

Memoria lingüística y legibilidad en la praxis teatral de resistencia. Sergio Boris y Analía Couceyro desde un hacer interrumpido en la escena argentina contemporánea

Carla Pessolano
(CONICET /IIT-UNA-DAD/*Université de Franche-Comté*)
carlapesssolano@hotmail.com

Palabras clave:

Prácticas escénicas. Praxis de actuación. Metaforología. Sergio Boris. Analía Couceyro.

Resumen:

Este trabajo se centra en la dialéctica entre teoría y práctica teatral a partir del estudio de una serie de nociones que circulan en el campo teatral argentino y que son eje de los saberes generales que lo constituyen. Desde los lineamientos de la metaforología (Blumenberg), se analizarán los discursos reflexivos de dos artistas escénicos contemporáneos para estudiarlos en red a partir de lo que han desplegado en sus reflexiones otros creadores y creadoras del teatro argentino de este tiempo.

Linguistic memory and readability in the theatrical practice of resistance. Sergio Boris and Analía Couceyro from an interrupted activity in the contemporary Argentine scene

Keywords:

Scenic practices. Acting praxis. Metaphorology. Sergio Boris. Analía Couceyro.

Abstract:

This work is focused on the dialectics between performance theory and practice from the study of a group of notions belonging to the Argentinean theatrical field and that are the core of the general knowledge that constitutes this field. We are going to analyze the specific discourses of two contemporary creators from the point of view of Blumenberg's *Paradigms for a Metaphorology*. To do so we will refer to a network composed by other Argentine creators and their conceptualization about practices from a theoretical setting.

Introducción

Para este artículo¹ me he propuesto trabajar sobre las formas en que determinadas nociones que circulan en el campo teatral argentino se vuelven eje de los saberes generales que lo constituyen. Para hacerlo tomaré como objeto las reflexiones de las y los artistas a la manera de una gramática no tipificada que da cuenta de una serie de saberes que son basales, pero no siempre explícitos. Me interesaría especialmente ver cómo ese lenguaje singular se ubica en zonas poco iluminadas de lo escénico: el ensayo y la clase. Dada la coyuntura particular de interrupción de la actividad teatral a raíz del COVID-19, se trabajará sobre reflexiones de un creador y una creadora respecto de esas situaciones procesuales durante la suspensión de sus actividades. Al hacerlo, en esta investigación indagaré sobre los espacios en que circulan los decires de creadores sobre sus prácticas y de qué modo esos decires configuran, a su vez, a esos creadores. Para hacerlo rescato los lineamientos que, desde otro campo, propone la metaforología.

En su libro *Paradigmas para una metaforología* Hans Blumenberg refiere a las metáforas como el «subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes» (Blumenberg, 2003: 220). De este modo, los términos usados por artistas escénicos que frecuentemente acuden a esta modalidad expresiva podrían dar cuenta de una especificidad que opera como «rumor teórico», noción de Anne Cauquelin que alude a aquellos «pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto, de una estructura geológicamente formada durante milenios, tan fuerte como la roca» (Cauquelin, 2016: 128). Es significativo el modo en que ambos abordajes teóricos coinciden en algo de orden basal o subterráneo. Allí también es

¹ Esta investigación se desarrolló parcialmente durante el año 2020 en el marco de la fase de escritura del IV Encuentro de Estudios Críticos del teatro: pensamiento-acción. Esta residencia de escritura (bajo la tutela de la Dra. Agnès Mérat y la Mtra. Fernanda del Monte) fue organizada por la Secretaría de Cultura de México, a través del Centro Cultural Helénico y 17, Instituto de Estudios Críticos.



donde podría decirse que residen estos pensamientos que, de algún modo, son capaces de dar una identidad a un territorio teatral.

Para encararlos habría que pensar en un tipo de investigación en arte expresada como saberes específicos de la escena pero sin asumirse necesariamente como parte del campo investigativo. Luego de haber transitado e intentado localizar los espacios en que la voz del artista-investigador se imponía como una evolución del rol del artista y del investigador, en determinado momento se volvió más propicio no forzar el lugar desde el cual se enuncia, sino ir en busca de una especificidad en ese enunciado. Para hacer foco en estas cuestiones acudo a 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. De este modo, con esta investigación se pretende ir en busca de un pensamiento que dialogue con la práctica escénica local y, para hacerlo, considero que los saberes iluminados por la teoría deben ser los saberes emanados de las prácticas.

Esto se produce desde el trabajo con diversos «decires» de un grupo de artistas que jerarquizan el espacio de la clase y el ensayo como una instancia de intercambio y de «generación de un lenguaje» (esto puede leerse en términos poéticos, pero también puede ser útil para pensar una especificidad del decir). La hipótesis en función de esto es que se arma una discursividad que se instala en dos momentos: primero, en los cuerpos que transitan esas situaciones de intimidad –y fugacidad– que son el ensayo y la clase; y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los propios creadores. Lo que después llega como un pensamiento específico que no se puede producir sin considerar ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. El ensayo y la clase serían, por lo tanto, las zonas plausibles de contener aquello que Alberto Ure reconoce como «el lenguaje sordo de los grupos» (Ure, 2003: 105) y que da cuenta de



esos decires que germinan en esos espacios efímeros en que se fundan las prácticas.

