

## Creo Poético: un abordaje para pensar las prácticas de la escena

Fecha de recepción: julio 2018

Fecha de aceptación: septiembre 2018

Versión final: noviembre 2018

Carla Pessolano (\*)

**Resumen:** Se introduce la noción de credo poético y su metodología como espacio de construcción de conocimiento para los artistas escénicos en relación a sus prácticas, así como acerca de los contextos a partir de los cuales esta se produce.

**Palabras clave:** Credo poético - artista reflexivo – práctica escénica - teoría y praxis -praxis creadora

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 53]

El pensamiento que los prácticos difaman es un esfuerzo excesivo para ellos: exige demasiado trabajo, es demasiado práctico. Quien piensa se resiste; es más cómodo nadar con la corriente, aunque digas que estás contra la corriente. (Adorno, *Notas marginales*. p. 679)

En el presente trabajo pretendemos introducir la noción de credo poético que surge para pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia. La intención de esta categoría es plantear un abordaje singular de las relaciones que el artista pueda generar en torno a su práctica en el acto reflexivo. La razón por la que consideramos que este tipo de metodología puede ser clave para pensar las prácticas artísticas, es que reconocemos que las mismas funcionan como un espacio de construcción de conocimiento único, en el cual se puede pensar acerca de los propios procesos, así como acerca de los contextos a partir de los cuales se produce arte. Asimismo, la puesta en valor de espacios de reflexión en torno a la práctica funciona como una vía de análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí.

La delimitación de nuestro objeto es compleja en tanto pretende articular dos aspectos que se hibridan y se separan alternativamente: la práctica y la reflexión sobre la práctica en el campo teatral. Con la pretensión de encarar dicha articulación de forma sistemática y sostenida es que aparece la inquietud en torno a los espacios y marcos de referencia que fomentan este cruce. Esto se da al reconocer el modo en que la construcción de reflexión de parte de artistas escénicos repercute en un campo teatral polifónico y plural. En principio, cabe destacar la ausencia de un abordaje sistemático del pensamiento de los artistas de la escena, lo cual ha causado una gran intermitencia en lo que a dicha sistematización refiere. Esto ha influido tanto en los espacios de legitimación en que los artistas piensan sus prácticas como en los estudios teóricos tradicionales, llevados a cabo por críticos e investigadores.

En *Crítica de la cultura y de la sociedad*, Adorno recalca una separación intrínseca entre los conceptos de teoría y praxis, enclavada en una dicotomía mayor que será la del sujeto-objeto. Desde aquí afirmará que “mientras que la praxis promete sacar a las personas de su encierro

en ellas mismas, siempre ha estado cerrada; por eso los prácticos son inabordables y la referencia de la praxis a los objetos está socavada a priori” (p.675).

En sus notas, Adorno va haciendo un recorrido por las “diferencias históricas” (p.683) en que viven ambos conceptos y haciendo foco especialmente en la teoría y la praxis en los procesos sociales el autor dirá que: “La praxis no transcurre con independencia de la teoría, ni ésta con independencia de aquella [...] si la praxis se basara simplemente en las indicaciones de la teoría, se endurecería doctrinariamente y además falsificaría la teoría.” (p.693).

Por lo tanto, en esta lógica de imbricación entre teoría y praxis no habría posibilidad alguna de subordinación de una frente a la otra, sino que se da un tipo de “relación polar” (p.694) que sostiene esa tensión que las vincula. Además, las posibilidades de cruce entre ambas categorías, según el campo disciplinar en que se ubiquen, son múltiples y complejas. En el caso de la escena, los modos de producir reflexión de parte de un artista escénico acerca de su obra serán, a su vez, determinantes de la manera en que esa reflexión se integre a sus procedimientos.

Partimos de la idea de que la poética de un artista escénico no requiere para manifestarse únicamente un marco material provisto por la escena, sino que se configura, por fuera de la misma, en las reflexiones que determinan su mirada en torno a su práctica artística. Específicamente en este campo, la articulación entre teoría y práctica es compleja porque implica dos modos de producción de pensamiento con tiempos y lógicas diferentes: el saber práctico y el conocimiento teórico.

