

## **Subjetividad poética: los cuerpos pensantes de la escena**

**Carla Pessolano**  
**CONICET/IIT/UFC**  
**Argentina**

### *Introducción*

En este trabajo se buscará presentar una elaboración teórica que describe a un sujeto de las prácticas escénicas que se configura a sí mismo en el encuentro con su entorno. El desarrollo de este estudio incluye la sospecha de que un creador capaz de producir pensamiento sobre las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo, sería el centro de un lenguaje específico acerca de esas prácticas. Ese lenguaje, y el pensamiento sobre el cual se funda, en la mayoría de los casos es colectivo. Es decir, guarda los rastros de una serie de saberes que se transmiten de manera ramificada a lo largo de los años y las poéticas dentro del sistema teatral. A partir del relevamiento de una serie de términos de un grupo de artistas escénicos contemporáneos de Buenos Aires, me he preguntado sobre esos sujetos que piensan las prácticas para estudiarlos desde su campo de acción compuesto por dos zonas frecuentemente opacadas dentro del estudio de la escena: la clase y el ensayo.

En el año 2001 Eduardo Pavlovsky plantea la idea de “régimen de afectación” a la cual define como el “régimen de conexiones para ver el teatro, para entender qué es el teatro” (2001a: 110). Aquí, la idea de “afectación” en términos generales opera como conceptualización de la producción de pensamiento de la práctica artística. Alineado con esto se encuentra el pensamiento de Alejandro Catalán cuando, algunos años después, afirma que “la actuación es asumir la manipulación que se puede ejercer sobre esa percepción y como tal tiene acontecimientos específicamente actorales, que no son los que vienen de la dramaturgia ni la dirección. Esos acontecimientos son las afectaciones y la capacidad de producir un ser...” (Catalán en Mannarino 4). Sin embargo, estas definiciones

de afectación quedan circunscriptas a una utilización de la categoría dentro de lo que serían los testimonios autorreflexivos de una red puntual de creadores (que en trabajos previos fueron relacionados con la noción de resistencia desde su mirada acerca de la actuación). En el extremo opuesto, la afectación, en las líneas de las escuelas psicologistas-stanislavskianas, cuenta con un tratamiento y porta una información totalmente distinta. En estos casos, la categoría se encuentra ligada a lo que sería la manipulación de las emociones como técnica teatral. En este ejemplo puntual, pero con réplica en muchos otros, se puede observar cómo el uso de un término es definitorio de una concepción de escena y de mundo.

Obviando el hecho de que todo concepto trabaja en conjunto con otros similares como parte de un sistema mayor, las concepciones teatrales en torno a la idea de *afectación* dirimen posiciones polarizadas en las poéticas del campo teatral nacional. Como en este caso, dentro del mapa de la escena argentina, son múltiples los términos que se repiten y se usan cotidianamente. Como parte de mi investigación doctoral relevé una serie de conceptos que circulan por diversos espacios de las prácticas del campo teatral de Buenos Aires. Los creadores y creadoras los utilizan para implantar su pensamiento acerca de las praxis.

En trabajos anteriores me ocupé de desarrollar la idea de resistencia como un recorte dentro del teatro contemporáneo argentino a partir del cual es posible enfocarse en un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación se concibe como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena<sup>1</sup>. Se formula desde estas propuestas la aparición de un tipo de discursividad reflexiva resistente sostenida por tránsitos de la praxis. En este trabajo me permito instalar una problemática que recupera estos elementos y a la vez agrega una dimensión, si se quiere previa, que es la del sujeto que elabora teorías reflexivas y produce una crítica del campo artístico en el que se inscribe.

---

<sup>1</sup> Ver autor/a.

De este modo, al reflexionar acerca del pensamiento que producen los artistas en el acontecer de sus prácticas, es que presento la noción de subjetividad poética<sup>2</sup>. Al hacerlo, suscribo a Anne Cauquelin cuando afirma que una definición de una nueva zona teórica en el campo del arte es una actividad que lo construye, transforma o modela (Cauquelin)<sup>3</sup>. No sin cierta ambición, entonces, aspiro a que la definición de esta noción colabore con la expansión de la materialidad escénica que genera la autorreflexión del artista.

Poner el foco sobre la producción metarreflexiva de artistas derivada de su praxis ilumina la necesidad de dar con el lenguaje que produce ese cuerpo pensante de la escena. Frente a esto, la categoría de subjetividad poética surge ante la necesidad de pensar el acontecer del artista en su obra, respondiendo al interrogante en torno a los procesos y contextos del sujeto escénico durante su praxis creadora. En efecto, considero que en la práctica escénica tanto el sujeto como su condición poética tienen que deslindarse de la idea de autoría. Es decir que esos materiales discursivos que se instalan como potenciales definiciones no se pueden atribuir a un autor en particular, sino que pertenecen a las prácticas en el intercambio que se da entre los sujetos que las constituyen. Los términos entonces son fruto de la instancia relacional que interviene en toda praxis y los espacios del ensayo y la clase son canales de circulación privilegiados para la emergencia de estas distinciones teóricas.

En “Notas marginales sobre teoría y praxis”, Adorno piensa sobre la “obviedad de la subjetividad poética”-de allí tomo el término – para el estudio de la lírica al destacar la

---

<sup>2</sup> Cabe destacar que en trabajos anteriores he tratado el modo en que la subjetividad poética en tanto característica metodológica de análisis sirvió para producir contenido en torno a las obras de los creadores sobre los cuales trabajé. Sin embargo, en el espacio provisto por este artículo, mi objeto central demanda hacer foco sobre espacios en que se inscriben los pensamientos de los creadores y no sobre el análisis de su producción artística.

<sup>3</sup> Sumado a esto cuando esta autora habla de las prácticas teorizadas en el campo del arte, las plantea bajo dos formatos, a partir de la crítica externa de la materia artística y a partir del “producto de los artistas mismos” (Cauquelin).

ausencia de correlación entre quien escribe y quien habla desde la obra artística<sup>4</sup>. Esta lectura que reconoce como objeto al poema da cuenta de un fenómeno que se puede transpolar al campo de la escena teatral. De hecho, en la escena esta complejidad se verá multiplicada en dos sentidos: por la superposición de planos en que la misma se configura (el lingüístico es sólo uno más entre muchos otros); y por la multiplicación de “voces” que finalmente conformarán esa poética específica que se constituirá en obra.

Como en este ejemplo, cabe aclarar que la elaboración de esta noción, en la mayoría de los casos, ha requerido de una transposición disciplinar. Esto se debe a la ausencia de estudios previos que hayan hecho foco sobre este fenómeno singular dentro de la puesta en escena. A continuación, desarrollo algunos de esos procedimientos para intentar demostrar que, por su eminente autorreflexión, la subjetividad poética es la usina de los discursos de espesor<sup>5</sup> que emanan de las propias prácticas creadoras.

### *La voz del “entre”*

Ideas que postulan al ensayo y la clase<sup>6</sup> -o el entrenamiento actoral- como “espacio de cambio social” (Ure) y como “creación de lenguaje” (Bartís) permiten pensar en esa

---

<sup>4</sup> Cuando Adorno afirma que la problemática sobre “qué” habla desde el arte está dada por su carácter lingüístico, la idea de sujeto se conforma en tanto “yo latente” o “yo que habla”. Esto lo diferencia de un mero productor de la obra artística. Desde su campo de estudio, agregará que “esto lo oculta el yo de la poesía lírica, que durante siglos se confesó y causó la apariencia de la obviedad de la subjetividad poética. Pero esta no es idéntica al yo que habla desde el poema” (Adorno 676).

<sup>5</sup> Los discursos de espesor distinguen aquellos escritos en los que se elaboran discursos generales sobre lo teatral de aquellos que cuentan con un espesor particular e involucran “descripciones densas” (noción tomada del estudio de Clifford Geertz) acerca de la práctica escénica misma. Son estos últimos los que me ha interesado estudiar. Aunque para hacerlo, en muchos casos los materiales escriturales no se han presentado de manera clara y evidente (ya que la mayor parte de las veces estos textos se encuentran atomizados y desorganizados) me ocupé de relevar y sistematizar esos materiales que no siempre se perciben a simple vista a partir de los ejes teóricos propuestos.