ESCRITURAS EN LATENCIA

Cuando Ricardo Bartís habla del espacio de la clase como un lugar en que se instala una «discusión de orden estético» (2003), y luego, cuando postula al ensayo como «creación de lenguaje» (2003) permite pensar en esas situaciones de encuentro fugaz como el constructo en que el campo teatral produce una especie de gramática singular. Asimismo, cuando Alberto Ure concibe al ensayo como un «espacio de cambio social»² (2003) pareciera notar que esa gramática es capaz de sobrepasar esas zonas transitorias para llegar a definir concepciones escénicas que distinguen posiciones diversas en las poéticas del campo. La particularidad de esas concepciones –que han dejado ciertas trazas documentales pero se transmiten principalmente por vía oral durante clases y ensayos– es que en muchos casos apelan al sentido figurado. Estos decires específicos, que usualmente son naturalizados dentro del campo teatral, aparecen como «herramientas con el roce de lo real» (Bardet, 2012) porque existen desde una dimensión eminentemente práctica para comunicar cuestiones puntuales que afectarán al orden de esas prácticas. Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2000) trabaja sobre la idea de los decires sobre prácticas que no son del orden del lenguaje. Afirma «si el arte de decir es en sí mismo, un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría» (De Certeau, 2000: 87), lo cual le da a las praxis una entidad autónoma singular (porque se piensa en el hacer y se hace en el pensar). Por lo tanto, si esos decires específicos que nacen del campo del hacer para

² Se concibe al ensayo como una zona posible de cambio social justamente por configurarse como ese espacio «sin definiciones concretas» en que «la lógica puede estar desarmada provisoriamente» (Ure, 2003: 95). Al respecto en su escrito de 1991 el director afirma: «Un ensayo es siempre temible para el otro poder -el poder social-, porque allí el teatro circula indiferente a las presiones inmediatas como un loco peligroso que puede soltarse y mostrarse sin importarle nada, burlándose de cualquiera sea cual fuere el que tiene enfrente: un vanguardista a ultranza, un hipercomerciante o un burócrata policial» (Ure, 2003: 95).



referir al hacer son extrapolados de esos espacios de comunicación íntima (el ensayo y la clase) y revisados en su dimensión de sentido figurado hay una enorme lista de términos que distinguen diversas concepciones de escena y de mundo en nuestro campo teatral. Para encarar estas cuestiones me enfoco sobre dos aspectos: lo metarreflexivo (el pensamiento de los creadores fijado en tanto «discursos de espesor» en textos diversos) y las metáforas que se usan en la práctica y tienen determinados efectos sobre el cuerpo de actuación (especie de «escrituras en latencia», que se forjan en clases y ensayos, que cuentan con un espesor discursivo pero también uno material). Por tomar solo algunas como ejemplo, aparecen entre las primeras la imagen del teatro como «cancha con niebla» o de «piedra en el espejo» (Bartís); la «escena como maquinaria» o el «carácter tallado del actor» (Ure), el «cemento existencial» y el concepto de «personajes como vómitos impulsivos» (Pavlovsky). Y entre las segundas, ideas como el «salto del tigre», el «insulinazo» o el texto como «golpe seco» (Soto), «darse Sandro» (Catalán), el «molusquear» (Cappa), entre otras.

Como mencioné anteriormente, para intentar desnaturalizar esas metáforas apelaré a un marco teórico que es el provisto por la metaforología (Blumenberg) para ilustrar la convivencia entre opacidad y transparencia que rondan esos decires de creadores. Al hacerlo retomo aquella expresión husserliana, «Lebenswelt», que alude a todo aquello que no puede ser definido nítidamente –todo lo turbio– y que a su vez convive con los conceptos *claros* y *evidentes*. Finalmente, además de rastrear esas tramas metarreflexivas que constituyen el pensamiento de los creadores me interesaré por ver, desde el plano metaforológico, cómo operan esas series de términos en un grupo de artistas que son referentes nacionales en lo que a reflexión acerca de la praxis de actuación respecta y que reconocen esa praxis como confluencia entre cuerpo y resistencia. Cabe destacar que, desde investigaciones previas, mi trabajo reconfigura 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. Esto se da, tanto en una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica (Pessolano, 2019).

Así es que, para encarar el presente análisis, partiré de diversas constelaciones de metáforas que funcionan como redes de saberes en el campo teatral argentino producidas por los propios creadores, haciendo foco puntualmente en el trabajo de Sergio Boris y Analía Couceyro. Algunas de ellas compiladas y sistematizadas durante el desarrollo de estudios anteriores y otras que he podido relevar en estos meses. Hasta el momento no he encontrado trabajos que se hayan ocupado puntualmente de esta dimensión para pensar las prácticas dentro del territorio teatral nacional. Al relevar esas conceptualizaciones que germinan en espacios puntuales del quehacer escénico el foco estará puesto en ver cómo esos decires particulares identifican el objeto al que hacen referencia. Objeto que, a su vez, es complejo y, en muchos casos, difícilmente capturable.

Para estudiarlo, he indagado sobre posibles series de metáforas que aparecen como constitutivas de un modo de pensar y hacer y considero que algunas de esas constelaciones metafóricas podrían trabajarse en torno a las ideas de *afectación*, *acumulación*, *flujo*, *fuga*, *robo*, entre otros. En los decires de diversos artistas de la escena argentina se ven replicados estos términos, por momentos con sentidos idénticos y por otros con derivas, quiebres y resignificaciones. Los creadores y creadoras convocan en sus prácticas palabras y frases que oyeron de otros y otras antes pero también términos que nacen en espacios transitorios y pocas veces estudiados como son el ensayo y la clase. En esas zonas tan específicas de la praxis, los cuerpos de actuación parecieran ser una vía por medio de la cual se instalan esas «escrituras en latencia». Al tomar estos materiales el elemento metafórico se impone como una zona precaria y frágil del decir que



encuentra su paralelo en el espacio de la clase y el ensayo. Desde allí se instala la posibilidad de ir en busca del modo en que el pensamiento que surge de ese acontecer, en la mayoría de los casos colectivo, 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 campo teatral. El estudio sobre esas series metafóricas buscará evidenciar el alto grado de conceptualización que proporciona el trabajo de estos creadores. Algunas de las preguntas que aparecen para dar cauce a estas cuestiones son: ¿Cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber para el recorte de artistas que producen reflexión desde la idea de cuerpo y resistencia? ¿Quiénes se alinean detrás de esas metáforas y cómo configuran grupalidad en tanto «comunidad lingüística»? ¿Qué es lo que no se enuncia al generar una discursividad específica a través de esas figuras retóricas? ¿Cómo funcionan las mismas en tanto generadoras de escena y actuación según contexto y uso en el campo específico de la clase y el ensayo?

