Hacía una Epistemología para pensar los disciplinamientos sobre los cuerpos de la Actuación

Mauricio Ramos Yassine

Instituto de Investigaciones sobre el Lenguaje y la Cultura INVELEC – CONICET- UNT

e-mail: mauricioramosyassine@gmail.com

Estudiante del Doctorado en Humanidades – UNT

Eje 8 – Arte y política: cruces entre expresiones estéticas y la trama social

Introducción

En el presente trabajo intentaremos analizar las formas en las que la “colonialidad del poder”[[1]](#footnote-1) se hace presente en las prácticas artísticas, y más precisamente en el fenómeno de la actuación escénica de nuestros territorios, a partir de los aportes teóricos brindados por el sociólogo Boaventura de Sousa Santos en sus obras “Descolonizar el saber, reinventar el poder” (2010) y “Epistemologías del sur” (2011).

Con este abordaje buscamos contribuir al diseño de un marco epistemológico que nos posibilite comprender y estudiar las prácticas de actuación desde su dimensión formativa y productiva, en el marco del teatro independiente contemporáneo de Tucumán; desde una mirada territorializada[[2]](#footnote-2), es decir situada en un contexto de producción escénica específico. Eje que constituye el tema seleccionado para el desarrollo de nuestra tesis doctoral, la cual se encuentra en la etapa inicial de investigación; de modo que con este trabajo intentamos realizar los primeros acercamientos a aquellos enfoques teóricos que sean más adecuados para analizar nuestro objeto de estudio.

Consideramos que el pensamiento de Sousa Santos puede resultar pertinente a los propósitos de nuestra investigación, ya que si bien sus trabajos se orientan a demostrar cómo fue construida la epistemología occidental dominante y a presentar posibles alternativas contrahegemónicas desde un nivel macro, es decir trabajando sobre experiencias, actores y saberes sociales desde una visión amplia; también es cierto que plantea como el colonialismo continúa reproduciéndose de modo endógeno en las mentalidades y subjetividades de las personas (2010, p. 8). En este sentido sus aportes nos servirán a modo de herramientas que contribuyan a analizar la problemática en cuestión.

Es sabido que en las últimas décadas han proliferado los estudios sobre actuación en Argentina, aunque son pocos los autores y artistas que abordan esta práctica desde una perspectiva epistemológica que permita dilucidar sus fundamentos. La investigadora Karina Mauro (2014, p. 137) plantea que si bien existen trabajos que intentan determinar qué es un actor/actriz y cómo se debe actuar, se basan en indicaciones metodológicas para producir actuaciones que se corresponden con determinados parámetros ético-estéticos, sin poder desentrañar definiciones generales y no meramente prescriptivas.

A nuestro entender, esta situación constituye una de las fuentes que posibilitan las condiciones de colonialidad sobre las producciones actorales de algunos grupos y espacios de formación del campo teatral[[3]](#footnote-3) tucumano, específicamente aquellos que toman metodologías de creación escénica provenientes de otras geografías (principalmente Buenos Aires y Europa) sin tamizarlas o asimilarlas al contexto sociocultural que se inscribe en los cuerpos que actúan, o sin permitirse el debate sobre las referencias estéticas e ideológicas que sustentan dichos procedimientos. Al respecto, El director teatral Guillermo Cacace (s.f., p. 2) nos habla de los disciplinamientos que las metodologías específicas de creación operan sobre los cuerpos que actúan a la manera de un sistema de control para ajustar la actuación a algún canon.

Sin embargo, dentro del prolífico campo teatral de la provincia de Tucumán también encontramos diversas grupalidades, espacios de formación y espectáculos escénicos con poéticas actorales distintivas, que responden a procesos de búsqueda, reflexión y creación particulares, y que dan cuenta de la singularidad de los cuerpos en situación de actuación y del entramado social que los atraviesa. Uno de esos casos es el emblemático grupo de teatro independiente “Manojo de Calles”, cuyos trabajos escénicos serán abordados como prácticas de resistencia ante los intentos de colonialidad y disciplinamiento propios de las metodologías de actuación y los modos de producción teatral hegemónicos.

Conceptualizaciones específicas

Para poder profundizar en los propósitos de este trabajo, creemos conveniente revisar algunos conceptos que hacen a nuestro tema de investigación.

En primer término, a partir de los aportes de Mauro, Del Mármol, Cacace, Dubatti y Bartis entendemos por *actuación* a un fenómeno artístico producido por un sujeto en situación creativa que se posiciona como actor/actriz ante la expectación de otro sujeto que legitimará su desempeño como tal. Es la fuente en la que se origina lo teatral. En este marco, la actuación implica la construcción/configuración de comportamientos en situación de representación organizada, como lo expone el director y pensador teatral Eugenio Barba.