<sup>6</sup> En este trabajo se instala al ensayo y la clase como dos zonas que abonan al mismo tipo de pensamiento acerca de las prácticas. Esto se da porque en la mayoría los artistas trabajados hay un pensamiento de ambas actividades como complementarias y hasta, en cierto punto, unificadas. Por ejemplo, Bartís afirma: “Yo dirijo mucho en las clases, que doy hace muchos años, con una ausencia de pedagogía por momentos alarmante,

situación de encuentro fugaz (que forma parte de un proceso mayor) como el constructo en que el sistema teatral va produciendo una especie de gramática tácita. Los creadores convocan en sus prácticas términos que oyeron de otros antes, pero también términos que germinan en esos espacios transitorios. Los cuerpos de actuación parecieran ser una vía por medio de la cual se instalan esas “escrituras en latencia”, que luego podrán reconocerse como términos característicos de las prácticas escénicas de un sistema teatral puntual.

Al buscar dar cauce a estas concepciones del orden de lo inefable aparecen dos interrogantes: ¿cuál es el tipo de poética que constituye a los sujetos artísticos? y ¿cuánto de esa poética puede ser reconocida por el artista al analizar la materialidad de su objeto específico? Aquí se hace manifiesto el tejido entre el creador y su contexto. Al pensar estas cuestiones recupero el pensamiento de Tibor Bak Geler que hace referencia a que el abordaje reflexivo desde el punto de vista del propio artista tiene a favor el conocimiento detallado de la materialidad de su objeto. El autor propone evitar la separación del estudio teórico escindido de la propia experiencia artística y agrega que en el campo de las artes escénicas también se requiere un tipo de análisis fragmentado por su singularidad intrínseca y por resultar imposible aprehenderlas en su totalidad.

En consonancia, con la propuesta de este teórico respecto de la sistematización de las propias prácticas creadoras, en combinación con el aporte de los elementos que surgen directamente de la escena, es que me propuse delinear la categoría de “subjetividad poética”<sup>7</sup>. Es desde ahí que se plantea que aquel creador habilitado a generar una

---

pero al mismo tiempo muy vinculado a lo que sería la discusión estética, el pensamiento sobre la dirección: cómo la actuación debe pensar casi como si fuese la dirección y cómo la dirección debe pensar como si fuese la actuación. Es un arte colectivo, una experiencia menos industrial, en contra de esa idea de primero “los que escriben”, después “los que dirigen” y, por último, “los que actúan”. Eso lo transformamos en una situación donde uno simplemente hace teatro” (Bartís, 2015).

<sup>7</sup> Cabe destacar que el hecho de trabajar acerca de este fenómeno puntual acudiendo a materiales teóricos que provienen especialmente del campo de la literatura plantea complejidades inevitables. Esto sucede puesto que toda trasposición directa de materiales de la literatura a la escena contiene implícito un margen en que la aplicación no puede ser transparente y directa. Sin embargo, en varios aspectos reivindicar esos modelos teóricos permanecen como clave de lectura en la conformación de esta noción porque dan cuenta de especificidades que son inherentes a la escena, aunque no hayan sido tradicionalmente trabajadas desde allí.

reflexividad en el discurso acerca de su práctica escénica debe, previamente, conformarse como sujeto de esa práctica específica. El interrogante que guía esta indagación se pregunta acerca de quién es el “sujeto de la escena”: ¿quién dice en escena?, ¿quién es dicho en escena? Al tratarse el hecho escénico de un fenómeno eminentemente colectivo, ¿cómo se organizarían las subjetividades dentro de una poética? Y, a su vez, ¿cuál sería la pregnancia de esas subjetividades en la materialidad escénica en tanto obra? Una clave que se impone al pensar estas cuestiones es el hecho de que hay circulaciones por espacios efímeros que son los que fundan los pensamientos acerca de las prácticas (el decir y el ser dicho). Por ejemplo, desde nuestro campo teatral nacional, Ricardo Bartís trabaja sobre la concepción del ensayo como espacio de investigación en el cual nace un “flujo de asociaciones” que será basal para la conformación de una poética y también para las elaboraciones conceptuales sobre la praxis de actuación:

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

---

Por otra parte, la elaboración conceptual de “texto espectacular” proveniente de una lectura semiótica del hecho teatral y trabajada por reconocidos teóricos como De Marinis, Ubersfeld, Féral y Pavis podría avalar un cruce entre esa dimensión exclusivamente escénica apoyada sobre una textualidad específica que es obra, pero no necesariamente lo discursivo de la obra. Marco de Marinis concibe el texto espectacular desde el reconocimiento del espectáculo teatral como “texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc.) y regido, entre otras cosas, por una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad” (23). Patrice Pavis, por su parte, lo define como “la relación entre todos los *sistemas significantes* utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena” (472) y Josette Féral describe este término como “el resultado entre un apretado tejido entre el texto y los otros elementos de la representación, un tejido en el que los elementos están estrechamente imbricados y son casi inseparables” (Féral 111).

En aquella “materialidad que tiene discurso” se impone un orden de mundo peculiar e incluso la posibilidad de que ese mundo *otro* intervenga en la realidad social de la cual forma parte. En esta línea se impone también el pensamiento de Alberto Ure cuando afirma:

Es en el ensayo donde se estructura lo que luego deberá sostenerse frente a hostilidades de todo tipo, las que vienen del éxito o del fracaso. Esto dicho a partir de la creencia de que a un cambio en el teatro no lo constituyen las modas, sino una transformación de la experiencia imaginaria que se reconoce, se postula o, por lo menos, se descubre como modelo de cambio social. (Ure 65)

De algún modo, esto colabora con la certeza que en el trabajo escénico el sujeto que -en asociación colaborativa- produce esa voz singular de la escena, sería un sujeto poético que no es previo a su propia producción artística y que, por lo tanto, no puede producir una reflexión que vaya por fuera de la propia experiencia creadora.

En “¿Qué es un autor?”, Michel Foucault piensa la función-autor como un modo de subjetivación en que el creador se constituye como tal a partir de la textualidad que produce<sup>8</sup>. Situado en el espacio en que se configura la función-autor, el filósofo francés afirmará que esta no se conforma del lado del escritor real ni tampoco del lado del “parlante ficticio”, sino que se efectúa en esa escisión misma, es decir, es un “entre”. La problemática que se aborda desde estos presupuestos se basará en la complejidad de la figura del autor en tanto límite. Desde esta demarcación “el nombre del autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, sino que se ubica

---

<sup>8</sup> Carlos Altamirano recuperará este aporte de Foucault al afirmar: “La historia de la figura de Autor (en sí misma una convención relativamente moderna) reposa en un “consenso axiomático” (Derrida) sobre la identidad y unidad de un texto y la atribución de un Autor al mismo, cuyo carácter no ficticio se diferencia del carácter ficticio de los personajes de una historia narrada. Esta idea de Autor es relativamente moderna, “muy reciente” afirma Derrida. [...] La crítica a una concepción sustancialista del Autor fue realizada por Foucault, para quien el Autor es una función discursiva que permite unir un nombre a un texto e instituye otra convención, la Obra, es decir, un conjunto del que se espera cierto grado de unidad interna” (Altamirano 33).

en la ruptura que instaura un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular”.<sup>9</sup> Al seguir estas ideas de Foucault, el autor cumplirá una función específica según el marco de referencia en que produzca un discurso concreto que va a responder a la vez a diversos modos de “existencia, de circulación y de funcionamiento” (16) dentro de una coyuntura particular. El análisis de la figura autor dentro del campo literario<sup>10</sup> resulta representativo del fenómeno que aquí se trabaja:

Sería tan falso buscar al autor del lado del escritor real como del lado de ese locutor ficticio; la función-autor se efectúa en la misma escisión -en esta partición y esa distancia. Tal vez se diga que ésta es solamente una propiedad singular del discurso novelesco o poético: un juego en el que sólo participan esos “cuasi discursos”. De hecho, todos los discursos que están provistos de la función-autor implican esa pluralidad de ego. (Foucault 29)

Será puntualmente “esa escisión” en la que se sitúa la subjetividad poética del sujeto escénico. Este sujeto, que se encuentra ligado a una discursividad específica (la discursividad de la escena), será móvil en función del proceso y del contexto en que se encuentre durante su abordaje escénico. Incluso, como ha afirmado Foucault en relación

---

<sup>9</sup> Agregado a esto, entonces, los discursos literarios solo pueden ser recibidos cuando están dotados de la función-autor. Por lo cual, este se devela a partir de las preguntas tradicionales: quién lo escribió, de dónde viene, en qué fechas, bajo qué circunstancias, etc. El anonimato literario, según Foucault no es soportable o se tolera únicamente en calidad de enigma. En otros escritos, Foucault sumará a lo dicho que el texto literario no se producirá simplemente con palabras sino *a partir de ellas*. De la misma manera, el trabajo plástico no se produce con la materia sino *a partir de ella*. Derivado de esto, entonces, podría hacerse una analogía con el campo teatral y afirmar que el trabajo del actor se hace *a partir de sus recursos artísticos*, potenciados a partir de su propio recorrido experiencial y su subjetividad en términos de materialidad constituyente de la obra. Aquí se toma la idea de materialidad de Adorno, para quien la “materia” no es simplemente el elemento básico, neutro y bruto con que se conforma obra para el artista, sino que se trata de materia histórica atravesada por su sociedad y su tiempo, su coyuntura y su contexto. Las antinomias, contradicciones y tensiones del momento histórico en que la obra es producida son retransmitidos a la obra de arte y no sublimados por la misma. El sujeto del arte es quien debe ocuparse de tratar esa materialidad histórica y transformarla, a través de su quehacer, en modos de hacer arte. Es por esto que según Adorno no hay obra que sea absolutamente extraña a su entorno y al sujeto que la produce.