Al tratar estas cuestiones es inevitable reconocer que un tipo específico de «materialidad lingüística» (Goldsmith, 2015) porta una elección discursiva que contiene un cúmulo de creencias y opiniones que constituyen identidades, modos de ver el mundo y formas posibles de inscripción en ese mundo. Como afirman Ducrot y Todorov «cuando dicen que la lengua tiene por función la representación del pensamiento, esta palabra debe tomarse en su sentido más fuerte. No se trata únicamente de decir que la palabra es signo, sino también que es espejo y comporta una analogía interna con el contenido que transmite» (2003: 17). De algún modo, lo que va a caracterizar a esas palabras es justamente su materialidad, ya que se trata de núcleos lexicales que contienen verdaderas teorías no sistematizadas sobre las que se basa el trabajo de los creadores (actores, actrices, directores, directoras) pero que también están encarnados en las prácticas de la escena.



CUERPO(S) DE ACTUACIÓN: SERGIO BORIS Y ANALÍA COUCEYRO

Para pensar acerca de ciertas dimensiones del hacer que se encuentran implantadas en el decir tomaré como referencia los términos utilizados por dos creadores escénicos argentinos con la intención de utilizar este trabajo de Blumenberg –siempre salvando las distinciones del caso– para iluminar un aspecto recurrente dentro de las discursividades que rondan sus praxis de actuación. Se trata de dos exponentes que forman parte del grupo de creadoras y creadores que conforman una constelación de artistas del campo teatral de Buenos Aires³ y entre cuyos decires se ha detectado un uso repetido de series metafóricas que podrían dar cuenta de ciertas redes inexploradas que remiten a una especie de *lingua secreta* para referir a las prácticas. Como se mencionó anteriormente, esa lengua singular tiene dos aspectos evidentes: por un lado, hay un tipo de metáforas que aparecen como herramientas metarreflexivas explícitas en diferentes escritos teóricos de creadores; y, por otro, aquellas que forman parte de la cotidianeidad de la práctica. Para intentar delinear algunas de esas series metafóricas a continuación expondré el modo en que esos entrecruzamientos operan en el discurso acerca de las praxis que elabora el director, actor y docente Sergio Boris y la actriz, directora y docente Analía Couceyro.

En el caso de Sergio Boris me interesará especialmente ver sus concepciones de «combustión actoral» como modalidad de actuación que pone el cuerpo por delante, las ideas de «lateralización» y «juegos de seducción actoral» como construcción de la mirada espectral para configurar actuación, «el teatro como potencia» en la búsqueda de una autonomía explícita de la escena teatral, y, finalmente, la idea de «lenguaje provisorio» como concepto que aúna a los anteriores en tanto traslación de un decir implantado sobre los cuerpos que decanta en una metarreflexión que da cuenta de un pensamiento complejo sobre la escena. Podría decirse,

³ Artistas que se inscriben dentro de una poética de resistencia dentro del campo teatral (Pessolano, 2019).



una idea nodal que refiere a concepciones intraescénicas capaces de configurar tanto a cuerpos de actuación como a pensamientos acerca de la actuación.

En el caso de Analía Couceyro buscaré indagar en diversos recursos a partir de los cuales ella piensa modos de entrada a la actuación. Especialmente desde una concepción traductiva entre lenguajes en que el cuerpo de actuación se ocupa de dar «maleabilidad» a objetos diversos poniendo por delante la materialidad específica de la escena. Desde aquí podría verse su pensamiento respecto de la interrupción de la praxis actoral desde su idea de «actuación como droga», su concepción de la multiplicidad en la lectura que impacta y moldea cuerpos de actuación y el pensamiento sobre dos vectores-sostén para una escena del «estar» (en contraposición a configuraciones psicologistas que ponen por delante la idea de «ser»): la red de creadores y el espectador.

La selección de ambos creadores se da con la voluntad de estudiar algunos de sus decires en el contexto teatral local en el marco de la pandemia por el COVID-19. Respecto de la escena de Buenos Aires durante el –casi– año completo de duración del ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio decretado por el Gobierno Nacional) podría decirse que el campo teatral vivió diversas instancias. No sin porosidades y superposiciones pueden delinearse tres grandes fases o momentos⁴. En una primera etapa, se instaló la oferta del registro audiovisual de obras⁵ compartido de modo gratuito y «libre» en diversas plataformas y soportes (lo cual generó posiciones encontradas dentro del campo respecto de la

⁴ Un desarrollo más detallado sobre estas cuestiones puede verse en el artículo de Ezequiel Lozano «Interrogantes sobre la difusión de archivos teatrales en pandemia» presentado en las Jornadas de la Red de Estudios de Artes Escénicas Latinoamericanas. En el mismo, el autor se ocupa de problematizar la cuestión específica de los archivos desde marcos institucionales e independientes durante el ASPO en 2020.

⁵ Afirma Ezequiel Lozano al respecto: «Durante las primeras semanas de cuarentena se experimentó un boom de archivos personales abiertos, puestos a disposición en la red: obras de temporadas pasadas, trabajos de actuación en cine, creación de canales de Youtube (de salas o de grupos teatrales independientes), monólogos desde el confinamiento individual, arengas teatrales para quedarse en casa, etc. Todo esto, en un principio, por la mera voluntad de compartir ese material, en un ámbito propicio de expectación virtual» (Lozano, 2020: 167).



concepción del video y registro teatral como subrogación del hecho teatral y la accesibilidad limitada a contenidos culturales especialmente de parte de espacios públicos u oficiales); luego, se incorporó la posibilidad de monetizar esas captaciones de video y se comenzaron a instalar nuevas producciones o versiones de producciones concebidas para la escena en formato digital; más adelante, empezaron a proliferar sostenidamente gran cantidad de materiales concebidos para ser proyectados vía streaming (ya sea de modo sincrónico o propuestas artísticas sin estrenar pero proyectadas de modo diferido). Más allá de las diferencias de estas etapas, en todos los casos se trató de un recurso al que tuvo que acudir la comunidad teatral frente al abandono por parte de los organismos de cultura que durante más de 200 días no lograron establecer un protocolo para que las personas ligadas a lo escénico (ya sea desde la creación, el diseño, la interpretación, la autoría, la enseñanza, la producción o la gestión cultural) pudieran retomar su actividad⁶. En este contexto diversos creadores y creadoras buscaron maneras de continuar con sus ensayos, clases, talleres, seminarios y también se dieron instancias de intercambio entre docentes, entre actrices, actores, directoras, directores y con investigadoras e investigadores para pensar no solo acerca de este parate general de la actividad teatral sino también acerca de los modos de producción, modalidades de creación y las especificidades de sus praxis en términos generales.

