

proliferación de teatro en la ciudad. El Estado debe hacerse presente sin demoras; para favorecer a que el teatro siga latiendo y para que la sociedad siga respirando.

Referencias bibliográficas

- Abad, S. (2012) *Cantarelli, Mariana. Habitar el estado. Pensamiento estatal en tiempos a-estatales*. Buenos Aires, Hydra.
- Fairstein, C; Cohen, P y Markel, D. (2013) *Documental: Tras las huellas de Augusto*. Teatro del Oprimido en los '70. Augusto Boal en Buenos Aires. Buenos Aires: VacaBonsai Producciones
- Echevarría, S; y Kasztelan, N (coordinadoras) (2015) *Detrás de Escena / Alberto Ajaka...* [et al]. CABA. Ed. Excursiones.
- Eisner, Elliot W. Profesor en Educación y Arte
- Szuchmacher, R. (2015) *Lo incapturable*. CABA. Ed. Reservoir Books.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del Teatro*. Ed. Artes del sur.
- Perinelli, Roberto. (2013) "Buenos Aires y el teatro /Una fantástica energía en movimiento". *Florencio el comentarista de argentinos*, 33 (8), 312.
- Kartun, Mauricio. (2013) "La pulsión del autor es siempre desobediente, contracultural". *Florencio el comentarista de argentinos*, 33 (8), 1320.
- Apolo, Ignacio. (2013) "El autor argentino está fuera del circuito comercial". *Florencio el comentarista de argentinos*, 33 (8), 2127.
- Szuchmacher, Rubén. (2015) "A buen entendedor muchas ideas". *Funámbulos*, 42 (18), 2734.
- Antony, Pedro. (2015) "El teatro porteño, un problema en escena". *Funámbulos*, 36 (15), 714.

Eisner, Elliot. (2002). *La escuela que necesitamos: ensayos personales*. Buenos Aires: Amorrortu.

Abstract: The proposal to bring the audience to the scenic experience (for example, the workshop of the Scene to the Spectator that works since 2016 as a free space and open to the whole community within the framework of the Cultural Program in Neighborhoods dependent on the Government of the Autonomous City of Buenos Aires) aims to break the encirclement of theater inbreeding mainly suffered by the prolific independent theater circuit, and aims to raise the barrier for new audiences to approach and access theaters.

Keywords: Art - state - access - culture - decoding skills

Resumo: A proposta de acercar ao público à experiência cênica (por caso, o workshop da Cena ao Espectador que funciona desde 2016 como espaço gratuito e aberto a toda a comunidade no marco do Programa Cultural em Bairros dependente do Governo da Cidade Autónoma de Buenos Aires) pretende romper o cerco da endogamia teatral principalmente padecida pelo prolífico circuito de teatro independente, e propõe-se levantar a barreira para que novos públicos acerquem-se e acedam às salas teatrais.

Palavras chave: Arte - estado - acesso - cultura - habilidades de decodificação

(*) **Ana Florencia Lindenboim**. Dramaturga (EMAD), traductora/ intérprete, actriz, directora y docente vinculada a la actividad teatral. Docente Taller de la escena al espectador, Programa Cultural en Barrios, Ministerio de Cultura, CABA.

El cuerpo sociopolítico del actor

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Darío López (*)

Resumen: La ideología como material de construcción del personaje. El absurdo y lo posdramático, medios expresivos disruptivos como herramientas de denuncia del riesgo al estallido de la subjetividad. El actor explorando sus propias fracturas para poner en escena la alienación de la sociedad del siglo XXI.

Palabras clave: Actuación – actor – subjetividad – posdramático – absurdo

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 255]

En un mundo en lo que aquello que por siglos nos ha definido como humanos se haya puesto en riesgo, considero que es nuestra responsabilidad como artistas pensar al respecto y actuar en consecuencia.