Evidentemente, todo proceso de creación implica una búsqueda en torno a materiales, recursos, ideas y antecedentes en el campo en que se inscribe, pero sólo algunos creadores se interesarán, además, por organizar estas búsquedas, produciendo reflexión teórica en torno a sus prácticas artísticas. Los puntos en que consideramos que se conforma este tipo de producción de insumos teóricos derivados de las prácticas podrían dividirse en: la investigación inherente a la búsqueda (la creación artística en sí misma), la elaboración de conceptos y la producción de pensamiento desde el material específico.

En el campo teatral argentino, la producción de este tipo de insumo se ha dado de diversas maneras. Situándose

en un momento específico de la escena nacional, Beatriz Trastoy (2004) detecta que, si bien el teatro siempre se ha pensado a sí mismo, desde las últimas décadas del siglo XX “las preocupaciones meta teatrales de la escena occidental se intensifican matizadas estética e ideológicamente” (p.35). Esta inquietud deriva en una singularidad auto reflexiva de las prácticas de la escena, las cuales producirán a su vez, “modificaciones en la lectura-interpretación de su escritura dramática y escénica y, por consiguiente, en las estrategias discursivas de la crítica académica y periodística que dan cuenta del fenómeno” (p. 35). Este gesto, que Trastoy lee manifiesto en varias poéticas del momento (específicamente en obras con referencias científicas) se configuran como un recurso meta teatral de significaciones múltiples que aluden, de manera oblicua a modos en que el teatro se piensa a sí mismo críticamente. Dirá que en estas obras “el teatro se auto postula como sujeto que conoce, que busca conocer y, al mismo tiempo, como objeto de conocimiento” analizándose a sí mismo y analizando al espectador que se encuentra con ese objeto. Pero en la lectura de la aplicación de estos mecanismos agregará:

Sin embargo, a pesar del pretendido rigor de los procedimientos empleados, que remedan la metodología de la investigación científica, poco y nada se avanza en el conocimiento del teatro ni en el de las instancias que lo constituyen. De este modo, se ponen en crisis tanto la teoría y la práctica teatrales en sí mismas, como la conflictiva relación que las vincula (p.37)

Luego afirmará que será rol de la crítica superar esa separación radical, al concebirse como un tipo producción discursiva que se asuma como eminentemente creativa, tanto como el objeto que analiza. Pero más allá de a quién corresponda hacerse cargo de la ausencia de articulación entre teoría y práctica escénica en el campo teatral nacional, resulta significativo ver que se ha detectado una modalidad auto reflexiva que no termina de expandirse, pero se encuentra latente en diversas búsquedas poéticas, es decir, desde la práctica artística.

También hacia finales del siglo XX hay otro emergente que da cuenta de estos espacios autor reflexivos de parte de quienes constituyen el campo teatral argentino. Será Osvaldo Pellettieri (1998) quien va a detectar una producción poética que rotulará como teatro de resistencia, al cual definirá de la siguiente manera:

[El teatro de resistencia] lo es contra la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar a la modernidad marginal latinoamericana. Ya no pretende la ruptura del sistema teatral anterior sino que dentro de él propone una nueva manera de hacer teatro, sin dejar de lado los modelos del pasado. La re contextualización y re funcionalización del discurso moderno se construye en esta cultura de resistencia a partir de la supresión de las oposiciones forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular. Trabaja también con el culto de la nostalgia, el pastiche y la palabra popular como mito (p.149).

Por lo tanto, aquí tenemos dos variables, que podrían ser las recurrencias temáticas de las poéticas en sí y el posicionamiento en el campo que habilitan un tipo de producción escénica. Por un lado, Trastoy detecta un trabajo especular de auto referencia dentro de fenómenos de la escena que repercutió en la recepción y, según afirma, también en los modos de hacer crítica para adecuarse a esas lógicas auto reflexivas. Es decir, que el campo alejado a la práctica se adecúa a esas autocríticas o formas de puesta en cuestionamiento de las poéticas. Por el otro lado, Pellettieri (1998) propone una lectura en torno a ciertas poéticas que considera de resistencia en función de una producción que “trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva, orientada por el director” (p.160), es decir, una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido. Ambas búsquedas podrían alinearse, aunque hasta este momento no han sido contempladas en correlación.

