en circulación. Una introducción a la antropología de la experiencia” *Alteridades* [en línea] N° 7. Disponible en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74711130002>>. Consultado el 22 de febrero de 2014
- DOUGLAS, Mary (1988) [1970] *Símbolos Naturales. Exploraciones en cosmología*. Madrid: Alianza Editorial.
- DUBATTI, Jorge (2003) “Teatro argentino y destotalización, el canon de la multiplicidad”. En *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*
- DUBATTI, Jorge (2007) *Filosofía de teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires, Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2008) “Escritura teatral y escena: el nuevo concepto del texto dramático”. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* Vol. 2 No. 2
- DUBATTI, Jorge (2011) "El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad". En *Stichomythia: Revista de Teatro Español Contemporáneo*. N° 11-12
- DUBATTI (2012) *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- FACHE LEAL, Ondina (org.) (1995) *Corpo e significado: ensaios de antropología social*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS
- FELIÚ, Joel (2007), “Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía”, *Athenea Digital* 12: 126-271
- FERAL, Josette (2003) “Acerca de la teatralidad”, *Cuadernos de teatro XXI*, Dir. Osvaldo Pellettieri, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, Nueva Generación.
- FOUCAULT, Michel (1989) [1974] *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. México, Siglo XXI Editores.
- FOUCAULT, Michel (1992) [1977] “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. En: *Microfísica del poder*. Madrid, De La Piqueta.
- FOUCAULT, Michel (1996) [1974] *La Arqueología del Saber*. México, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1996) [1982] *Hermenéutica del sujeto*. Buenos Aires, Altamira.
- FOUCAULT, Michel (2002) [1976] *Historia de la sexualidad. Tomo 1: La voluntad de saber*. México, Siglo XXI Editores.
- FUKELMAN, María (2013) “El teatro independiente en los primeros años de la



- posdictadura”. En: *La revista del CCC*. N° 17. Año 6.
- GADAMER, Hans-Georg (1991) [1977] *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (Ed.) (1987) *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, México.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor; URTEAGA CASTRO POZO, Maritza y CRUCES, Francisco (coords.) (2012), *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*, Madrid, Ariel y Fundación Telefónica.
- GARRETÓN, Manuel Antonio (2003) (Coord) *El espacio cultural Latinoamericano*. Martín Barbero, Jesús; Cavarozzi, Marcelo; García Canclini, Néstor; Ruiz- Jiménez, Guadalupe; Stavenhagen, Rodolfo. Chile: Fondo de Cultura Económico.
- GENE, Juan Carlos (2010) “Veinte temas de reflexión sobre el teatro”. En: *La Puesta en escena. El teatro argentino del bicentenario*. FNA, Buenos Aires
- GENTILE, Lucía (2013) “Nuevos modos de gestión cultural en el campo artístico platense”. Ponencia presentada en las VII Jornadas de Jóvenes Investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani. 6 al 8 de noviembre de 2013. Buenos Aires.
- GROTOWSKI, Jerzy (1970) *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores, México.
- GUBER, Rosana (2001) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*; Bogotá, Grupo Editorial Norma.
- HELBO, André (2012) *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires, Galerna
- HERTZ [1907] *La muerte. La mano derecha*.
- HOPKINS, Cecilia (2000) *Otro teatro otro cuerpo*. En: Dubatti, J. *Nuevo teatro nueva crítica*. Atuel, Buenos Aires.
- INFANTINO, Julieta (2011) *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires*. Tesis doctoral en antropología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- IRIGARAY, Luce (2007) [1974] *Espéculo de otra mujer*. Madrid: Akal Ediciones.
- JACKSON, Michael (2010) [1983] “Conocimiento del cuerpo”. En: Silvia Citro (coord), *Cuerpos Plurales: antropología de y desde los cuerpos*; Buenos Aires, Biblos.
- JACKSON, Michael (1989) *Path toward a clearing: Radical empiricism and ethnographic inquiry*, Bloomington, Indiana University Press.
- JACKSON, Michael (1996) “Introduction. Phenomenology, Radical Empiricism and Anthropological Critique”. En: Jackson, M. (comp.) *Things As they Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington and Indianápolis, Indiana University Press.