Fenómenos como el *transhumanismo* "transformar la condición humana mediante el desarrollo y fabricación de tecnología", o la post verdad "la distorsión deliberada de una realidad, con el fin de crear y modelar opinión pública e influir en las actitudes sociales" me llevan a pesar que el lugar del teatro de nuestro tiempo y en espe-

cial el del actor, que es hoy mi rol, debiera ser el de una actividad al rescate del sujeto.

Carlos Gené (Gené; 2012) decía:

El teatro se desarrolla y ocurre en un tiempo real y en un espacio material concreto. Porque es un hecho físico, conformado por una poética de los cuerpos en acción; cuerpos vivos accionando ahora para otros cuerpos vivos (...) Y en esto consiste la gloria y la tremenda exigencia del teatro y, particularmente,

la dirigida al arte del actor, el elemento vivo que el público va a ver (...) un arte vivo a la medida del hombre, incluso en sus proporciones posibles. Por eso lo masivo ya está fuera de su alcance (...) en eso ha consistido su gran revolución: en preservar la medida humana cuando la espiral de deshumanización se hace más vertiginosa y más y más poderosa.

Conceptos como interpretación, verdad escénica o circunstancias dadas son materiales de la actuación que me ayudan aquí a interrogarme sobre nuestra humanidad dentro y fuera del escenario.

Creo que el actor, el mismo que definía Gené, no debería ser alguien que sube al escenario solo a “divertir” o “entretener”. El actor pensado en estos términos debería ser alguien comprometido con su tiempo, que reflexiona sobre lo que le pasa a su mundo circundante. Es así que su ideología forma parte de lo que aporta a su creación. Es lo que Stanislavski (Knébel; 1998) definía como “la valoración de los hechos” que lleva a la construcción de sentidos por parte del actor en su proceso de encarnar al personaje.

En relación a esto Artaud sostiene (Valdez; 2013):

El arte tiene el deber social de dar salida a las angustias de la época. el artista que no ha abrigado en el fondo de su corazón, el corazón de su época, el artista que ignora que es un chivo expiatorio, que su deber es imantar, atraer, hacer caer sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para descargarla de su malestar psicológico, ese no es un artista... (Artaud; 1975)”.

De eso hablamos cuando nos referimos a la subjetividad del actor. Así es que primero es necesario definir a qué llamamos subjetividad. Hay varias definiciones de subjetividad circulando por distintos contextos de estudio. Yo elegí tomar la siguiente: “desde el punto de vista de la sociología de la subjetividad (esta) se refiere al campo de acción y representación de los sujetos siempre condicionados a circunstancias históricas, políticas, culturales, etcétera... En filosofía, la subjetividad se refiere al fundamento último... que permite las interpretaciones y los valores específicos que marcan cualquier aspecto de la experiencia”

Una de las herramientas básicas del actor para alcanzar tal objetivo propuesto es su cuerpo. Para pensar en estos términos tomé una definición que diera Foucault (Cachorro, 2008): “(El cuerpo es) la superficie de inscripción material de todos los sucesos, el sitio donde se graban todos los desfallecimientos, las felicidades, los placeres (Foucault; 1992)”.

Así como todo en el hombre, el cuerpo del actor es un cuerpo social y un cuerpo político. Su ideología, sus valores se hayan encarnados y esto se vuelve multiplicador cuando a la vez encarna un personaje. Primero Guattari y luego Foucault tomaron el concepto de biopolítica para referirse al control y dominio que tienen los Estados sobre los cuerpos de los individuos para extraer de ellos ganancias.

En ese sentido, la actuación es un excelente recurso para protegerse de las *prácticas disciplinarias* que bus-

can normalizar sujetos encausando sus conductas dentro de pautas, categorías y grupos de pertenencia; reducir desviaciones, con una detallada distribución del espacio y del tiempo. El teatro viene luchando generación tras generación, a veces de manera inconsciente y más cercana a nuestro tiempo de un modo más consciente, en el intento de escapar a esta lógica del poder.