Podemos atinar a pensar que aquello que Trastoy detecta como un intento estéril de poner en cuestionamiento el conocimiento sobre el teatro y sobre sus elementos constituyentes puede ser la puerta de entrada de una figura discursiva otra: la del artista autónomo y reflexivo que busca modos de trabajar acerca de una poética que será la de los cuerpos presentes. Consideramos que quizá sea a partir de ahí que se empieza a generar un tipo de textualidad discursiva singular que pone en cuestionamiento una división radicalizada entre teoría y práctica en la escena argentina pero que convive con un conflicto que es eminentemente segmentario: no hay manera de encontrar un espacio en que esos discursos se encuadren.

Nuestra hipótesis es que este tipo de textualidades se instalan como disidentes, como una especie de híbrido que no se puede catalogar del todo porque no pertenece a la academia, pero tampoco pertenece únicamente a la zona de la práctica escénica. Podría decirse que se trata de un tipo de insumo teórico que vive por sí mismo y que se hace manifiesto en algunas personalidades específicas del campo de la escena argentina. Las principales voces que amalgaman esa diferencia entre teoría y práctica serían, a nuestro entender: Eduardo Pavlovsky, Alberto Ure, Ricardo Bartís y, en la generación posterior, Bernardo Cappa y Alejandro Catalán (con menos sistematización escritural pero gran caudal teórico-reflexivo). Por lo tanto, desde un primer análisis de los textos de estos exponentes podríamos afirmar que existe, desde hace años, una modalidad de práctica escénica en el campo teatral argentino que contiene reflexividad y producción de insumos teóricos asociados a ella, pero que se encuentra invisibilizada por una lógica segmentaria disciplinar que no habilita un intercambio sostenido entre teoría y práctica artística.

Y derivada de esta búsqueda se nos suscita una serie de preguntas ligadas a esta hipótesis, algunas de las cuales son:

a) ¿Por qué se generó el quiebre entre teoría y práctica en un primer momento? ¿cuáles podrían ser las razones del divorcio entre teoría y práctica? ¿por qué el teatro independiente en Argentina habilita, aún hoy, el tabú de la separación entre teoría y práctica? ¿en qué momento la escisión entre teoría y práctica obedeció a una especie de

acallamiento político del cuerpo de actuación? ¿cuándo nace este fenómeno? ¿podría leerse una influencia directa de la lógica textocéntrica en las prácticas de la escena?

b) Si asumimos que no toda práctica es reflexiva, en qué casos podríamos afirmar que una obra reflexiona sobre el lenguaje y sobre el contexto en que está inserta. ¿dónde radica la lógica por la cual el arte se piensa a sí mismo?

c) Respecto de las textualidades: si bien las textualidades que provienen de las prácticas artísticas y que dejan registro de las mismas se presentan en diversos formatos: memorias, tratados, etc. Una búsqueda posible podría ser la de detectar cuáles son las textualidades que son realmente disidentes, conformando una línea de resistencia frente a la hegemonía de la teoría y de las prácticas disciplinares.

d) Si en el teatro la independencia del texto marcó la primera distancia en este sentido, ¿en qué momento la actuación se vuelve fuente de crítica y reflexión de lo real?

En el recorrido que se empieza a configurar al adentrarse en las zonas que estas preguntas habilitan, se reconoce que lo que se genera como producción de pensamiento en la práctica es un acto de resistencia. En estos términos es que no se pretende agotar toda materialidad teórica proveniente de la práctica en el teatro argentino, sino que lo que se busca con este estudio es acercarse a una metodología para pensar la discursividad que dicha reflexión genera, a partir de diversos casos testigo. Respecto del material con el que trabajamos, nos apoyamos en el vínculo del artista con su creencia más allá que en el objeto de la misma para configurar la categoría de credo poético. De esta manera, se pretende pensar los modos en que se elabora cierto discurso de espesor acerca de sus propias prácticas. Por lo tanto, pretendemos configurar una materialidad discursiva concreta y dinámica a partir de la producción reflexiva del artista escénico con su práctica, del cual derivarán elementos que generen un tipo de saber específico.