- KARCZMARCZYK, Pedro (2007) *Gadamer, explicación y comprensión*. La Plata: Edulp.  
 Disponible en Memoria Académica: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.17/pm.17.pdf>
- LARA, Alí y ENCISO DOMINGUEZ, Giazú (2013) “El giro afectivo”. En: *Athenea Digital*, vol. 13 N° 3, pp: 101-119.
- LEAVITT, John (1996) “Significado y sentimiento en la Antropología de las emociones”. En: *American Ethnologist*, vol. 23, N° 3, pp: 514-539. Traducción de Deborah Daich.
- LE BRETON, David (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- LEENHARDT, Maurice (1961) [1947]. Do Kamo. Buenos Aires, Eudeba.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1994) [1958]. “El hechicero y su magia” y “La eficacia simbólica”. En: *Antropología Estructural*. Madrid, Altaya.
- LEWIS, Oscar (1975) “Controles y experimentos en el trabajo de campo”. En: Llobera, *La Antropología como ciencia*. Barcelona: Anagrama.
- LIPOVETSKY, Gilles (1986) *La era del vacío*. Anagrama, Barcelona.
- LISCHETTI, Mirtha (1994) “La antropología como disciplina científica”. En: Lischetti (Comp.) *Antropología*. Buenos Aires: Eudeba.
- LOCK, Margaret; Scheper-Hughes, Nancy (1987) “El cuerpo mindful (pensante): prolegómenos hacia el futuro trabajo en la Antropología Médica”. En: *Medical Anthropology Quarterly* No 1.
- LOCK, Margaret (1993) “Cultivating the body: Anthropology and epistemologies of bodily practice and knowledge”. *Annual Review of Anthropology* 22: 133-155
- LOPEZ, Matías (2013) “Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata”. En: Mariano Fernandez [et. al.] *Lo público en el Umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios*. Universidad Nacional de La Plata. Ediciones de Periodismo y Comunicación.
- LOPEZ, Matías (2015) “Gestionar espacios, asociar prácticas y apuestas, potenciar políticas estéticas. Apuntes para reflexionar sobre las escenas culturales”. En: Lopez Betancourt [et.al.] (Comp.) *Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras*. La Plata: Club Hem Editores.
- LUTZ, Catherine y White, Geoffrey (1986) “The anthropology of emotions”. En: *Annual Review of Anthropology*, vol.15. Traducción de Carlos Argañaraz.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1972) *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona, Península.
- MARIAL, José (1955) *El teatro independiente*, Buenos Aires, Ediciones Alpe.
- MARTIN ALCOFF, Linda (1999) “Merleau-Ponty y la teoría feminista de la experiencia”. *Revista Mora*, no 5. Buenos Aires.

- MASSUMI, Brian (2002) *Parables from the virtual. Movement, Affect, Sensation*. London, Duke University Press.
- MAURO, Karina (2006) “El actor como autor”, en *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 2, Nro. 3, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- MAURO, Karina (2010) “La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como ‘interpretación’”. En: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*. N° 4, Año 2. Pp 29-40
- MAURO, Karina (2011) *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- MAURO, Karina (2015) “Reflexiones sobre la asociación, gestión y producción en las artes escénicas a partir del caso porteño”. Actas del IV ECART - Encuentro Platense de Investigadores sobre cuerpo en las Artes Escénicas y Performáticas. La Plata: Ecart ediciones (en prensa)
- MAUSS, Marcel (1979) [1936] “Sexta parte: Las técnicas del cuerpo”. En: *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos.
- MERLEU-PONTY, Maurice (1957) [1945] *Fenomenología de la percepción*. Mexico - Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MORA, Ana Sabrina (2011) *El cuerpo en la danza desde la antropología. Prácticas, representaciones y experiencias durante la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Tesis doctoral. Universidad Nacional de La Plata, Argentina. (disponible en Repositorio Institucional Central de la UNLP: <http://hdl.handle.net/10915/27179>).
- MORA, Ana Sabrina y del MÁRMOL, Mariana (2011) “Cuerpo, arte, experiencia e investigación. Problemas de corporalidad” *Revista Educación Física y Ciencia*, Número 13
- MORA, Ana Sabrina; del MÁRMOL, Mariana y SÁEZ, Mariana (2012) "Experimental, contabilizar, interpretar: una propuesta de conjunciones metodológicas para el estudio del cuerpo en la danza". En: *Cuerpos en movimiento. Técnicas corporales y danzas en perspectiva intercultural*, Buenos Aires, Biblos
- MORA, Ana Sabrina (2013) “La cabeza no es la mente (O: ¿cuán necesario es aprender a girar sobre la cabeza?)” En: *Ni adentro ni afuera, articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte*; La Plata, Club Hem Editores.
- ORDAZ, Luis (1957) “Los teatros independientes” en *El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires: Ediciones Leviatán. Pp 199-237.
- ORTNER, Sherry (2005): “Geertz, subjetividad y conciencia posmoderna”, *Etnografías Contemporáneas* (Buenos Aires). Editorial de la Universidad Nacional de San Martín,