Respecto de esto, Sergio Boris se plantea frente al contexto de emergencia, alarma y confinamiento cómo no pensar en lo que está provocando la «ausencia del cuerpo» en un terreno completamente dominado por «el decir». El artista propuso a un grupo de investigadoras e investigadores del Instituto de Investigación en Teatro (DAD-UNA) que trabajan sobre la Producción de Sentido Actoral una instancia de diálogo

⁶ A partir de los datos recabados por el SInCA durante la pandemia COVID-19 para la Encuesta Nacional de Cultura se confirmó que «los agentes culturales más vulnerables en la emergencia sanitaria son aquellos que trabajan de manera independiente, sin ingresos estables, y cuya actividad en el ámbito cultural representa más de la mitad de sus ingresos mensuales (32% de los casos)» (SInCA, 2020).



para pensar acerca de estos temas y otras cuestiones relativas a su quehacer. De cuatro horas de entrevistas con el creador surgieron conceptualizaciones diversas y complejas respecto de su praxis, en la mayoría de los casos con relación al cuerpo y la actuación. Por otro lado, Analía Couceyro hace una entrevista vía streaming con Marcelo Savignone, otro creador local, en que recuperan reflexiones diversas sobre este contexto. También, en esa coyuntura, genera una serie de imágenes a las que llama «Teatro proletario de cámara del futuro» que comparte vía redes sociales. Se trata de escenas mínimas, creadas a partir de objetos minúsculos que reflejados sobre una pared transmiten una imagen con potencial dramático. Una especie de manifiesto sobre el hacer desde lo ínfimo que expone la suspensión del cuerpo de actuación y a la vez refiere a los trabajos plásticos de Osvaldo Lamborghini en que este creador saca del centro de su creación a la literatura para ir en busca del cruce de la palabra con la imagen.

Estas inquietudes atravesadas por la particular coyuntura que transitan ambos artistas y algunos de sus pensamientos sobre las prácticas de actuación que han expuesto nos permiten pensar en una primerie serie metafórica particular que es la del «cuerpo de actuación». La misma se encuentra abordada en la definición que hace Boris acerca de un «lenguaje provisorio» en la actuación y en Couceyro cuando refiere a la actuación como «cuerpo editado». A continuación, se intentará ver las ramificaciones y derivas que esta conceptualización trae dentro de las elaboraciones metarreflexivas de ambos creadores.

IMAGINACIÓN TÉCNICA

Sergio Boris comenzó su formación artística en talleres literarios, después estudió cine y su aproximación a la escena se dio durante la época de auge del Parakultural a través de lo que él llama «personajitos menores, totalmente zarpados, exagerados, parodiados» (Boris, 2020) que aparecían como una respuesta «física y deseante al teatro realista, costumbrista, psicologista» (Boris, 2020) que se imponía en las salas. El paso siguiente en



esa búsqueda fue el Sportivo Teatral en que esos «personajitos» comenzaron a transitar diversos «estados», permitiendo el contacto con un tipo de relato específico: «múltiple y derivativo» (Boris, 2020). Luego, tuvo un pasaje por el estudio de Pompeyo Audivert y completa su formación con la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático (hoy Escuela Metropolitana de Arte Dramático). De allí en más la actuación y la dirección se constituyen como cauces que se van entrecruzando, inclusive hasta el día de hoy. Su equipo de trabajo recurrente, junto a Adrián Silver lo arma de lo que él llama la mirada de la dirección «como bisagra» (Boris, 2020) con la actuación.

En la configuración de esa bisagra, Boris reconoce al espacio del ensayo –y la búsqueda de un relato de actuación dentro del mismo– como «lenguaje provisorio» (muy en la línea de lo que Ure describe como el «lenguaje sordo de los grupos»). Este concepto da cuenta, justamente, de aquellos decires informales, efímeros y precarios que no solo rondan sino que, como intentaremos demostrar, también fundan las prácticas.

En sus procesos de creación hay recurrencias y esquemas temporarios que se repiten. Uno de ellos es que luego del primer cuarto del proceso de ensayo comienza a delinear una escritura –proveniente de las pruebas previas en la escena–. Se trata de una escritura para «llevar al ensayo» (Boris, 2020), para «estimular actuación, para ver por dónde es mejor, dónde hay más multiplicidad y menos esquematismo» (Boris, 2020). Esta concepción del texto escrito toma como referencia la idea baconiana de la mancha, de la ocurrencia accidental y azarosa que puede propiciar un encuentro con lo inesperado (Sylvester, 2009). En el caso de la dirección, tal como la concibe Boris, está rondando permanentemente el azar o el accidente, la escucha frente a la aparición del imprevisto y la posibilidad de armar escena desde ahí. Incluso en la idea de lo provisorio se encuentra implícita este tipo de accidentalidad. Refiere al respecto Boris:



Más allá de lo provisorio en el hecho escénico, en lo que estamos construyendo nosotros digamos, ¿no? Son provisorios incluso los textos, incluso donde se colocan los textos. Porque si se hacen cambios, eso empieza a generar otras olas de posibles cambios (Boris, 2020).