<sup>10</sup> Si bien el espacio por excelencia en que esta función de autor puede ser reconocida es en el campo de las obras literarias, ese no es su límite de uso. Esta función se extenderá también a otros e incluso su producción no se reducirá a la obra artística. Por lo tanto, en este caso esa figura se extiende hasta posicionarse en tanto configuración “transdiscursiva” (23).



con la función-autor, este sujeto se constituirá apareciendo y desapareciendo sucesivamente durante el fenómeno escénico en sí. Siguiendo esta lógica, comprendemos que la función-autor y la función sujeto están completamente asociadas e imbricadas, y ambas pueden mutar según su localización.

En la elaboración teórica de Foucault se plantea que la función-autor debe ser concebida para pensar los posibles puntos de inserción y modos de interacción de un sujeto que se reconozca como tal a partir de la elaboración de un discurso. De un modo similar, la subjetividad poética contempla un sujeto teatral (que puede estar personificado en la función actor, actriz, director/a, escenógrafa/o, iluminador/a) que se constituye durante la elaboración de un discurso específico, que tiene la particularidad y complejidad de ser un discurso escénico. Al pensar en ese “entre” que propone Foucault y extrapolarlo al campo de la escena, se producirá una multiplicación que puede asociarse con lo que Pierre Ouellet describe como “mundos de visión”<sup>11</sup>. Dado que la subjetividad poética se concibe como un enfoque a partir del cual se podrían llegar a determinar los elementos que configuran las singularidades que impregnarán la obra, la propuesta de Ouellet es útil porque permite pensar el concepto desde el punto de vista del acto y proceso perceptivo.

Este autor trabaja en torno al fenómeno del sujeto discursivo<sup>12</sup> y propone que la actividad perceptiva resultante de la enunciación literaria no es la repetición de una actividad sensomotora vivida anteriormente, sino que se trata de la implementación de una actividad imaginativa, “espacializante y temporalizante” (Ouellet 32) que abreva en esquemas perceptivos reconocidos, pero conservando su propia autonomía. Esto es lo que vuelve posible la “creación de mundos” que exceden los mecanismos de referenciación que

---

<sup>11</sup> Ouellet trabaja sobre la idea de “mundos de la visión” (en vez de su opuesto “visiones del mundo”), ya que concibe que las manifestaciones que se producen a partir, y a través, del lenguaje son, en sí mismas, un acto de percepción. La producción poética constituida desde estos “mundos de la visión” (Ouellet) incluyen no solo los fenómenos, sino también la subjetividad y el punto de vista del sujeto artístico que los genera.

<sup>12</sup> Desde el campo de la literatura, este autor recupera la idea de “dimensión subjetal” (Ouellet) a la cual refiere, no como la única entidad ontológica y psicológica a la que llamamos sujeto, sino al conjunto de procesos y propiedades que definen el discurso en sus aspectos enunciativos y co-enunciativos, subjetivos e intersubjetivos.

se implantan en la experiencia inmediata. Con esto, entonces, se observa de qué modo el procedimiento en que el sujeto se conforma como tal a partir de la discursividad que elabora, se articula con la producción de universos de sentido múltiples que se encuentran contenidos en los trabajos de ese sujeto discursivo. En este caso pienso la aplicación de este fenómeno al sujeto de la escena. Podría afirmarse, entonces, que el contenido que elabora el sujeto discursivo en sus diversas formas de expresión lo incluye desde su sensibilidad en el mundo, además de incluirlo a él como parte del mundo. En esa producción artística, dirá Ouellet, “habla la esthesis”, es decir son palabras “sintientes” más que pensantes, o también podría decirse, pensantes desde un lugar no racional. Por ejemplo, desde el cuerpo, al instalarse como uno de los espacios principales en que se reafirma la subjetividad poética desde la escena.

Es desde aquí que Ouellet piensa en la “visión del mundo”<sup>13</sup> que suele utilizarse para hacer referencia a la obra de un autor o un colectivo de autores. Aquello que podría ser descrito como una poética particular, basal para pensar, en una segunda instancia, en la posibilidad de existencia de una subjetividad poética. Dentro de la observación de estos fenómenos, el material específico sobre el que he trabajado estas cuestiones es el producto del pensamiento de creadores y creadoras de reconocida singularidad en el campo teatral argentino. ¿Qué constituye esa singularidad? Contemplando esta dimensión, la subjetividad poética se concibe como un espacio a partir del cual se podrían llegar a determinar los elementos que configuran dichas singularidades. Por ejemplo, en lo que concierne puntualmente a sus procesos de creación, Alberto Ure considera que las marcas en las poéticas se definen en gran medida a partir del lenguaje en común que configuran los integrantes del equipo de creación:

El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar imaginario del grupo. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es

---

<sup>13</sup> Desde la noción de “weltanschauung” (151), que ha sido abordada y trabajada anteriormente por Humboldt, Cassirer y Spitzer.

donde esta ecuación –realidad/imaginario– traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insoportables. (Ure 106)

A partir de los dichos de Ure, y de quienes trabajaron con él, se podría inferir que el material desde el cual se parte debe inevitablemente transitar esas “series zigzagueantes” e irregulares para confluir -en sus derivas- en la construcción de un lenguaje estético. En segunda instancia, en los procesos de creación de este director se da la conformación de un lenguaje en lo que él describe como el *campo de ensayo* (2003). Ese recorte ilumina ese espacio efímero, pero de tránsito frecuente en que a partir del “imaginario de grupo”, se conformaría una poética, en primer lugar, y una subjetividad poética, en segunda instancia. En esta misma línea, y sin dejar de resaltar que estos fenómenos son dinámicos, Bernardo Cappa coloca a la idea del “entre” como posibilitadora de una materialidad que jerarquiza a los cuerpos de actuación, nodos centrales en que se impone un pensamiento acerca del teatro y del mundo. Cappa afirma: “lo más atractivo no es la ficción. Es el ‘entre’”.

Esa perspectiva de un imaginario grupal (de zonas confusas en Ure y del “entre” en Cappa) se emparenta, sin lugar a dudas, con la idea de que el sujeto escénico presenta un “mundo de las visiones del mundo” cuando su elaboración disciplinar-discursiva se encuentra atravesada por su propio acto perceptivo a través del fenómeno de la “esthesis”. Este acto de percepción, a la vez que produce obra, define para sí mismo su propio sentir/entender dentro de la lógica interna que porta la materialidad que luego va a configurarse en tanto obra. En cada intercambio entre escena y espectación se activa el mecanismo de la experiencia estética en la cual los objetos del mundo percibido se encuentran supeditados a los modos perceptivos-subjetivos que permiten concebirlos. Desde aquí que el fenómeno del “entre” que define la figura del autor y que se menciona más arriba, en su traducción escénica, se juega en la constitución de “mundos de visión” que dejan marcas “particulares” sobre las poéticas teatrales. En esa producción de mundos de visión juega la experiencia propia, dejando huellas en la obra y permitiendo la producción reflexiva -en algunos casos- de teoría o discursos de espesor sobre la práctica.

### *Marcas de experiencia*

La subjetividad poética se conforma en tanto producto de la pregnancia de las diferentes subjetividades que generan una materialidad escénica específica. A continuación, buscaré trabajar sobre esta dimensión en tanto “entramado de voces diversas” hacia la configuración de aquellos decires que se instalan en el campo de las praxis como una especie de gramática no tipificada en que se condensan los saberes del campo teatral.