Si bien uno entiende que el teatro, dentro de una sociedad, no escapa a estas reglas de normatización, está todo el tiempo a la búsqueda de nuevas formas de superar dichas reglas que intentan modelar su espacio, su tiempo, su discurso y su acción. Fenómenos como el absurdo o lo posdramático, de los que hablaré más adelante, son un claro ejemplo de ello. Pero tomando un elemento archiconocido por todos nosotros, la cuarta pared, vemos en ella por un lado un intento de normatizar un espacio al armarle al actor una pared que no existe, lo que modela y define su conducta, y la de los espectadores. Los sujetos a ambos lados de esa pared imaginaria aceptan tal definición del espacio no solo a nivel mental sino también a nivel corporal. Es muy divertido ver en esas funciones donde el escenario es a piso y muy próximo a la platea, cómo los espectadores, una vez terminada la función cuando se están yendo evitan en su mayoría pisar el espacio de representación como si allí realmente hubiera una cuarta pared. Pero por otro lado; muchos directores basándose en la necesidad personal de salirse de esa normatización o apoyándose en teóricos como Artaud han podido romperla y generar así cuerpos diferentes tanto en actores como en espectadores, y así dar lugar a subjetividades diferentes. Así se ha llegado a salir de un teatro normatizado rompiendo una pared que nunca existió. Y si el teatro puede romper esa pared haciéndose primero consciente de su existencia y de quien la puso ahí, también puede hacerlo el sujeto con sus propias paredes normatizantes. Así operan las técnicas de dominación y debemos estar siempre atentos ya que la ruptura intentará devenir en una nueva forma de normatización pues el poder busca, ya que está en su esencia, asimilar la desviación y volverla norma para neutralizarla.

Hoy en día la normatividad del cuerpo está siendo llevada a extremos de manipulación con el avance de la tecnología a niveles que solo eran imaginables para la ciencia ficción, un género que si bien no le es ajeno, sí es bastante poco afín al teatro. Pero en este contexto me pregunto: ¿puede la actuación mejorarse tecnológicamente? La respuesta como psicólogo y actor es que no solo no es posible sino que como objetivo es indeseable. El actor mejora en su arte cuanto más humano se vuelve. La inclusión de la tecnología en el mejoramiento de una obra se ha hecho necesaria para los roles técnicos: mejores telas para vestuarios, mejores herramientas y materiales para la construcción de escenografía o salas más seguras, software para iluminación o escenotécnica, etc. Incluso cuando la técnica es parte esencial de la puesta (un ejemplo de ello lo vemos en las representaciones de Fuerza Bruta) esta se vuelve útil para crear un entorno en el que el cuerpo del actor se expresa más humanamente. Es así que el cuerpo sociopolítico del actor es un cuerpo contrario al de los cuerpos normatizados por el poder ya que no busca rendir, encajar o emular el desempeño de la máquina; sino que su objetivo es tocar cuerdas ín-