En esa construcción grupal es que se implanta aquel pensamiento colectivo que se va impregnando en los cuerpos de actuación. Mucho más allá incluso del orden del lenguaje, se trataría de un pensamiento conjunto que germina en ese espacio circunstancial del encuentro. Sin dudas precario, pero sobrevolando las praxis y decantando en aquel «rumor teórico», al decir de Cauquelin. Boris refiere a esto como el encuentro singular y específico entre la actuación y la mirada de dirección:

Más allá que uno tiene la experiencia de estar mirando desde afuera, y también tiene la experiencia de estar construyendo desde afuera, desde los textos, desde las formas expresivas. Todo. Pero también el otro está teniendo la experiencia de construir desde adentro. Es un saber distinto, diferente. Y se necesita que sean diferentes, para poder intercambiar, y tener diferentes perspectivas sobre el mismo hecho escénico (Boris, 2020).

Podría pensarse, entonces, que, puntualmente, en esa conjunción entre esos saberes de lo que se percibe desde dentro de la escena y lo que puede reconocerse desde el afuera que se da la fricción que podría propiciar esa especie de «lengua secreta» para referir a las prácticas. Surge del cotidiano de las praxis, son pura experiencia, pero se instalan para llegar a imponerse como herramientas metarreflexivas para nombrar a las praxis.

DECIRES DE LA EXPERIENCIA QUE SE VUELVEN METARREFLEXIÓN EN BORIS

Uno de esos nodos conceptuales en el trabajo de Boris es la idea de «combustión actoral», que podría asociarse a la serie metafórica de «producción de sentido actoral» (Alejandro Catalán), «dimensión existencial» (Eduardo Pavlovsky), «régimen de afectación» (Pavlovsky), «tráfico de emociones» (Bernardo Cappa), «transformación» (Alberto Ure) y que podrían todos encuadrarse bajo el sintagma «potencia», que en



muchos casos utilizan estos mismos creadores con sentido similar. La «combustión actoral», en el caso de Boris, trabaja sobre la idea de «acumulación» en lo concerniente al relato, según sus palabras es:

una forma de trabajar sobre el relato y ver los problemas del relato sin que lo narrativo mande, sin que se digan cosas para que la cosa avance. Sino que avance por energía de actuación, combustión actoral, por un entramado que es más invisible, más difícil, más complejo que es el entramado entre los actores, entre los personajes. Y la acumulación no es progresiva. Tiene aristas que la rompen, que la estallan (Boris, 2020).

La posibilidad de este enfoque en la construcción escénica es que permite salir de «la centralidad del cuento» (Boris, 2020) generando la posibilidad de lo que el mismo Boris define como «lateralizar» esa centralidad. Este recurso técnico –asociado con el sintagma «fuga» dentro del grupo de creadores de resistencia– también forma parte de un desarrollo de Ricardo Bartís, que trabaja sobre la idea de «lateralización» o «rodeo sobre un tema» en la actuación. Es decir, se trataría de ir en la escena a buscar más de una cosa a la vez, narrando más de lo que podría ser predecible en una actuación más «literal» o lineal.

Junto con la idea de «lateralizar la actuación» se implanta la serie metafórica de «campo imaginario» y la de «punto de vista» (desarrollada por Bartís y utilizada por diversos creadores de resistencia)⁷. Esta última remite a la conciencia que desarrolla el cuerpo de actuación al saberse mirado, duplicando la dimensión de la actuación que ronda la recepción pero antes de llegar hasta allí transita el cuerpo, volviendo al espectador un colectivo que visualiza algo de ese fenómeno singular. Eso repercute en cómo se organiza la actuación, el cuerpo, las intensidades, teniendo en cuenta que se está mirando desde un lugar particular, a una distancia y una dirección concreta. Las decisiones que se toman desde allí colaboran con

⁷ Bartís lo define del siguiente modo: «La actuación debe vincularse a un relato principal que es el punto de vista y el tipo de flujo de energía que circula ahí. Eso se ve mucho en la actuación cómica popular, y es muy clara la técnica que muchos actores populares tienen para mantener el flujo y el contacto» (Cholakian, 2017).



una toma de conciencia acerca de cómo se coloca el cuerpo con relación a la mirada. Al momento del entrenamiento actoral, como el espectador no se encuentra presente y la mirada real no está, se trabaja a partir de un punto en el espacio que permita «organizar» la actuación de manera consciente (esto incluiría desde las fuerzas y potencias implicadas hasta decisiones en torno a lo plástico).

En esta misma línea dentro del arco metarreflexivo de Boris –trabajando en consonancia con las anteriores– aparece la idea de «juegos de seducción actoral». Se trata de un recurso técnico –y de un modo de referir a lo que hacen los actores– que opera sobre la idea de que el actor no debe «ir hacia el público» sino trabajar acerca del punto de vista de modo tal que este sea «convocado», «atraído». Para hacerlo se responde a «la demanda de ese punto de vista en términos prácticos, de cómo narrar el espacio, cómo narrar la frontalidad, cómo narrar la lateralidad» (Boris, 2020) y esto se da a partir de un enfoque plástico pero principalmente en una búsqueda de multiplicar la espacialidad y los sentidos de la actuación.

Asociada a esta idea aparece en Boris la noción de «teatro como potencia» que también encuentra su paralelo en otros artistas de resistencia. En el caso de Eduardo Pavlovsky la potencia de actuación se encuentra asociada al régimen de afección y de conexiones con otros cuerpos desde las concepciones de «multiplicidad y contagio» (Pavlovsky, 2015); en Cappa desde la idea de «potencia de actuación como poética en latencia» (Cappa, 2014); y en Bartís la idea de «potencia de actuación» como «asalto a la textualidad» (Bartís, 2018). En el caso puntual de Sergio Boris esto se da en la búsqueda de la teatralidad como especificidad que da autonomía al hecho escénico. Describe al respecto:

¿Qué es lo autónomo? Para mí es el nivel de potencia mayor que tiene el teatro para sus posibilidades. Ese es el lugar de lo autónomo. Si yo veo una obra donde la escena pasa por lo que dicen y no por... la escena no es el relato teatral de lo que veo y siento y oigo en relación al tiempo y el espacio, ¿no? no es esa totalidad el relato, yyy... se vuelve pobre, se vuelve



pobre en términos teatrales. No trabaja con la potencialidad teatral, lo que puede el teatro como potencia, con todas sus potencialidades (Boris, 2020).