Para hacer foco en este fenómeno, recupero la propuesta teórica de Laura Scarano (2008), quien, desde una conceptualización específica en torno a lo experiencial con relación al campo literario (especialmente a la poesía), piensa las complejidades de la relación del autor con su obra. Cuando esta investigadora plantea la noción de “subjetividad”, se refiere a los recursos que posee el escritor para construir relato “con una profunda cercanía” a su vida y elabora una conceptualización a partir de la idea de “intimidad”. En este caso se toman estas conceptualizaciones para pensar la materialidad específica del hecho escénico. Scarano trabaja sobre la tensión entre sujeto discursivo y el sujeto real dentro de las prácticas literarias y propone que la puesta en discurso de la subjetividad requiere una reflexión en torno a lo que conforma a una “voz textual”<sup>14</sup> que puede ser trabajada desde “la esfera de la intimidad” (2009: 207).

En esta esfera de intimidad será el cuerpo el que opere como forma de orden de esa experiencia y como mediador en la construcción de la “significación sentimental” (Scarano 2009: 218). Si, inevitablemente, el espacio de lo privado y personal (es decir, la experiencia del sujeto) impregna sus poéticas, los procesos artísticos se apoyarán en su dimensión biográfica (ya sea personal o colectiva) para producir un “mundo en miniatura, con historias y personajes que en distintos grados siempre tienden puentes con lo real” (Scarano

---

<sup>14</sup> La misma se configura al considerar que nunca se podrán separar los textos de los sujetos que los producen, pero tampoco se podría negar dicha subjetividad que funciona como “producción simbólica de la cultura que se articula verbalmente” (Scarano, 1997), es decir, desde la misma producción discursiva.

2009: 212). Algo de esto parecen sugerir los dichos de los artistas escénicos cuando se encuentran con universos que no reconocen como una elaboración programática propia, sino como cercanos a ellos, develándose en acto. Así afirma Pavlovsky: “en realidad yo no sé qué escribo cuando estoy escribiendo. Siempre tiendo, en cualquier obra mía a darme cuenta de que hay un ordenamiento que no obedece a mí. Que tiene que ver con el trabajo actoral posterior, como si un sueño se fuera “develando” durante los ensayos” (Pavlovsky, 2001a: 127).

Será justamente un entrelazo similar el que se habilitará en el trabajo singular de los artistas teatrales a partir de los cuales se han podido estudiar estos fenómenos. De hecho, en el campo de lo escénico, este mecanismo puede leerse, además, desde distintos planos: 1) en el plano del sentido del discurso escénico singular (lo que se dice, cómo se dice, etc.); y 2) en el plano de la escena (visto desde el fenómeno del cuerpo poético).

Sin embargo, ese sujeto produce un discurso escénico que no es previo al hecho escénico en sí. Esto podría configurarse a partir de lo que algunos artistas describen como “pensar haciendo”-ese “ordenamiento que no obedece a mí” en el decir de Pavlovsky-, es decir el proceso creador que se configura dentro de esa materialidad específica durante su gestación.

Siguiendo a Scarano, se reconoce entonces que “la puesta en lenguaje de la intimidad excede la persona individual del autor empírico, se juega en una arena social donde cobran voz y rostro figuraciones de subjetividad que coagulan imaginarios históricos y culturales determinados” (Scarano 2009: 224). De modo similar, a partir de la sistematización que la subjetividad poética propone para el estudio del hecho escénico, se buscan las marcas de las voces que la conformaron durante su proceso de creación. Indagar acerca de quién es el sujeto de la escena repercute directamente en el modo en que un creador habilitado a elaborar discurso reflexivo en torno a su práctica escénica debe constituirse previamente como sujeto de esa práctica específica. Agregado a esto, y en lo

que concierne al hecho escénico en sí, la elaboración conceptual de “cuerpo poético” (Dubatti, 2011) piensa en este fenómeno específicamente desde el enfoque del creador escénico que produce pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo<sup>15</sup>.

### *Las marcas de subjetividad en la propia poética*

La subjetividad poética trabaja sobre el modo en que un material escénico se impregna de las diversas subjetividades que lo componen, a partir de las diferentes etapas de trabajo que constituyen el abordaje de ese material. Estas huellas, que no responden únicamente a la lógica del énfasis en la singularidad, pueden ser detectadas en múltiples abordajes escénicos que conforman un universo creado a partir de los elementos de la

---

<sup>15</sup> Hasta aquí se han pensado los modos en que la materialidad escénica incorpora elementos de los sujetos teatrales que la constituyen para configurarla en tanto objeto singular y específico. Si se agrega la complejidad que impone el cuerpo de la escena cabe entonces la pregunta: ¿de qué modo se podrían pensar las subjetividades múltiples de un material escénico desde los cuerpos? Justamente, la complejidad que trae aparejada el hecho escénico es que el creador no se podrá separar nunca de su material. Su obra es generada desde la propia materialidad que es el cuerpo específico que la contiene, “su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, ‘el material de la propia existencia’” (Fischer-Lichte 157). El cuerpo es el territorio del “entre” por excelencia. Es lo que vuelve manifiesta la singularidad del hecho escénico porque el cuerpo de actuación es materialidad intrínseca de la escena. Así es que el fenómeno de la reflexión en torno al cuerpo y la producción de pensamiento acerca de las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo se vuelven zonas clave para pensar las articulaciones en que se inscribe la subjetividad poética. Esto lo vuelve uno de los espacios más fecundos para encontrar una autorreflexión singular de la materialidad escénica. Por un lado, la producción de un pensamiento acerca del acontecer del artista escénico en su obra, desde la óptica específica que avala la escena, instala la posibilidad de una reflexión que dinamiza no solo las prácticas, sino también la producción de conocimiento que de ellas deriva. Por otro lado, especialmente en el tránsito de la clase y el ensayo, se encuentra el cuerpo que se impone como un territorio fértil en que se instalan esos saberes específicos que se transmiten por vía de un lenguaje tácito, no definido, que alude a los modos en que los creadores conciben las praxis y el mundo. Para pensar estas cuestiones la idea de cuerpo poético funciona para observar los modos en que los creadores que dan pie al pensamiento producido a partir de las praxis de actuación trabajan en torno a discursividades que reconocen las marcas de su subjetividad poética como cuerpo de actuación. Algo de esto pone en evidencia Ricardo Bartís (2018) al afirmar que “el cuerpo poético del actor pone en tensión la idea del lenguaje por delante” (9) porque constituye un lenguaje en el cual diversos elementos se ponen por delante del aspecto narrativo o dramático: “intensidades emocionales, formas, velocidades, ritmos, encadenamientos poco convencionales” (9).

propia subjetividad<sup>16</sup>. Algunos de estos aspectos, estudiados en torno al género autobiográfico, afirman que las decisiones que se toman sobre el modo de elaborar ese “yo subjetivo” de la narración incluyen una cualidad autorreflexiva que sostiene una narración constituida como tal más allá de la referencia en la que se apoya<sup>17</sup>. En esta misma dirección:

[Benveniste] advierte esa unificación imaginaria de la multiplicidad vivencial que opera el *yo*, como un momento de detención, un efecto de (auto)reconocimiento, de “permanencia de la conciencia”, así como el carácter esencialmente narrativo y hasta *testimonial* de la identidad, “visión de sí” que solo el sujeto puede dar sobre sí mismo-independientemente, podríamos agregar, de su “verdad referencial”. (Arfuch 96)

Podría decirse entonces que ese plano de la “visión de sí” del sujeto constituye obra -aquí se habla desde lo lingüístico, pero en la escena se agregarán además otras dimensiones como ya se ha dicho-, obra que va más allá de su verdad referencial. Como si además de la verdad constitutiva de ese sujeto apareciera una subjetividad *otra* que deja sus marcas y huellas en la obra artística de aquel que, en este caso, será el sujeto de la escena. El “espacio biográfico” comprendido como “un singular habitado por la pluralidad” (Arfuch 248) funciona como referencia para pensar la subjetividad pregnante. Esta subjetividad marcará la materialidad artística que viene constituida por diversos sujetos en el campo de la escena. El hecho escénico se encuentra atravesado por todas las multiplicidades que aportan los sujetos que constituyen ese fenómeno teatral en particular. Esa “voz poética” multiplicada

---

<sup>16</sup> Maurice Blanchot, define la relación entre escritor, escritura y realidad como “antagónica y dialéctica”. Luego agregará que ese “universo imaginario” no es un lugar “imposible de situar sino [...] un espacio que se desarrolla en el *aquí del mundo*, que lo atrapa, lo traspone, lo modifica, lo sublima y constituye con él una totalidad nueva” (en Miraux 115).