timas del espectador para que este problematice su existencia. El actor no encaja en la línea de montaje. Sería una especie de obrero similar al protagonista de *Tiempos Modernos*, la película de Chaplin (Chaplin, 1936), pero consciente y voluntario de no ser un engranaje de la máquina. Es tan importante la cuestión de la subjetividad en la actuación que nos demanda una profunda reflexión sobre los conceptos que como actor uno maneja. Por ejemplo el concepto de interpretación. El término interpretación suele usarse como sinónimo de actuación pero también apunta a una lectura personal, subjetiva, de la realidad; para algunos la única forma posible de relacionarnos con ella. Estas acepciones sin embargo no están tan lejos una de otra ya que interpretar ya es actuar sobre el mundo y todo acto volitivo nace dentro de un marco interpretativo. O como diría Umberto Eco (Eco, 2017): "... a través de procesos de interpretación nosotros construimos cognitivamente mundos, actuales y posibles" y si no es esto la actuación ¿qué es entonces? Otro elemento importante en la tarea del actor, y que tomo aquí para complejizar la cuestión de la subjetividad es el concepto de verdad escénica. Como dijimos al principio, vivimos en un tiempo de posverdad, un tiempo en que se construyen discursos mediáticos falaces (que no es lo mismo que ficcionales) para formar opinión pública, otra forma de dominación y construcción de subjetividades normatizadas. Lo que caracteriza este fenómeno de la posverdad, a mi criterio, es la conciencia del emisor de lo engañoso de sus dichos con el objetivo de distorsionar los elementos de realidad que rodean al receptor para que este funcione en contra de sus propios intereses; de lo contrario no sería necesaria tal falacia. Nuevamente la tarea del actor está en las antípodas de este fenómeno ya que la verdad escénica busca llegar a la emoción del espectador con un universo ficcional pero honesto, hasta el punto en que Sanford Meisner llama a su método "La actuación honesta" (Lázaro; 2017). Lo que se espera del actor es que su representación no solo sea verosímil y creíble para que el espectador compre lo que allí pasa, sino además y en primer término es necesario que el actor sea el primero en creer en ese universo ficcional para habitarlo en todas las funciones, que forme parte de sus significaciones, de sus categorías de valores en forma honesta. De más está decir que los medios de comunicación de masas nada tienen que ver hoy en día con esta posición ética que se espera del actor en este contexto.

Mariano Tenconi Blanco en una entrevista sobre "Discursos del teatro político" (Tenconi Blanco; 2014) decía:

No se le puede demandar al teatro cosas que no son inherentes (a él)... Creo que el teatro... puede modificar los presupuestos sobre los que construimos nuestro pensamiento político, amoroso, erótico, etc. pero el teatro particularmente lucha contra la publicidad y la televisión que construyen sentidos, grosso modo, a la mercantilización de las relaciones. Creo que lo que puede demandársele al teatro es tratar de amplificar mundos, construir lenguajes propios, generar cierta expansión de la sensibilidad y aventurarse siempre a lo nuevo, aun no sabiendo que sería eso.

Así, claramente el fenómeno de la posverdad se haya en las antípodas de esta propuesta, reduciendo mundos, sensibilidades, puntos de vista, empujando a la humanidad hacia la repetición de lo conocido, seguro y que otro pensó por mí para que yo no lo tenga que pensar.

Ahora bien, necesito explicitar nuevamente la siguiente pregunta: ¿por qué es tan relevante para la actuación el concepto de subjetividad o, mejor dicho, porque es tan importante para la subjetividad el trabajo del actor?

Cuando el actor encarna un personaje crea una nueva persona que busca ser orgánica. Debido a que como actor me importa lo que le pasa a ese personaje puedo pensar en él, ponerme en su lugar. Así la labor del actor pone de relieve el proceso de construcción de una subjetividad al construir una para el personaje que va a interpretar. Esta construcción de sentidos formará parte del proceso de la singularidad de la persona del actor alejándolo cada vez más de la normativización de su cuerpo hecha por los procesos de dominación.

Tomando las condiciones dadas, concepto de trabajo actoral en el método de Stanilsky, para jugar en este contexto me pregunto: ¿cuáles son las condiciones dadas de un actor al subirse al escenario? ¿cuál es su motivación, su supertarea, ese hilo conductor de su vida que lo ha llevado a buscar en la escena un medio de expresión? Así la inversión lúdica del concepto, es decir ir de las preguntas sobre el personaje hacia la interrogación sobre la persona del actor es otra demostración de que lo actoral puede venir al rescate de lo humano. *To play*, que a la vez quiere decir jugar y actuar nos habilita a esta inversión del punto de observación, pues también vamos al teatro a jugar y a jugarnos por algo.