Escuela de Humanidades

- PALLÍN, Verónica (2011) *Antropología del hecho teatral. Etnografía de un teatro adentro del teatro*. Tesis de doctorado, Facultad de Geografía e Historia, Doctorado en Antropología Social y Cultural, Universidad de Barcelona
- PEDRAZA, Zandra (1999) *En cuerpo y alma. Visiones del progreso y de la felicidad*. Bogotá: Universidad de los andes.
- PELLETIERI, Osvaldo (dir.) (2003) *Historia del Teatro Argentino en la Ciudad de Buenos Aires*, Bs As, Galerna, Tomo v.
- PELLETIERI, Osvaldo (dir.) (2005) *Historia del Teatro Argentino en las Provincias. Vol I*. Bs As, Galerna-INT.
- PELLETIERI, Osvaldo (2006) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna-INT.
- PENAS LOPEZ, Miguel (2013) “El concepto de potencia en Simondon. Hacia una filosofía de los afectos.” *Revista Astrolabio* N° 10, pp. 216-241
- PISSOLATO, Elizabeth (2007) *A duração da persona. Mobilidade, parentesco e xamanismo mbya (guarani)*. Sao Paulo, Ed. UNESP. Instituto Socioambiental. “Introducción” (p. 27-37)
- QUIÑA, Guillermo Martín (2009), “Consumos culturales y libertad creativa. El rol del productor artístico en la escena musical independiente.” Ponencia presentada en XXVII Congreso ALAS, Buenos Aires, 31 de agosto al 4 de Septiembre de 2009.
- QUIÑA, Guillermo Martín (2012) *Entre la libre creación y la industria cultural. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires desde 1999 a la actualidad*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- RADICE, Gustavo y DI SARLI, Natalia (2004) “Historia del teatro en la ciudad de La Plata: La Comedia de la provincia”. Actas de las I Jornadas de Investigación en disciplinas artísticas y proyectuales. Universidad Nacional de La Plata
- RADICE, Gustavo y DI SARLI, Natalia (2009) “Teatro platense de la postdictadura. La emergencia de lo político en la primera etapa de la democracia”. *Revista Afuera*. N°7 <http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/print.php?page=05.ArtesescenicaradiceSarli.htm> Consultado el 14 de junio de 2014
- RADICE, Gustavo y DI SARLI, Natalia (2010) “Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)”. *Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano*, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Año 11, N°12.
- RICOEUR, Paul (1976 [1969]) *Hermeneuticas de los simbolos y reflexión filosófica (I) y (II)*. En: *Introducción a la simbólica del mal*, pp. 25-73. Buenos Aires: Megápolis.
- RICOEUR, Paul (1982) “Palabra y Símbolo; Explicar y Comprender”. *Hermenéutica y acción*.