<sup>17</sup> Un ejemplo de esto es lo que en esta línea dice Silvia Molloy: “La autobiografía es siempre una representación, esto es, un volver a contar, ya que la vida a la que supuestamente se refiere es, de por sí, una suerte de construcción narrativa. La vida es siempre, necesariamente, relato: relato que nos contamos a nosotros mismos, como sujetos a través de la rememoración; relato que oímos contar o que leemos cuando se trata de vidas ajenas. Por lo tanto, decir que la autobiografía es el más referencial de los géneros -entendiendo por referencia un remitir ingenuo a una “realidad”, a hechos concretos y verificables- es, en cierto sentido plantear mal la cuestión. La autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización. [...] El lenguaje es la única forma de que dispongo para “ver” mi existencia. En cierta forma, ya he sido “relatado” por la misma historia que estoy narrando” (Molloy 15,16).

(la voz autoral, de dirección, de actuación, de iluminación) será entonces una voz singular en el cruce de “autores reales” al encuentro colectivo que es la escena. Las huellas, las marcas de diversas voces singulares que impregnan la materialidad escénica, funcionan como un entramado que hibridiza y entrecruza a distintos enunciadores. Todas estas marcas, que podrían pensarse como la presencia del autor latiendo en las entrelineas de su obra (Sibilia), nunca podrán opacar la materialidad singular de la obra en sí.

### *Autorreferencia y reflexividad*

En este punto se plantea la cuestión de la autorreferividad, que es lo que permite acceder al pensamiento que producen los creadores escénicos que generan insumos teóricos desde su propia praxis. Dentro de las problemáticas que suscita la descripción de la experiencia subjetiva (imprescindible para establecer las características de la subjetividad poética de un creador), se encuentran dos modelos a partir de los cuales se configura sentido para adentrarse en el área específica a partir de la cual el artista piensa sus prácticas y se piensa a sí mismo dentro de ellas. Para encarar este abordaje tomo brevemente dos referencias, Christoph Menke, quien trabaja la categoría de subjetividad estética<sup>18</sup> y Claire Petitmengin (2015), que organiza un método para describir la experiencia subjetiva.

Al trabajar las nociones de subjetividad estética y de reflexividad en lo estético<sup>19</sup>, Menke propone la idea de una subjetividad desbordada y excedida por el objeto estético que produce. Además, concibe a la autorreferividad como una propiedad inherente a la

---

<sup>18</sup> Como se verá a continuación, el planteo teórico de Menke es sumamente complejo y encararlo en detalle está por fuera de las posibilidades que da el marco de este artículo. Sin embargo, su elaboración de la noción de subjetividad estética resulta orientadora en tanto concibe una subjetividad doble, desde la producción artística y desde la recepción. Si bien ese no es mi foco de análisis, se trata de una manera válida de reconocer los modos posibles de configuraciones subjetivas que aparecen en la producción de una materialidad creadora.

<sup>19</sup> Este autor propone considerar a la estética como una forma de reflexión filosófica y, en consecuencia, el surgimiento de la estética como un suceso inherente a la filosofía. Razón por la cual, al referirse a lo estético la filosofía se pregunta acerca de sí misma. La única diferencia entre ambas es que mientras la reflexión filosófica se encuentra orientada hacia lo universal, la reflexión estética lo hace hacia lo particular.



situación estética más que un producto del sujeto. Al reconocer esto, entonces, el concepto de subjetividad se encontraría siempre atravesado por la autorreflexión estética, ya que no podría hablarse únicamente de un producto autónomo de un sujeto, sino de materialidades que son constitutivas de las obras artísticas por éste producidas. A su vez, la reflexividad no puede ser entendida tampoco como derivación autónoma del sujeto (de aquel sujeto estético previo a su obra) sino como un elemento que se activa durante la praxis artística. El autor parte de que lo estético es en sí mismo un acontecimiento eminentemente reflexivo<sup>20</sup> (determinado por una forma particular de reflexión). Siguiendo esto, podría deducirse entonces que la obra de arte es reflexiva en tanto se tematiza a sí misma, tanto como a sus procedimientos y sus contenidos. La obra de arte también es autorreflexiva al no pretender enunciar lo que hace, sino que busca maneras diferentes de sostener las prácticas. Esto se da porque la reflexividad estética no le corresponde a la obra de arte en tanto ésta habilita una forma del conocimiento, sino una forma de la praxis. De aquí que la reflexión estética y la praxis estética sean dos elementos que funcionen recíprocamente: la reflexión estética es práctica y la praxis estética, reflexiva.

Así como no se puede hablar de un sujeto estético previo a su propia producción artística, tampoco se podría plantear la posibilidad de una reflexión estética que vaya por fuera de la propia experiencia creadora. Esto permite analizar todo lo anterior desde un plano diferente, ya que, si bien es factible que parte de la reflexión dentro de una obra implica una auto tematización de sus procedimientos, por otro lado, podrá ser multiplicador considerar a la obra más ampliamente, al modo de un “organismo” autorreflexivo que se produce a sí mismo en función de sus propios procedimientos.

En el caso de la descripción de las propias prácticas, y con la pretensión de distinguir características de una subjetividad poética, se reafirma la idea del artista escénico en tanto intelectual específico. Como tal, el artista escénico se confirma capaz de generar

---

<sup>20</sup> Menke dice que las concepciones acerca de la subjetividad estética se pueden leer como modos de acercamiento para tematizar, en realidad, la reflexividad estética. Si así no lo fuera, entonces: *la subjetividad estética es un modo de determinación de la reflexividad estética* (Menke 111).

una reflexividad en el discurso acerca de su práctica escénica en el caso de cada proceso de creación en particular. Justamente porque, en tanto sujeto estético, se terminaría de conformar como tal en el núcleo de su propia experiencia creadora.

De este modo, siguiendo a Menke, al pensar recíprocamente la reflexión estética y la praxis estética es que se evidencia la complejidad de la descripción de la propia experiencia de creación. Es por ello que aquí introduzco otro enfoque disciplinar<sup>21</sup> desde el cual se formula el método de Claire Petitmengin (2015). Este radica en la dificultad que implica la toma de consciencia de la propia experiencia y su descripción, planteando una técnica de entrevistas que pretende superar ambas problemáticas. Lo que interesa para este trabajo de la metodología propuesta por esta autora es la posibilidad de configurar vectores o coordenadas para pensar en recorridos en torno a la producción de pensamiento desde las propias prácticas. Es decir, a partir de una especie de relación dialógica se plantea la posibilidad de producir textualidad reflexiva.

La autora propone herramientas específicas hacia la descripción de la experiencia vivida frente a tres problemáticas que trae aparejada la descripción de la propia vivencia: 1) el foco doble sobre el proceso que se transita y la compilación de esa experiencia para su posterior transmisión, 2) la sistematización de esa información y, 3) los recursos lingüísticos con los que se cuenta para comunicar la propia experiencia subjetiva.

Ante estas complejidades, la propuesta radica en una dinámica de entrevista en la cual el sujeto pueda organizar la información en torno a esa experiencia y describirla. El trabajo en esa dirección se enfoca en preguntas acerca de la singularidad de la experiencia vivida por el sujeto a analizar. En este caso, en vistas a configurar la subjetividad poética de un sujeto escénico en particular, este abordaje sugiere preguntar por cuestiones específicas de un proceso puntual y no solamente acerca de las recurrencias en diversos procesos

---

<sup>21</sup> Esta autora trabaja desde una disciplina llamada micro-fenomenología, en el cruce de las ciencias cognitivas y el estudio de la experiencia humana. Frente a la exclusión del relato de la experiencia subjetiva en el campo de la investigación científica, poniendo por delante la mirada neutral y objetiva de un investigador externo como posibilidad de aprehensión de un objeto de estudio.

creativos. A partir de la recopilación y análisis de los diversos elementos que componen la descripción de dicha experiencia singular, es que se van a seguir ciertas coordenadas para pensar la experiencia subjetiva del artista escénico en su recorrido. Si bien este abordaje está planteado para críticos, historiadores e investigadores, el artista podría encarar una sistematización de la propia experiencia, pero basándose en algún elemento que organice su discurso (sin tener que apelar únicamente al recuerdo de un proceso creador de una única vez). Esto podría ser un diario, una bitácora o notas acerca del propio proceso de creación. Y, desde la dimensión que aporta la subjetividad poética, podrían agregarse las trazas invisibles que quedan en los cuerpos del ensayo y de la clase, cuando aglutinan los pensamientos no convencionalizados. Estas zonas de registro no sistemáticas podrían ser los germinadores de los saberes específicos de esa gramática no tipificada que atraviesa todo sistema teatral.