A partir de aquí y para responder a esa pregunta necesariamente la exposición se vuelva más personal pero esto solo tiene como objetivo poner de manifiesto ciertos procesos de construcción de singularidad en los que participé actuando en dos obras: *El picapedrero* de Valeria Medina (Medina; 2017); y el clásico de Ionesco *La cantante calva* (Ionesco; 1949). Ambas obras, tanto desde la dramaturgia como desde la puesta en escena me brindaron material para concientizar lo humano en mí, ya que la subjetividad también es un acto de conciencia.

El picapedrero es una obra escrita y dirigida por Valeria Medina que se propone construir el recorrido de la vida de un picapedrero de principios del siglo XX a través de sus recuerdos, que surgen a lo largo de toda una noche en la cantera luego de haber perdido su trabajo. Valeria Medina elige como lenguaje escénico una puesta postdramática. Lo postdramático sería según Óscar Cornago (Cornago, 2006):

Un espacio abierto a una constelación de lenguajes sobre los que se construye un sistema de tensiones que funciona por relaciones de contraste, oposición o complementariedad, resultando en un efecto de fragmentación que cuestiona las ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia (...) ideas de unidad, totalidad, jerarquización o coherencia tan próximas a la biopolítica.

Yo agregaría que es un intento más de lucha en el seno de la creación contra la normatividad del texto dramáti-

co y la tradición del uso del espacio escénico. Así en el caso del picapedrero un cuerpo disruptivo, espasmódico, avanzando hacia el colapso en un entorno cada vez menos definido fue el camino hacia la conciencia del dolor de la pérdida de empleo. Ese cuerpo que yo le prestaba a Teófilo Colombo, el personaje de *El picapedrero* (Medina; 2017), iba recibiendo entre muchas otras cosas todo el dolor de la traición de su amigo, Fabrito, aquel que lo representaba como trabajador frente a la patronal. Así era un cuerpo que sufría un dolor por un fenómeno que podríamos llamar social o político.

La cantante calva (Ionesco; 1949) es un clásico del teatro del absurdo, escrita por Èugene Ionesco en 1949. Este género: “se caracteriza por tramas que parecen carecer de significado, diálogos repetitivos y falta de secuencia dramática que a menudo crean una atmósfera onírica. El teatro del absurdo tiene fuertes rasgos existencialistas y cuestiona a la sociedad y al hombre”

El Sr. Martin, el personaje de *La cantante...* que me tocó representar, es un hombre que su rasgo distintivo es haberse olvidado de quien es su esposa, quien tiene su mismo problema, e intenta conquistarla como si fuera una desconocida. Este Sr. Martin fue adquiriendo a lo largo del proceso de ensayos cada vez más profundidad en su violencia ante su alienación identitaria producto de la pérdida de sentidos. Así mismo lo absurdo en Ionesco me permitió explorar mis propios sinsentidos buceando en la subjetividad de un personaje que nace de la reflexión de un dramaturgo testigo y víctima de dos guerras mundiales, que dejaron un mundo de devastación a mano de los propios hombres. La artificialidad en la actuación, la posé, el clisé, la frase hecha, la afectividad impostada (elementos propuestos por su director, Jorge Rotondo) llevaron a la construcción de un cuerpo burgués que pasaba de la mueca a la explosión paroxística. Tanto lo posdramático de *El Picapedrero* como lo absurdo de *La cantante...* me llevaron como actor a la búsqueda de un cuerpo para cada personaje que se modificaba no sólo por las propuestas de los directores, lo que hacía de ese cuerpo una construcción interpersonal, como lo son todos los cuerpos, pero en este caso de manera consciente; sino también, y esto es lo que me importa resaltar aquí, un cuerpo modelado, significado por mi subjetividad, por mi ideología. En términos de Stanislavsky, construido por mi “valoración de los hechos”.

Dos universos ficcionales muy diferentes entre sí y sin embargo con una base común: el riesgo del estallido del sujeto.