Si nos enfocamos en el análisis de la práctica escénica, podemos decir que, más allá de los hechos efectivos y reales que sostengan a los creadores con su quehacer, nos interesa tratar el vínculo singular que los liga a esa disciplina en que se desempeñan, en su asociación personal con la propia práctica y también en la puesta en consideración de su campo disciplinar específico. Puntualmente en el campo de las artes escénicas, se configuran distintas formas del creer, al pretender describir ciertos aspectos de lo inasible de esas prácticas.

¿Para qué serviría entonces pensar en términos de credo poético? Dado que el objetivo de nuestro trabajo es una reflexión sobre la labor del artista, nos apoyamos sobre la idea de que todo artista, para sostener su práctica en el tiempo, desarrolla un tipo de sostén específico que excede la producción artística en sí misma. Dentro de este marco, el término poética va a incluir todo el material escénico, su virtualidad y su bagaje en la singularidad de cada caso en particular y es por esta razón que el credo poético en tanto categoría se referirá al artista escénico atravesado por el mundo que transita y en función de cómo él lo perciba y, en una segunda instancia, a las reflexiones que provengan de esta percepción.

Reconocemos que la articulación entre la producción de pensamiento sobre la escena y la práctica artística en sí misma exige una modalidad de cruce propicio que no vuelva una subalterna de la otra. En la investigación en que esto se inscribe, pretendemos estudiar los diversos tipos de relación que un artista escénico ejerce con su obra, credo poético, para configurar un tipo de abordaje procedimental específico atravesado por esas reflexiones, que trabajamos en nuestra investigación bajo la categoría de subjetividad poética. A su vez, consideramos que existe un tipo de discurso específico, que surge de las prácticas y que es el discurso resistente del sujeto escénico. Es desde ese tipo de textualidad que se pretenden pensar los modos de articulación entre práctica y reflexión derivada de la práctica.

Para la investigación de doctorado en torno a estos temas utilizamos conceptos propios para configurar los modos en que la producción de teoría derivada de la práctica se vuelve resistente y escapa a los paradigmas dados acerca de cuál sea la palabra autorizada para generar pensamiento acerca de la escena argentina. Considero que este abordaje podría ser útil para artistas interesados en sistematizar su reflexión, para el trabajo colaborativo entre artistas e investigadores o incluso para quienes asuman un trabajo desde el doble rol de artistas e investigadores.

#### Referencias bibliográficas

- Adorno (2009) *Notas marginales sobre teoría y praxis en Crítica de la cultura y sociedad II*, Madrid: Editorial AKAL.
- Frayling, C., & Royal College of Art. (1993). *Research in art and design*. London: Royal College of Art.
- Gramsci, Antonio (1970) *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Ibérica.
- Pellettieri, Osvaldo (1998) *Modernidad y posmodernidad en el teatro argentino actual en El teatro y su crítica*, Buenos Aires: Galerna.
- Trastoy Beatriz (2004) *Ni poesía ni ciencia, solamente crítica teatral en Pellettieri, Osvaldo*. Reflexiones sobre el teatro, Buenos Aires: Galerna.

**Abstract:** The notion of poetic creed and its methodology is introduced as a space for the construction of knowledge for performing artists in relation to their practices, as well as about the contexts from which they are produced.

**Keywords:** Poetic creed - reflexive artist - scenic practice - theory and praxis - creative practice

**Resumo:** Introduz-se a noção de credo poético e sua metodologia como espaço de construção de conhecimento para os artistas cênicos em relação a suas práticas, bem como a respeito dos contextos a partir dos quais esta se produz.

**Palavras chave:** Credo poético - artista reflexivo - prática cênica - teoria e práxis - prática criativa

<sup>(\*)</sup> **Carla Pessolano.** Licenciada en Actuación por la UNA y Magister en Théâtres et Cultures du Monde por la UFC (Francia).