### *Pensamientos en latencia: el ensayo y la clase*

Recuperando lo planteado hasta este punto, la subjetividad poética sirve para pensar el acontecer del artista dentro de su obra. Parte de la idea de que para generar materialidad reflexiva acerca de su práctica primero tiene que conformarse como sujeto de esa práctica. A partir de ahí se piensa la idea de la subjetividad como un espacio en que se configuran las singularidades del campo de lo teatral -aquellos *mundos de visión* descritos por Ouellet-. La experiencia propia y las huellas que quedan en la obra pasan, de pronto, a ser parte fundante de la producción reflexiva.

Al pensar en las complejidades puntuales que trae la dimensión de la escena sobre estas cuestiones, se impone la certeza de que el creador no podrá separarse nunca de su materia primaria. La obra requiere una materialidad corpórea para existir que Plessner llama “el material de la propia existencia” (Fischer-Lichte 157). Esto es lo que ubica al cuerpo de actuación como el territorio del “entre” por antonomasia. La producción de un

pensamiento acerca del acontecer del artista escénico en su obra, desde la óptica específica que avala la escena, permite una reflexión capaz de dinamizar las prácticas de la escena, así como a la producción de conocimiento derivada de las mismas.

Sumado a esto, si hay un entramado de voces diversas que llevan a configurar el pensamiento del artista, ese pensamiento que él produzca acerca de la práctica no puede ser independiente del entorno en que es concebido. Es decir, los espacios de circulación de saber en que puede llegar a generarse este intercambio de la subjetividad poética son los espacios del ensayo y la clase. Dos zonas donde se genera ese tipo de materialidad puntual. El sistema teatral se sostiene sobre esta especie de gramática que va dejando huella en los cuerpos de la escena durante las situaciones fugaces provistas por esas zonas de habitabilidad. Por eso lo que se funda en ese espacio no es de fácil acceso. Esos saberes no convencionalizados son producidos por un sujeto de la escena y el trabajo sobre la pregnancia de las subjetividades que conforman el proceso de creación es lo que permite poner en perspectiva cuestiones puntuales acerca de la autorreflexión del artista. Siguiendo estos lineamientos, la voluntad de este apartado final será desplegar estas concepciones de teatro y de mundo poniendo el acento en que han sido gestadas en situaciones que no son concebidas para perdurar.

En el campo de la escena argentina, que es el que me he dedicado a estudiar, se encuentran diversos referentes en que una concepción singular de los cuerpos de actuación repercute en un tratamiento textual particular (en este caso el texto es reconocido como fuente y no como límite) que multiplica las marcas que dejan en la obra cada uno de los sujetos que la conforman. En esta línea se ubican seis creadores escénicos que propician y continúan<sup>22</sup> la producción reflexiva acerca de la praxis de actuación en el teatro de Buenos Aires de las últimas décadas.

---

<sup>22</sup> En investigaciones precedentes he planteado el estudio de la subjetividad poética a partir de su utilización en cada caso testigo del grupo de artistas (organizados en dos tríadas en tanto “propiciadores” y “continuadores”) concebidos como referentes nacionales en lo que refiere a la reflexión acerca de la práctica de actuación, tendiente a la concepción de la misma como confluencia entre cuerpo y resistencia.

Alberto Ure describe claramente esta especificidad al pensar el funcionamiento grupal que se da en el abordaje de un material escénico cuando afirma que el grupo funciona no como una suma de personas sino como otra cosa “más que humana” (Ure, 2003: 103). Respecto de la idea en torno a una “reivindicación de la subjetividad”, Ure decide los materiales que aborda y el modo de hacerlo: “es una reivindicación de mi subjetividad, de ‘yo’ como sujeto en la vida. Mi gran horror es pertenecer a una maquinaria teatral, donde termino haciendo obras porque el texto es bueno, porque la actriz es buena, porque la producción es buena...” (Tcherkaski 23). Además, a esto se suma la idea de que “sujeto escénico” es todo participante que sea parte de ese proceso de creación, no únicamente los actores y el director:

El grupo está formado por los que ensayan y por todos los que, de una u otra manera, participan de la actividad –escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, técnicos, productores, agentes de prensa–, por el espacio que eligen para ensayar, por la tradición de la institución donde se constituyen si es en alguna, por los grupos anteriores y por los que le son contemporáneos [...] Ese grupo que primordialmente se consolida con el objetivo de llegar a hacer una obra y encontrarse con otro grupo –el público– encuentra o provoca inevitablemente una delimitación de zonas internas y de su mecánica de producción con las que armará una definición de sí mismo. (Ure 103, 104)

Por otra parte, pero alineado con lo anterior, Ure considera que las marcas en las poéticas se definen en gran medida a partir del lenguaje en común que configuran los integrantes del equipo de creación:

Lo que un grupo utiliza como pasado es aún más misterioso y variable que lo que una persona utiliza. El lenguaje se traza, para mí, delimitando lo que se puede llamar imaginario del grupo. Quizás en el trabajo que hace el actor para construir el personaje es donde esta ecuación –realidad/imaginario– traza series zigzagueantes, crea zonas confusas, algunas placenteras, otras insoportables (Ure 106).

Agregado a esto, a partir de los dichos de Ure y de quienes trabajaron con él, se puede inferir que el material de la escena se funda en la construcción de un lenguaje

estético para la concepción de una obra. En segunda instancia, en los procesos de creación de este director, se da la construcción de un lenguaje en el campo de ensayo concebido como el territorio fértil de configuración de una serie de saberes específicos. Saberes que, a la larga, son el lenguaje de una praxis teatral de un territorio puntual, en este caso el sistema teatral porteño.

Respecto de la subjetividad poética leída en los contextos en que se produce pensamiento desde la escena, así como se detecta en Ure, también en el caso de Eduardo Pavlovsky se va a dar una profusa producción metarreflexiva derivada de su praxis, alineada con lo que podría reconocerse como un lenguaje que produce ese cuerpo pensante de la escena. En su caso esto se imprime desde un escape del discurso realista como hegemónico o, mejor dicho, la puesta en cuestionamiento de ese tipo de discursividad como potencia de escena. El reconocimiento de las recurrencias en los propios abordajes y cómo éstas van extendiéndose en lo tocante a distintos costados de la disciplina, delimitan un interés específico en Pavlovsky. El autor detecta y reconoce en su escritura una modalidad de trabajo que se basa en la puesta en cuestionamiento de los discursos hegemónicos al afirmar:

en todas mis obras me parece encontrar una descreencia en los discursos hegemónicos. Juego con un discurso que parece creíble, pero al que inmediatamente opongo otro que lo ‘descrea’. Los personajes no son sujetos, son voces, discursos, trabajo con otra forma de individuación, diferente de la tradicional, del realismo.<sup>23</sup> (Pavlovsky, 2003: 24, 25)

Nuevamente se reafirma aquí la búsqueda dentro de su propia poética de esas nuevas subjetividades a las que refiere al hablar de una “micropolítica de la resistencia”. En esta misma línea, en múltiples oportunidades, Pavlovsky ha descrito el modo en que concibe su teatro desde los ‘70, bajo el rótulo de “teatro de estados” o “teatro de intensidades” (2001: 78). Esto incluye ideas tales como la de la *salida de la representación* al

---

<sup>23</sup> Para ver con mayor detenimiento la tradición realista de la década del ‘60 dentro del teatro argentino ver: Tirri, Néstor *Realismo y teatro argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.

afirmar que “había que ‘salirse de sí’ [...] salirse del teatro ‘representativo’ para sumergirse en plena experimentación y explorar otros estados no habituales” (2001: 79). Esta búsqueda de lo inhabitual o lo inexplorado también ilumina el valor del ensayo al que se reconoce no solo como una instancia de intercambio sino también como espacio propiciador de lenguaje.

Finalmente, al tomar la cuestión de los procesos de creación, Pavlovsky se ha ocupado, a lo largo de su derrotero, de pensar sus prácticas desde conceptualizaciones específicas que han organizado su discurso, planteando el lugar desde el cuál piensa sus praxis y se piensa a sí mismo inmerso en esas praxis. Esto se da en afirmaciones como “soy el psicoanalista que se desdobra para analizar objetivamente todo el proceso creativo” (1975: 45). Estas reflexiones acerca de sus prácticas se han dado especialmente al considerar los modos en que se materializaba su poética en un texto dramático, partiendo de decires como: “mis obras me brotan, los personajes se me escapan y ya no me pertenecen” (Pavlovsky 1976: 45) hasta la idea -que toma siguiendo a la psicoanalista Melanie Klein- de que “todo lo bueno y todo lo malo se juntan dentro del ‘autor’” (1976: 45).