Como actor debí encontrarme en ambos casos con un cuerpo que pudiera mostrar ese riesgo de estallido, de colapso de mi subjetividad. Ambos proyectos se volvieron útiles para poder denunciar dicho riesgo en la sociedad actual; riesgo al que todos estamos expuestos en una vida cada vez más vulnerable a crisis de todo tipo. Esta denuncia forma parte de mi supertarea al decir de Stanislavski, de ese hilo que guía mi conducta. Artaud decía (Valdez, 2013):

No todos los artistas son capaces de alcanzar esa especie de identificación mágica de sus propios sentimientos con los furros colectivos del hombre. Y no todas las épocas son capaces de apreciar la importancia del artista y de la misión de salvaguarda que ejerce en beneficio del bien colectivo.

El teatro llegó a ser para mí la vía para alcanzar esa “identificación mágica” de la que habla Artaud, la situación en la que yo sujeto me expreso, interpreto, acciono; y en ese accionar voy hallando significaciones, sentidos. En él voy solventando mis posiciones ideológicas que necesariamente pasan por un cuerpo que acciona y por ende estas posiciones se encarnan sintiendo que cada actuación no solo me preserva de ese colapso del sujeto, sino que nutre mi condición de humano para otros humanos; un cuerpo vivo para otros cuerpos vivos.

Referencias bibliográficas

- Cachorro, G. “Cuerpo y subjetividad: Rasgos, configuraciones y proyecciones” [En línea]. *Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, 15 al 17 de mayo de 2008, La Plata. Disponible en Memoria Académica: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.697/ev.697.pdf
- Cornago, O. “*Teatro posdramático: Las resistencias de la representación*” 2006. ARTEA / José A. Sánchez (dir.), Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002, Cuenca, UCLM, 2006
- Chaplin, Ch. (director y productor) “*Tiempos modernos*”; 1936 IMDb: tt0027977
- Eco, Umberto “*Los límites de la interpretación*”; 2017 Editorial: DEBOLSILLO ISBN: 9788490321225
- Gené, J. “*El actor en su historia, en su creación y en su sociedad 2. El actor en su creación*”; 2012 (En línea) <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/15/015/>
- Gené, J. “*El actor en su historia, en su creación y en su sociedad 3. El actor en su sociedad*”; 2012 (En línea) <http://www.celcit.org.ar/publicaciones/teatro-teoria-y-practica/16/016/>
- Ionesco, È “*La cantante calva*”; 1949. Editorial: ALIANZA EDITORIAL Reeditado en 1996 - ISBN: 9788420619262
- Knébel, M. “*La palabra en la creación Actoral*”; 1998. Editorial Fundamentos, 3ª edición, 2004 - ISBN 84-245-0781-9
- Lázaro, Y. “Técnica Sanford Meisner: La actuación honesta”; 2017. *Tercera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del Espectáculo] XXV Jornadas de Reflexión Académica en Diseño y Comunicación Año XVIII, Vol. 31, Agosto 2017*
- Medina, V. “*El Picapedrero*” (2017) obra inédita. Buenos Aires, Argentina.
- Tenconi Blanco, M. “Dudo de que haya algo más político que el teatro comercial”; 2014 –*Revista Picadero* (Entrevista) Año XIV – Nº 33 Septiembre/Diciembre 2014
- Valdés, S. “Subjetividad, creatividad y acción colectiva” en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación Nº43 Año XIII, Vol. 43, Marzo 2013*, Buenos Aires, Argentina ISSN: 1668-0227

Wikipedia

- Posverdad*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Posverdad>
- Subjetividad*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Subjetividad>
- Teatro del absurdo*: https://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_del_absurdo
- Transhumanismo*: <https://es.wikipedia.org/wiki/Transhumanismo>

Abstract: Ideology as a building material for the character. The absurd and the post-dramatic, disruptive expressive means as tools to denounce risk to the outbreak of subjectivity. The actor exploring his own fractures to stage the alienation of 21st century society.

Key words: acting - actor - subjectivity - postdramatic - absurd

Resumo: Ideologia como material de construção para o personagem. O absurdo e o pós-dramático e expressivo disruptivo

significa como ferramentas para denunciar o risco do surto de subjetividade. O ator que explora suas próprias fraturas para encenar a alienação da sociedade do século XXI.