Una práctica que transcurre en y por el cuerpo de los actores/actrices, y como tal se ve atravesada por elementos que construyen lenguaje (técnicas y metodologías de trabajo), así como elementos del orden de lo inconsciente que escapan a la aprehensión del lenguaje y fundan experiencia (intensidades, afectaciones, energías y pulsiones).

Como toda práctica corporal, las experiencias actorales no pueden ser abordadas en su totalidad por el lenguaje, ya que en el accionar mismo del cuerpo se dejan ver aquellas huellas involuntarias del contexto grupal y sociocultural en el que se inscribe el individuo (territorialidad) y las marcas de su historia personal (singularidad), que escapan a la voluntad del pensamiento lógico-racional, tal como lo plantea Le Bretón en sus estudios antropológicos del cuerpo (1999, p. 36 y 42)[[4]](#footnote-4)

En la misma línea, en su *Filosofía del teatro* (2007, p. 36-37) Jorge Dubatti define al teatro como un acontecimiento ontológico (producción de entes poéticos a través del trabajo del cuerpo/actoral), fundador de una zona de experiencias materiales y de subjetividades dinámicas conformado tanto por lenguaje como por experiencia. Esta última instala una zona de inefabilidad dentro de la escena, que a raíz de su condición efímera e irrecuperable, no puede ser aprehendida en su totalidad por el lenguaje. Una visión que supera la tradición de la semiótica teatral estructuralista en la que se reduce el análisis de la práctica teatral a una función comunicativa.

Por otro lado, Karina Mauro (2014, p. 147-149) entiende por *técnicas de actuación* al conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor para que dicho sujeto asuma su identidad actoral (su condición de actor/actriz); y entiende por metodologías específicas también al conjunto de procedimientos que prepara al actor/actriz para la actuación, pero dentro de un determinado universo estético, ideológico y ético.

Ambos términos son utilizados por la autora con fines analíticos, ya que en un proceso formativo o de producción resultaría imposible separarlos; debido a lo improbable que un sujeto arribe a su identidad como actor/actriz (técnica de actuación) por fuera o independientemente de una metodología específica. Razón por la cual, en este trabajo utilizaremos el concepto “metodologías específicas” para referirnos indistintamente a ambos procedimientos indisociables.

En su tesis doctoral, la antropóloga Mariana Del Mármol (2016, p. 28) retoma los trabajos de Michel Foucault sobre la regulación y control de los cuerpos, y más precisamente sobre como las relaciones de poder pueden penetrar en el espesor de los cuerpos a través de tecnologías de poder como la disciplina. Y con esto infiere que la actuación, al constituirse como un fenómeno inexorablemente corporal, es susceptible de ser disciplinada por intervenciones externas como ser las metodologías específicas de trabajo, los estilos didácticos o las directivas particulares durante los procesos de creación. Que bajo la mirada de Cacace (s.f., p. 2) operan como una forma de control que limita el campo de expansión poética en la actuación y la autonomía del cuerpo que actúa.

Producciones de ausencias

Boaventura de Sousa Santos establece que el colonialismo interno (al que también hemos denominado colonialidad) no es solo una política de Estado como si lo era durante el colonialismo de ocupación extranjera, sino que “es una gramática social muy vasta que atraviesa la sociabilidad, el espacio público y el espacio privado, la cultura, las mentalidades y las subjetividades” (2011, p. 24). De esta forma, si las expresiones artísticas como el teatro se inscriben dentro del campo cultural en la medida en que producen bienes simbólicos, y la actuación escénica compromete el cuerpo y la subjetividad de quienes la ejercitan; nos preguntamos si es posible que las prácticas de actuación escénica desarrolladas en la provincia de Tucumán puedan ser atravesadas por esta forma de colonialismo interno o colonialidad de poder.

En la misma línea el sociólogo Santiago Castro-Gómez (2007, p. 165), que forma parte del grupo de pensadores del proyecto modernidad/colonialidad[[5]](#footnote-5), toma los trabajos de Foucault y explica que el poder funciona en cadena, pero que a la vez hay diferentes cadenas de poder. Plantea que el filósofo francés primero analiza las cadenas de poder a un nivel microfísico, donde operan las tecnologías de poder como la disciplina (prácticas en las que los sujetos son producidos en instancias externas de normalización), pero también las tecnologías del yo (prácticas autónomas en las que los sujetos se producen a sí mismos de forma diferencial). Este es el ámbito de poder que nos interesa analizar, puesto que es el nivel donde se juega la corporalidad, la afectividad y la subjetividad; todos elementos que hacen al fenómeno de actuación como ya mencionamos arriba.