Sin pretensión de exhaustividad, en estas breves páginas se ha buscado ver cómo en el caso de Sergio Boris –que, como dijimos, es uno de los artistas escénicos que reconocemos como parte del grupo de creadores de resistencia (Pessolano, 2019)– se elabora un discurso reflexivo específico pasible de ser leído en red a partir de lo que despliegan en sus reflexiones otros creadores y creadoras que lo precedieron y también de su tiempo. Siempre el valor de estos constructos conceptuales será el nodo que conforman en esa red y la descripción del pensamiento específico del artista que los utiliza. Se trataría definitivamente de tramas metarreflexivas que constituyen su pensamiento y operan sobre esos cuerpos de actuación tan centrales para su concepción de teatro en el encuentro entre cuerpo y resistencia.

UN CUERPO EDITADO

Analia Couceyro tuvo un primer acercamiento al teatro durante su adolescencia a través de un taller vocacional del Instituto Goethe de Buenos Aires. Siempre relata que su encuentro con la escena fue «por el costado», a través del aprendizaje de un idioma. Incluso hoy sigue aludiendo a la praxis teatral como una especie de lengua a la cual se accede a través de traducciones permanentes –en aquello que llama «la maleabilidad de los materiales» (Couceyro, 2020), desde reversiones y lecturas diversas sobre los mismos soportes e incluso respecto de la traducibilidad de lo escrito a los cuerpos en escena–. Más adelante, continuó su formación en el Sportivo Teatral con Ricardo Bartís y trabajó en *El corte* (1996) bajo su dirección. Actualmente ejerce como docente en la Universidad Nacional de las Artes y –según afirma– su práctica docente completa su praxis artística al modo en que lo describe Gilberto Icle (2012), apoyándose y retroalimentándose entre sí. Trabaja con diversos directores entre los cuales se cuentan Emilio García Wehbi, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Pompeyo Audivert,



Mónica Viñao y Rubén Szuchmacher, entre otras y otros. Más allá de desempeñarse como directora y docente, la praxis actoral de Couceyro es central dentro de su actividad, con lo cual los términos a partir de los cuales enuncia esa actividad es clave para configurar un pensamiento específico dentro del grupo de creadores de nuestro campo teatral que reconocemos de resistencia.

Una de las particularidades que se pueden detectar en su modo de referir a las prácticas es su original concepción de «cuerpo editado». Se trata de una idea de Couceyro que describe en gran parte su concepción de la poética de actuación cuando refiere a los rastros que la literatura, pero también los mensajes, notas, boletos, recortes, textos dispersos –es decir, todo lo escrito– van dejando como marca en el cuerpo del actor y la actriz. Desde esas trazas se impone una materialidad puntual como una especie de collage de sentido que luego llegará a la escena. De este modo, Couceyro piensa el trabajo del actor como una composición que se da desde el cuerpo a partir de la multiplicación que proveen diversos materiales que son alimento para esa escena o «disparadores de actuación». Así lo describe la actriz: «siempre que leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro» (Gigena, 2016). La potencia de este pensamiento radica en la posibilidad de tomar cualquier tipo de materia escritural para producir escena. Los materiales diversos, múltiples, en muchos casos insignificantes, según esta lógica se vuelven no solo potenciadores de escena sino también gatillos de la escena que siempre terminarán por impregnar una corporalidad específica. Podría pensarse que, en un gesto similar al de Lamborghini, hoy Couceyro cancela lo escrito como centro de su materialidad y eso impacta directamente en una ausencia del cuerpo. Una actuación que evidencia aquel cuerpo hoy suspendido del centro de la escena.



DECIRES DE LA EXPERIENCIA QUE SE VUELVEN METARREFLEXIÓN EN COUCEYRO

Frente a esa suspensión inevitable de las actividades teatrales, o como también ella le llamó «ante la ausencia del encuentro cuerpo a cuerpo en el teatro» (Couceyro, 2020), reconoce el funcionamiento de la «actuación como droga». Esta conceptualización alude al estímulo que produce la escena sobre los cuerpos de actuación, y su inhibición como la puesta en evidencia de la distancia con la especificidad de ese encuentro que es, primariamente, un encuentro de cuerpos. Este se daría a partir de un plano doble, en el contacto entre el equipo de trabajo durante los ensayos y también con el público a través una «energía que atraviesa y vincula a las personas» (2020). Respecto de esto dirá que se trata de «un vínculo tan intenso y efímero que inevitablemente se vuelve perturbador» (2020), y su suspensión lo confirma.

«No todas personas leemos igual» dirá Couceyro (2020) al referir a los modos de abordar los materiales escriturales que pueden derivar en una «traducción al cuerpo» (Couceyro, 2020). Esto abarca las relecturas propias en diversos momentos, el intercambio que se da en los grupos durante los procesos de creación y la especificidad que se produce en las lecturas múltiples sobre objetos diversos (según ella para esto siempre la materia es la palabra, lo más «nutritivo» para la actuación). Pensando en esos pasajes posibles, la actriz comprende la «acción de leer como muy vinculada a la acción de hacer» (Couceyro, 2020) y entiende a la lectura como «la escucha de una voz». Parte del trabajo actoral tal como ella lo concibe, entonces, implicaría reconocer con claridad esa voz.