Palavras chave: agir - ator - subjetividade - pós-dramático - absurdo

(*) **Darío López.** Lic. en Psicología, actor, dramaturgo, productor.

Hacer aparecer el cuerpo. La acción artística para contarnos

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

María Victoria López (*)

Resumen: ¿Qué pueden proponer las artes del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos? La historia queda inscrita en los papeles, en las calles y en los cuerpos vivos y muertos. El rol de las artes consiste en poner en evidencia, hacer aparecer en el cuerpo lo que otros cuerpos no pueden, callan o son obligados a callar.

Palabras clave: Acción – cuerpo – arte – público - manifestación

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 259]

Introducción

Hannah Arendt señala justamente que la acción es libertad y siguiendo esta idea se reflexionará sobre los que pueden aparecer, accionar, escenificar y poetizar porque tienen la obligación ciudadana y artística de contar, a través del arte el mundo. Por aquellos y nosotros.

Teorizar sobre la danza no es algo común pero afortunadamente en los últimos años ha ido avanzando su análisis, el entrecruzamiento de lenguajes y la apertura a un diálogo necesario tanto para los protagonistas de la actividad dancística, ya sea, bailarines, coreógrafos, docentes, estudiantes, productores, como para los analistas de las ciencias sociales en la búsqueda de nuevos horizontes de investigación. Es sorprendente lo que pueden complementarse ambos campos de estudio para tratar de responder o mejor dicho interpelar desde otros puntos de vista a la sociedad actual, para lograr una lectura más fructífera de la vida en el estado actual en que se dan las relaciones sociales.

En concordancia con estas ideas, es muy interesante una relectura de la obra de Hannah Arendt en clave dancística, con sus aportes respecto el concepto de acción ligado a la libertad, al espacio público, donde pueden adherirse también contribuciones de teóricos como Le Breton más vinculados al estudio del cuerpo propiamente.

Primer binomio: acción y libertad

Se comenzará por introducir conceptos trabajados por la gran filósofa del siglo XX, Hannah Arendt, que permitirán guiar la exposición. Entre los temas abordados por la autora, se rescata su perspectiva del obrar humano, ya que, entiende que la acción es el rasgo distintivo de la

condición humana, como materialización de la libertad. A modo sumario la autora reseña tres actividades acerca de la vida activa: la labor, es decir, la producción de bienes para satisfacer las necesidades vitales y biológicas del hombre, para sobrevivir. En tanto, el trabajo es entendido como la producción de objetos pero que trasciende la existencia de los hombres que producen, fabricación de objetos con determinada permanencia y durabilidad, y que permite cierta estabilidad. Por último, la acción. Solo mediante la acción el hombre puede desarrollar su capacidad que le es más propia: la libertad.

Para la autora, ha habido una distorsión de este término, en tanto que se la condujo de su ámbito original, la política, al ámbito interior del ser humano, la voluntad. A decir de la autora, esto ha presionado hacia “un divorcio entre libertad y política” (Arendt 2003: 238), cuando en su origen estaban ligadas. El planteo de Arendt es una apuesta por concebir la libertad a la manera de los griegos, es decir, como aquello que da sentido a la política. Según ella, “...el de la libertad no es uno más entre los muchos problemas y fenómenos del campo político (...) (sino que) es en rigor la causa de que los hombres vivan juntos en una organización política” (Arendt 2003: 231). Y enfatiza: “Sin ella (la libertad), la vida política como tal no tendría sentido. *La raison d’être* de la política es la libertad”.

Como señala Petersen Cortés (2015) el planteo arendtiano sobre la libertad se fundamenta en supuestos antropológicos comunitaristas, es decir, aquellos que conciben al ser humano como parte de una comunidad antes que como individuo. “Primero nos hacemos conscientes de la libertad o de su opuesto en nuestra relación con los