El caso de Ricardo Bartís, dentro del campo teatral nacional, dio cuenta de qué modo el texto es el que habilita la dinámica de la subjetividad poética por la cual todo integrante de un proceso de creación deja sus marcas en la poética que conforma colectivamente. Esto puede leerse, por ejemplo, en la siguiente afirmación:

El texto adquiere otro valor porque es una traducción de algunos planos emocionales y asociativos del grupo que lo produce, y entonces se genera un vínculo de apropiación con el objeto que tiene un nivel de la totalidad, a mi entender, superador del trabajo que puede hacer un elenco en relación a un texto. (Bartís 1996:19)

Asociada a esto también se presenta la idea por la cual Ricardo Bartís describe que los personajes de sus obras “son hablados”: “los personajes de nuestra obra son hablados, no saben bien por qué están compelidos a ciertos actos, a hacer determinadas cosas y decir

otras” (Bartís 2003: 232). Esto no solo pone en tensión la idea tradicional de un texto dramático como lo que habilita que se hable, sino que además se alinea con la dimensión de la subjetividad poética que se reconoce como el producto de la pregnancia de las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad que aúna ese entramado de voces diversas. Justamente, la manifestación que se suele alinear con esta conceptualización es la que se da a partir de la producción de pensamiento sobre las prácticas de actuación ligadas a la poética del cuerpo, como es el caso de Bartís. Esta idea también se extiende en este creador en lo que refiere a las temáticas que enfrenta el teatro producido desde ese entramado de voces: “Entonces, hoy la cuestión central es ¿cómo puede el teatro hablar de lo propio, discutir lo propio y, sin ser coyuntural, trabajar en contacto con esas fuerzas que están operando en lo social y en la subjetividad? Ni más ni menos” (Bartís 2002: 23). Por otra parte, desde una zona más específica, en lo que concierne a los métodos de trabajo según los marcos contextuales, Ricardo Bartís dice apoyarse en el entorno, en las personas que “legitiman el carácter del ensayo”:

Salgo dentro de la escena y hago todos los personajes a la vez, todo el tiempo...digo, me repliego, obviamente para que los desarrollos salgan por afuera de mí, pero yo estoy adentro. Por eso necesito, se me torna tan importante...los asistentes o las personas que legitiman, de alguna manera, por afuera, el carácter del ensayo (Bartís, 2007).

En efecto, en la lógica reflexiva bartisiana, se insiste en la ausencia de una sistematización teórica sobre las prácticas de actuación:

Con respecto a las poéticas actorales, no creo que haya que cargarle las tintas al teatro independiente. La tendencia europeizante y la fascinación por las modas conceptuales de las elites intelectuales, siempre hizo que se estuviera más cerca de los modelos dominantes que de una reflexión singular de la propia cultura. Es un proceso de desintegración que se generó hace muchísimos años, una especie de ejercicio de destrucción de lo propio. Además de una carencia en lo que respecta a la reflexión teórica sobre el trabajo de la actuación, ya que salvo los trabajos sobre Stanislavsky de Raúl Serrano, no ha habido una



sistematización teórica proveniente del campo de la práctica escénica. Entonces, las modalidades formativas, las líneas de entrenamiento y por ende, los espectáculos, siempre fueron subsidiarios de los modelos dominantes en Europa o en Estados Unidos. De este modo, se produjo una afirmación de las técnicas de interiorización en la actuación, de un desarrollo en el campo emocional de una subjetividad muy plena, en detrimento de lo que serían formas “más mentirosas”, “más populares”, en las cuales no había de antemano una hipótesis de afirmar algo “serio”. (Bartís, 2002: 22)

Estas ideas sobre la vacancia de una “reflexión singular de la propia cultura” permiten inferir que Bartís reconoce que el pensamiento acerca de las prácticas podría fundarse a partir de dos momentos. El primero, en los cuerpos que transitan la experiencia de búsqueda que propician esas situaciones de cierta intimidad o fugacidad que son el entrenamiento o el ensayo. Y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los creadores. La carencia de una sistematización teórica sobre “lo propio” parece destacar que aquello que llega como un pensamiento sobre las prácticas está omitiendo saberes circulantes que se originan no desde la captura de modelos dominantes sino en el encuentro colectivo.

En el trabajo escénico y en la producción reflexiva que lleva adelante Alejandro Catalán, los roles se configuran de modo tal que el director ocupa el lugar de un guía y sale del espacio conferido en tanto encargado de una puesta en escena indicando a sus actores qué deben hacer para contar su propia idea de la obra. Esto provee de un espacio para el reconocimiento de la subjetividad poética pensada desde las voces que dejan marcas en la materialidad escénica. Puntualmente, respecto de la forma en que esas variaciones en los modos de generar escena afectan a la actuación y a la dirección, afirmará:

Comencemos desalojando la concepción con la que espontáneamente se aborda al actor: “intérprete”. Este abordaje espontáneo heredero de los discursos teatrales del s. XX es el supuesto fundamental que nos enfrenta con un desacople entre lo que esperamos que haya y lo que hay. Nuestro medio escénico ha cambiado radicalmente en los últimos 20 años y la visión interpretativa hace que en esta mutación general sobrevivan palabras,

conceptos, expectativas e ideales, que ya no rigen y son un obstáculo para pensar y habitar las nuevas circunstancias. (Catalán)

Como se ve, este punto de partida implica por igual al actor y al director. Si el cuerpo se ha dislocado de su función interpretativa, la dirección también quedará trastocada. El qué hacer con ese cuerpo es un problema que se juega fundamentalmente en este vínculo, por ser el que habita la situación de creación escénica y, por ende, el que se debe enfrentar con los beneficios y obstáculos prácticos que trae esta modificación.

En el caso de Bernardo Cappa las cuestiones en torno al “material de la propia existencia” que funda obra se encuentran explicitadas cuando en algunos de sus abordajes escénicos el trabajo grupal se apoya en un recorrido autorreflexivo, con instancias de escritura en solitario; pruebas en la escena; escritura colectiva; improvisaciones a partir de diversas temáticas, films, imágenes, objetos y espacios; y siempre reflexión sobre las mismas. En medio de lo cual suele darse un entretejido vincular que luego se verá representado en aquello que conforma el germen de la obra, en tanto dispositivo al que se suele acudir una y otra vez en busca de nuevo material transitable. Por lo tanto, la forma de generar “escena” se gesta como una especie de espiral a partir de las dinámicas vinculares y los aspectos coyunturales que sostienen el trabajo durante el proceso de creación. Si bien hay un rol de dirección claramente organizador, el grupo en tanto colectivo tiene incidencia en lo que se quiere contar y lo que se “actúa”. Podría decirse, en los elementos que quedan como parte del material escénico definitivo luego del proceso de ensayos a partir de un código común. El hecho de tratar la creación de manera autopoietica (el proceso creador se cumple dentro del objeto creado) configura un sistema de trabajo singular, con características propias (Dubatti, 2007). Respecto de este formato y específicamente acerca del trabajo del actor Cappa afirma:

Un actor en el teatro debe dejarse atravesar por estos relatos, su cuerpo es un catalizador, un pararrayos, su inteligencia y su talento convertirán esos gestos que tienen ya un significado en signos abiertos, múltiples, que permitan imaginar. Un actor debe aprender a usar esta fuerza, esta extraña necesidad de

dramatizarlo todo, es su fuente de inspiración. (Ajaka, Bustamante, Cappa et. al. 18)

Por su parte, cuando Analía Couceyro piensa la escritura para la escena como “versión” o como “collage de voces” (Gigena) pareciera hacer referencia a las marcas que quedan en las poéticas de las distintas voces que las componen. Esto puede remitir al modo en que define Roland Barthes la escritura como “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 65). Esa “impersonalidad” a partir de la cual, afirma Barthes, es el lenguaje el que “actúa” o “performa”, arma un sistema singular a partir del cual se puede leer esa idea de “collage de voces” que es fundante al pensar la materialidad escénica desde la subjetividad poética de Analía Couceyro. En este punto se vuelve secundario el origen de esos materiales que, puestos a operar sobre la escena, son simplemente un cuerpo, generando sentido en acto presente. Un cuerpo que desde el armado múltiple que propicia la escena en sí misma opera como recorte sensible, singular y anónimo a la vez, pero con un trasfondo plural que no vale la pena “descifrar”.