Acompaña estas ideas con su concepción de la actuación como «presente absoluto» que podría asociarse a la constelación metafórica referente al sintagma «canal» que desarrollan diversos creadores de resistencia. Esta noción se afirma sobre poéticas que ponen por delante el cuerpo de actuación. En el caso de Catalán referirá a la idea de que «la actuación depende de una conquista que ese cuerpo logra hacer por y para sí



mismo» (Catalán, 2007); en el caso de Pavlovsky esta categoría se relaciona con la apropiación de la escena por parte del actor al afirmar «mi teatro se trata de dejar pasar por el cuerpo intensidades» (Pavlovsky, 2001); y, en el caso de Alberto Ure cuando despliega su concepción de «impulsos interactuantes» (Ure, 2009) como la guía que establece la actuación para dar cauce a la escena, en contraposición a una escena centrada en el texto o únicamente en las pautas de dirección. En el caso específico de Couceyro se trataría de un presente absoluto que se alinea con un modo de ver la escena centrada en el cuerpo que produce actuación como el eje principal para el trabajo de los «estados» como le llama ella –siguiendo la nomenclatura de Pavlovsky y Bartís respecto de este tipo de teatro que toma la actuación como centro–. Se trataría de ir en busca de aquellos recursos que son más «nobles para el trabajo de los estados, como el lugar físico, en contraposición al trabajo psicológico» (Couceyro, 2020) para la escena. También al respecto se instala en esta creadora la idea de un «estar» que se encuentra «fogoneado» por las personas que sostienen la escena (nuevamente en ese vector doble: la red de compañeras y compañeros artistas durante los procesos de creación y el público). Esto lleva nuevamente a su singular modo de ver la literatura, al afirmar que su forma de «agenciar el estado que provoca la literatura es la actuación» (Couceyro, 2020), lo cual da cuenta de una concepción de lo textualidad que se conecta directamente con la fisicalidad, proveyendo a la escena de una materialidad muy específica. Refiere a esta idea del siguiente modo: «Mi vínculo con la textualidad es físico. Cuando yo leo escribo pienso mi voz está presente. Y en la actuación por más que haya un campo intelectual y de pensamiento, está por delante siempre la situación de poner el cuerpo» (Couceyro, 2020).

Su ejercicio en ese sentido será «traducir al cuerpo» ese impacto que ha tenido lo textual sobre sí, tomando la «materialidad de la palabra» para darle una entidad teatral. Al respecto refiere que no le «asusta lo dicho», sino que por el contrario reconoce que «hay algo de la palabra que conlleva una materialidad que es fácil de traducir en actuación» (Couceyro, 2020). A



esto se le agrega su certeza acerca de que «la escena no es lo que está escrito, nunca», con lo cual desarrolla además, otro nodo conceptual que es central para su praxis que es su concepción de «actuación como robo» (Inrockuptibles, 2014). Esto se alinea con los modos en que otros artistas de resistencia reconocen esa captura de un material que pertenece a un universo específico para trasladarlo a la actuación. Así es que, esta conceptualización podría alinearse con los sistemas de metáforas de sus pares, por ejemplo cuando Cappa trabaja con la temática «fútbol» tanto campo asociativo como campo poético y también en Pavlovsky al afirmar que su trabajo como actor tiene relación directa con sus lecturas (Pavlovsky, 2001: 216). Desde esa línea de pensamiento, los materiales se vuelven no solo «potencia» también «gatillos» para ir en busca de lo eminentemente teatral. Cuando Couceyro describe la «actuación como robo» puntualmente afirma:

Es algo que entreno mucho, el vínculo del actor con la palabra escrita, como una herramienta muy poderosa. Por otro lado, siempre pienso que actuar es robar, y es robar de las personas que uno conoce o de la señora que te atiende en la guardia, y también de la música, de las fotografías y, por supuesto, de la literatura (Inrockuptibles, 2014).

Desde esta construcción, según Couceyro, la noción de robo está relacionada con notas en torno a la idea de «voracidad», de «avidez» y de «absorción» de elementos para alimentar al propio material creador. Resulta clave ligar estas ideas al mundo de la escritura habilitado por la misma Couceyro. Frente a estas cuestiones no podemos evitar remitirnos a los escritos de Hebe Uhart que desde la literatura reflexiona:

Cuando nuestro mundo interior es el tema de la escritura, debemos ser capaces de provocar un discurso desbocado [...] Lo más difícil en la vida es tomar decisiones; y para armar personajes y quedarse en ese personaje y en la historia que elegí contar, hay que entrenarse, disciplinarse (Villanueva, 2015: 88).



En muchos sentidos, pareciera ser que esa «voracidad» a la que alude Couceyro es la que permitiría generar la fluidez que demanda ese «discurso desbocado» al que hace referencia Uhart. De hecho, Couceyro agregará también el aspecto del «vínculo ladrón» que tiene con la literatura cuando releva materiales pensando en la posibilidad de que le sirva para armar obra. Ya sea como asociación poética, como cita, como disparador de imaginarios, como constructor de mundos, como principio para construir un personaje –lo que ella llama el «carozo del personaje» (Inrockuptibles, 2014)– o simplemente como una idea disparadora. Desde aquí, el cuerpo editado al que refiere sería justamente todo lo que rodea a ese carozo. Por fuera del centro la materialidad del subrayado y el recorte que sobresale del espesor de la página para trasladarse a la tridimensionalidad del cuerpo de actuación.

CONCLUSIÓN

En este recorrido he intentado desplegar un abordaje posible para pensar acerca de cuáles son las metáforas fundantes de los campos de saber para el recorte de artistas que producen reflexión desde la idea de cuerpo y resistencia. Sin ninguna voluntad de exhaustividad, he podido rondar algunos ejemplos en que los decires de los dos referentes –tomados como caso testigo– dan cuenta de una forma de aludir a las praxis que permite detectar cierta grupalidad en tanto «comunidad lingüística», utilizando términos cercanos, similares o idénticos. El trabajo a partir de las metáforas en tanto generadoras de escena y actuación según contexto y uso en el campo específico de la clase y el ensayo (o en este caso, el pensamiento que irradia la suspensión de ambos) ilumina la especificidad de un abordaje teatral de resistencia, al exponer un tipo de trabajo escénico que prioriza la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica.



En esta línea, recuperando la idea goldsmithiana de «materialidad lingüística» podría reafirmarse que estas metáforas específicas –que sobreviven por su utilidad en el campo de la praxis– aglomeran tanto opiniones como creencias que constituyen identidades, modos de entender las prácticas escénicas y modos de ver el mundo en que esas prácticas se inscriben.