- De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*, pp.7-25 y 75-93. Buenos Aires: Docencia.
- RICOEUR, Paul (1999 [1965]) *Freud: una interpretación de la cultura*. Mexico: Siglo XXI
- ROSALDO, Michelle (1984) "Toward an Anthropology of Self and Feeling". En: *Culture Theory: Essays on Mind, Self and Emotion*. Cambridge University Press, Cambridge. Traducción de Carlos Argañaraz.
- ROSALDO, Renato (1989) "Aficción e ira de un cazador de cabezas". En: *Cultura y Verdad*. Nueva propuesta del análisis social. México: Grijalbo.
- SÁEZ, Mariana (2015a) "Tensiones y articulaciones en torno al concepto de 'independiente' en el campo de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata". En: *Actas de las II Jornadas de Reflexión sobre Creación Coreográfica y I Encuentro de Grupos Universitarios de Danza*. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.
- SÁEZ, Mariana (2015b) "El cuerpo como punto de partida. Etnografía y extrañamiento corporal entre la danza y el circo". En: *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales. Diálogos entre investigadores/as en formación de la UNLP*. Ana Carolina Arias y Matías David López (editores). EPC -Ediciones de Periodismo y Comunicación- (En prensa)
- SAHLINS, Marshal (1983 [1972]) *La economía en la edad de piedra*. Madrid: Akal.
- SANCHEZ DISTASIO, Alicia y RADICE, Gustavo (2007) "La Plata". En *Historia del Teatro Argentino en las provincias. Volumen II*. Buenos Aires: Galerna.
- SCHECHNER, Richard (1988) *Performance Theory*. London: Routledge.
- SERRANO, Raúl (2004), *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires, Atuel.
- SERRANO, Raul (2013) *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Atuel, Buenos Aires
- SERÓ, Liliana (1993) *Los cuerpos del tabaco. La percepción social del cuerpo en las cigarreras*. Misiones: Editorial Universitaria, Universidad Nacional de Misiones.
- SIMONDON, Gilbert (2009) *La individuación a la luz de las nociones de forma e información*. Buenos Aires, Cactus / La Cebra.
- SPINOZA, Baruch (1980 [1661]) *Ética demostrada según el orden geométrico*. Edición electrónica basada en la edición de ed. Hyspamérica, Madrid.
- SURRALLÉS, Alexandre (1995) "Afectividad y epistemología de las ciencias humanas". En: *Revista de Antropología Iberoamericana*.
- SURRALLÉS, Alexandre (2004) "Des états d'âme aux états de fait. La perception entre le corps et les affects" in F. Héritier & M. Xanthakou (sous la direction de) *Corps et affects*. pp.59-75. Paris, Odile Jacob. Traducción: Mariana Sirimarco.
- SVAMPA, Maristella (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*,

- Taurus, Buenos Aires.
- TURNER, Bryan (1989) “Los avances recientes en la teoría del cuerpo”. *Revista Reis*, N° 68. España.
- TURNER, Victor W. y BRUNER, Edward M. (eds) (1986) *The anthropology of experience*, University of Illinois Press, 3-30
- VALENTE, Alicia (2014) “Casas y espacios culturales: formas poético-políticas de habitar”. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura. N° 8. Buenos Aires.*
- VISACOVSKY, Sergio (1995) “La invención de la etnografía”. *En Revista Publicar en Antropología y Ciencias Sociales, año IV, N° 5. Buenos Aires. Pp 7-24*
- WACQUANT, L. (2006) [2000] *Entre las cuerdas. Cuadernos de un aprendiz de boxeador*. Siglo XXI, Avellaneda
- WILLIAMS, Raymond (2009) [1977], *Marxismo y literatura*. Buenos Aires, Las Cuarenta.
- WORTMAN, Ana (1996) “Repensando las políticas culturales de la transición”, en *Revista SOCIEDAD* No 9, septiembre. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales.
- WORTMAN, Ana (comp.) (2009) *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Eudeba.
- YLÖNEN, Maarit (2003) "Bodily Flashes of dancing Women: Dance as a Method of Inquiry". *Qualitative Inquiry* 9
- ZAPATA, Laura y GENOVESI, Mariela (2013) “Jeanne Favret- Saada: `ser afectado´ como medio de conocimiento en el trabajo de campo antropológico”. *Revista Avá* [online]. N° 23, pp. 00-00. ISSN 1851-1694. Consultado el 14 de septiembre de 2015.