### *Conclusiones*

Al principio de este trabajo se instaló la pregunta sobre el vínculo entre el artista y la poética al analizar la materialidad de su objeto específico. Uno de los elementos fundantes de este interrogante es el análisis de Adorno sobre la “obviedad de la subjetividad poética” para la lírica. Observa que quién produce la obra y quién dice en la obra no es el mismo sujeto. Esta aserción de Adorno fue la piedra de toque para la pregunta acerca de quién escribe y quién habla desde la escena. De hecho, en el campo de la escena esta complejidad se verá multiplicada en dos sentidos: por la superposición de planos en que la misma se

configura (el lingüístico es solo uno más entre muchos otros); y por la multiplicación de “voces” que finalmente conformarán esa poética específica que se constituirá en obra. A partir de aquí se expusieron diversos abordajes teóricos, en su mayoría del campo de la literatura, y que colaboran con la distinción de este fenómeno puntual a trabajar desde la escena teatral. En principio la idea de “entre” que introduce Foucault en “¿Qué es un autor?” que justamente piensa esa especificidad que diferencia a quién produce la obra de quién dice desde la obra. Luego, y especialmente desde las multiplicaciones señaladas antes para el caso de la escena teatral, lo que Pierre Ouellet da en llamar “mundos de visión”. Desde esta conceptualización el autor plantea que la propia experiencia (de parte del artista) inevitablemente dejará marcas en su producción, que pueden ser reconocidas en la materialidad que esa producción porta. Algunas de estas marcas pueden detectarse a partir de fenómenos específicos en torno a la idea de “intimidad” y “experiencia”<sup>24</sup>. Algunos otros enfoques que analizaron el fenómeno del “entre” son los que provienen del aporte de teorías en torno a la autobiografía y derivados<sup>25</sup>.

Luego (retomando la idea acerca del reconocimiento de las marcas de las propias poéticas de parte de los artistas) se convocó la noción de “autorreflexión” que Christoph Menke concibe para el campo de la estética. A partir de esta conceptualización el autor propone que la reflexividad de parte del sujeto artístico no puede ser entendida como una derivación autónoma del mismo, sino que es un elemento que se activa durante su práctica artística. Aquí se expuso la propuesta de abordaje de Claire Petitmengin (2015), quien plantea una metodología para pensar recorridos en torno a la producción de pensamiento desde las propias prácticas, que podrían ser útiles en vistas a la elaboración de una textualidad reflexiva de parte de artistas.

---

<sup>24</sup> Dado que ambas fueron trabajadas por Laura Scarano (2008) para el campo de la poesía, se toman como referencia esos estudios, siempre considerando las divergencias disciplinares del caso.

<sup>25</sup> Se trabajó especialmente con Leonor Arfuch (2007), siempre reconociendo que para mi campo de análisis hace falta un trabajo de correlación permanente entre disciplinas que no poseen las mismas condiciones ni características.

Terminado este recorrido de delimitación de la noción (que piensa las diversas subjetividades que constituyen un proceso escénico y se conforman como una única subjetividad de la poética que cruza esas diversas voces) se expuso el decir de diversos artistas contemporáneos del campo teatral argentino. En diversos momentos históricos todos dan cuenta del ensayo y la clase como espacios generadores de mundo, de lenguaje y de posibles cambios sociales desde la producción de un pensamiento específico en el encuentro entre sujetos de la escena. Desde allí, se evidencia que la noción de subjetividad poética trabaja sobre el modo en que en las poéticas se manifiestan las marcas de subjetividades que porta un material escénico, de naturaleza eminentemente colectiva. Finalmente, cabe destacar que en este espacio me he ocupado de ver cómo la subjetividad poética elabora un modo de sistematización de la subjetividad singular que emana de una poética a partir de las huellas que deja el cruce de los sujetos que conformaron ese objeto artístico.

Para concluir, la intención de este trabajo ha sido desplegar la noción de subjetividad poética para dar luz a un sujeto de la escena capaz de producir reflexiones de espesor en relación con su praxis artística. A partir de la autorreflexión de artistas, el ensayo y la clase se instalan como espacios fértiles para generar y dar circulación a esas “escrituras en latencia” que pasan de los cuerpos a los dichos acerca de las praxis, fijándose luego como pensamiento germinado en la escena.

© Carla Pessolano

## Bibliografía

- Adorno, Theodor W. "Notas marginales sobre teoría y praxis". En *Crítica de la cultura y sociedad II*. Editorial AKAL, 2009.
- Ajaka, Bustamante, Cappa et. al. *Detrás de escena*. Excursiones, 2015.
- Altamirano, Carlos. *Términos Críticos de Sociología de la cultura*. Paidós, 2002.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Bak-Geler, Tibor. "Epistemología teatral". *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, No.4, 2003, pp 81-88.
- Barthes, Roland. "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Paidós, 1994.
- Bartís Ricardo. "Violencia y lenguaje: el teatro como ilusión social del Estado" en La llave universal <http://llaveuniversal.com/2018/12/03/violencia-y-lenguaje-el-teatro-como-ilusion-social-del-estado/> [Consultado el 20 de marzo de 2020], 2018.
- . "El artista en pleno estado de rebeldía. Entrevista con Ricardo Bartís", *Revista Ñ*, 11 de septiembre, 2015.
- . *Cancha con niebla*. Atuel, 2003.
- . "El teatro independiente y el teatro actual". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año VIII, No. 15, 2002.
- . "Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual". *Teatro XXI-Revista del GETEA*, Año II, No. 3, 1996, pp. 18-20.
- Bartís, Ricardo, Julieta Desmarás, Lola Zapata. *Abí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Teatro Nacional Cervantes, 2018.
- Cappa, Bernardo. Comunicación personal. 1 de octubre, 2014.
- Catalán, Alejandro. "Parte 2. De la formación a la información" <http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-3-cuerpos-informados-e-invincin.html>, 2007.
- Cauquelin, Anne. *Las teorías del arte*. Adriana Hidalgo Editora, 2012.

- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*. Editorial Galerna, 1997.
- Dubatti, Jorge. “Grupos teatrales, construcción de subjetividad y micropolítica” <http://www.revistadeteatro.com/artes/artes168/iritzia/dubatti.html>, 2011.
- . *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel, 2007.
- Féral, Josette. *Théorie et pratique du théâtre : au-delà des limites*. Entretemps, 2011.
- Ficher-Lischte, Erika. *Estética de lo performativo*. ABADA Editores, 2011.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* El cuenco de Plata, 2010.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, 2003.
- Gigena, Daniel. “Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo”. *Diario La Nación*. 4 de diciembre, 2016.
- Mannarino, Juan Manuel. “El teatro como el poder ficcional del actor. Acerca de los Solos de Alejandro Catalán”. *Revista Telón de fondo*, No. 9, 2009.
- Menke, Christoph. *Estética y negatividad*. Fondo de Cultura Económica de Argentina; División de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2011.
- Miroux, Jean-Philippe. *La autobiografía: las escrituras del yo*. Nueva Visión, 2005.
- Molloy, Silvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Ouellet, Pierre. *Poétique du regard: littérature, perception, identité*. Septentrion, 2001.
- Pavis Patrice. *Diccionario del teatro*. Paidós, 2008.
- Pavlovsky, Eduardo. *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad*. EUDEBA, 2001a.
- . *La ética del cuerpo*. Atuel, 2001b.
- . *Reflexiones sobre el proceso creador / El señor Galíndez*. Editorial Proteo, 1976.
- . *Proceso creador. Terapia y existencia*. Buenos Aires: Ediciones Búsqueda, 1975.

Petitmengin C., Bitbol M., Olgner-Beldame M. “Vers une science de l'expérience vécue”.  
*Intellectica*, No. 64. 2015, pp 53-76.

Petitmengin, Claire. “Enaction as a lived experience. Towards a radical  
neurophenomenology”. *Constructivist Foundations* 12, No. 2, 2017, pp 139-147.

Scarano, Laura. “Provocaciones teóricas para el siglo XXI: La experiencia del poema”.  
*Servicio de Difusión de la Creación intelectual*, 2008.

---. *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*. Biblos, 2007.

---. “Travesías de la subjetividad: Ficciones del sujeto/Posiciones de sujeto”. *CELEHIS*.  
No.9, 1997, pp. 13- 29.

Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, 2013.

Tcherkaski, José. *Rebeldes exquisitos. Conversaciones con Alberto Ure, Griselda Gambaro y Cristina  
Banegas*. Editorial del Instituto Nacional del Teatro, 2009.

Tirri, Néstor. *Realismo y teatro argentino*. Ediciones La Bastilla, 1973.

Ure, Alberto. *Sacate la careta*. Editorial Norma, 2003.