En el caso de Sergio Boris estas cuestiones se detectan especialmente en su planteo de un lenguaje provisorio que es central en su pensamiento porque se constituye como una especie de «decir compartido que está impregnado en los cuerpos de actuación» (Boris, 2020). Refiere a los trazos que van dejando los cuerpos en el espacio durante un desplazamiento, un gesto y cuando la escena se apoya no en que enuncia sino en las «energías que entran en fricción y en armonía». Estos «cuerpos deseantes» se organizan a partir de una «métrica de actuación». Es decir, los encuentros que materializarán la base sobre la cual se fundan las poéticas específicas se apoyarán sobre una latencia. La latencia que implantan las energías que proyectan esos cuerpos. El director agregará «impresiones de pura teatralidad, nunca impresiones psicologistas» (Boris, 2020).

En el caso de Analía Couceyro su concepción de la actuación como cuerpo editado da cuenta de la multiplicidad de recursos a partir de los cuales la escena se configura como «presente absoluto». Aquí lo teatral y lo escrito se despliegan como materialidades autónomas sobre las cuales el cuerpo de actuación se permite «hacer traducciones» permanentemente. Como irradiación de esta idea la «actuación como droga», «la actuación como robo» y la «voracidad en la actuación» son los recursos a través de los cuales se puede –según sus dichos– «agenciar el estado que provoca la literatura es la actuación».

A modo de cierre podría decirse que ambos creadores que reconocemos como parte del grupo de artistas escénicos de resistencia dentro del campo teatral nacional producen un discurso reflexivo singular que puede ser leído en red desde series metafóricas que se arman junto con



los conceptos desplegados por otros creadores previamente o en simultáneo. Esto daría cuenta de una discursividad apta para ser leída bajo los presupuestos propuestos por la metaforología blumenbergiana. Podría confirmarse, entonces, que lo que interesa de esas metáforas de la escena no es tanto su contenido en términos lexicográficos, sino la función que desempeñan en el discurso, en las prácticas de las que forman parte y en los cuerpos sobre las cuales impactan.

En el caso expuesto para el tratamiento escénico de estos decires, estas cuestiones se plantean en dos etapas: la primera en que se funda aquel «lenguaje provisorio» a partir de las trazas que quedan del encuentro efímero del ensayo con esos conceptos que le permiten llegar a afectar los cuerpos de actuación: «la lateralización», «lo provisorio», los «juegos de seducción actoral», «el teatro como potencia», «el fogoneo», las «traducciones al cuerpo», la «voracidad» y la «absorción» en lo actuable. Y en una segunda instancia se observa el modo en que esas series metafóricas –que se alinean con otras de sus pares llegando a conformar verdaderas constelaciones de metáforas– le permiten referir a sus prácticas desde la elaboración reflexiva de un pensamiento que da cuenta de sus concepciones de teatro y de mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- AJAKA, BUSTAMANTE, CAPPA et. al., *Detrás de escena*, Buenos Aires, Excursiones, 2015.
- ALTAMIRANO, Carlos, *Términos Críticos de Sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós, 2002
- BARDET, Marie, *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires, Editorial Cactus, 2012.
- BARTÍS Ricardo, *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel, 2003.



- BARTÍS, Ricardo, DESMARÁS, Julieta, ZAPATA, Lola, *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación dirigido por Ricardo Bartís*, Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, 2018.
- BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2016.
- BLUMENBERG, Hans, *Paradigmas para una metaforología*, Madrid, Editorial Trotta, 2003.
- BORIS, Sergio, Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes, 2020.
- BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- CAPPA, Bernardo, Comunicación personal, 1 de octubre de 2014.
- CATALÁN, Alejandro «Problemática de los solos (con trailer del espectáculo, backstage y link para ver solos)» [en línea] en *Ale Catalán Blogspot* < <http://alecatalan.blogspot.com/>> [20 de julio de 2007].
- CAUQUELIN, Anne, *Las teorías del arte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2012
- COUCEYRO, Analía, «Entrevista Analía Couceyro con Marcelo Savignone» [en línea] en <<https://www.instagram.com/p/CEiQptgpuPh/>> [30 de agosto de 2020].
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano: 1 artes del hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- GOLDSMITH, Kenneth, *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires, Caja Negra, 2015.
- ICLE, Gilberto, «Para presentar los Estudios de la Presencia en Argentina», *Telón de fondo*, 2012, vol. 1, núm. 16, 183-188.
- LOZANO, Ezequiel, «Interrogantes sobre la difusión de archivos teatrales en pandemia», *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero, Ed.), Editorial ASPO, 2020.
- PAVLOVSKY, Eduardo, *La ética del cuerpo*, Buenos Aires, Atuel, 2001.



_____, *Resistir Cholo. Cultura y política en el capitalismo*, Buenos Aires, Editorial Topía, 2015.

PESSOLANO, Carla «Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina», *Territorio Teatral*, Diciembre 2019, vol. 1, núm. 19, s/n.

S/A «Entrevista a Analía Couceyro sobre Barrocos retratos de una papa», *Territorio Teatral*, Septiembre 2008, vol. 1, núm. 3, s/n.

S/A «Entrevista a Analía Couceyro» *Revista Los Inrockuptibles* [en línea] <https://losinrocks.com/entrevista-a-anal%C3%ADa-couceyro-1d741ae92279>, 2014, s/n.

SINCA «Encuesta Nacional de Cultura» [en línea] <<https://www.sinca.gob.ar/VerNoticia.aspx?Id=58>> 2020.

SYLVESTER, David, *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2009.

URE, Alberto, *Sacate la careta*, Buenos Aires, Editorial Norma, 2003.

_____, *Ponete el antifaz*, Buenos Aires, Editorial INTeatro, 2009.

VILLAMIL, Lucas «Analía Couceyro: Cuando el teatro está vivo es como un virus que se contagia» *Almagro Revista*, [Junio de 2018] s/n.