A partir de nuestros recorridos por diferentes talleres de actuación y nuestra participación en calidad de artistas y espectadores en varios espectáculos del circuito teatral independiente de Tucumán, así como nuestros primeros acercamientos a los casos de estudio mediante entrevistas e instancias de observación; podemos reconocer la presencia de al menos tres escuelas o líneas principales de actuación sobre las que se trabaja en nuestro territorio. En primer lugar los estilos didácticos del Teatro de estados o intensidades, que tiene como referencia al director porteño Ricardo Bartis. Luego los métodos de trabajo de Konstantín Stanislavski[[6]](#footnote-6) (Europa) que se ha erigido como el principal referente de la actuación en occidente, a través de las sistematizaciones realizadas por Lee Strasberg (EEUU) o Raúl Serrano (Bs. As.); y los procedimientos de creación provenientes de la antropología teatral de Eugenio Barba (Europa).

Aquí es importante aclarar que la colonialidad del poder a la que hacemos referencia no se produce por el solo hecho de adherir a estas escuelas de actuación. Por el contrario, observamos cómo en muchos casos, diferentes grupos y espacios de formación toman los aportes de estas corrientes actorales para adaptarlos o resignificarlos conforme a la singularidad de los actores/actrices y la particularidad sus contextos de producción, mediante instancias de trabajo creativas y reflexivas. Por lo tanto nos detendremos a pensar en formas de colonialidad, para aquellos casos donde las metodologías de actuación son utilizadas como una suerte de “receta” que busca controlar lo imprevisible y azaroso de esta práctica.

La situación creativa dispara el juego, el cuerpo que juega es invitado a emergencias imprevisibles y tal estado de caos tal vez invite a directores, directoras, formadores, formadoras, actores y actrices a querer ordenar dichas emergencias. Ordenarlas en un lenguaje, ordenarlas en una comprensión, ordenarlas en general. De allí que sostenemos la sospecha sobre el origen de los métodos en tanto necesidad de disciplinar (Cacace, s.f., p. 3)

En este punto nos apoyaremos en la sociología de las ausencias propuesta por de Sousa Santos (2011, p. 30). Una investigación que busca mostrar que aquellas entidades que no existen en realidad son producidas como no existentes, es decir se busca generar su ausencia e invisibilizarlas. En nuestro caso nos referimos a las formas de colonialidad y disciplinamiento que operan sobre determinadas prácticas de actuación y buscan producir ausencia sobre su condición efímera e imprevisible, y por lo tanto sobre la territorialidad y singularidad de los cuerpos que actúan. Para ello, tomaremos tres de los cinco modos de no-existencia planteados por el autor.

La primera forma de producir no-existencia es a través de la monocultura del saber, que consiste en erigir a la alta cultura como único criterio de cualidad estética para las producciones artísticas. Aquí observamos como el método de las acciones físicas de Stanislavski con sus respectivas sistematizaciones orientadas a un tipo de producción particular: una actuación sujeta a narrativas externas, es consecuente con un modelo de teatro tradicional (originado en Europa) donde se privilegia el texto dramático (texto escrito, de raigambre literaria) como principio rector sobre el que se deberá trabajar lo escénico. Por lo tanto la actuación y la escena quedarían relegadas a un segundo plano, perdiendo su autonomía y quedando supeditadas a un tipo de control que las ubica bajo los cánones de la literatura dramática, es decir del lenguaje.

Todavía encontramos este tipo de prácticas de creación escénica tanto en espacios de formación académica como independientes, que no solo buscan reproducir procedimientos sistematizados del trabajo actoral, sino que acuden a la representación de textos dramáticos de otras culturas y momentos históricos (por ejemplo las obras de Shakespeare o García Lorca) sin siquiera producir modificaciones o adaptaciones de los mismos a nuestra realidad actual.

En segundo lugar nos encontramos con la monocultura del tiempo lineal, según la cual la historia tiene una única dirección y sentido marcada por valores como el progreso, el desarrollo y la modernización; todos ellos determinados desde las instituciones y formas de sociabilidad de los grandes centros de poder. En este punto es evidente como las escuelas de actuación y las grandes teorías teatrales provienen por un lado de Europa, donde se alojan los países centrales del sistema mundial; y por otro lado de la ciudad de Buenos Aires, que si bien forma parte del mismo territorio nacional, posee otras condiciones de posibilidad respecto a las industrias y producciones culturales y artísticas, que marcan una diferencia con la situación del sector cultural del resto de las provincias.

En este punto observamos por ejemplo como las principales teorías que se estudian respecto a la actuación provienen de estos centros de poder. De esta forma las prácticas escénicas y las investigaciones teóricas sobre actuación se encuentran atravesadas por conceptos y categorías originadas en el teatro de otras geografías. Si bien es cierto que estos aportes teóricos pueden ser trabajados y adaptados a la especificidad de nuestro teatro, el desafío radica en generar una base teórico-conceptual propia que nos permita entender y explicar las dinámicas constitutivas de nuestro campo actoral.

Un caso emblemático para ejemplificar este tipo de producción de ausencia fue la participación de la obra *Salamanca Tours* del grupo “Alas teatro comunitario”, en la fiesta nacional del teatro independiente que se realizó en Tucumán en el año 2016. La obra en cuestión era un espectáculo de teatro comunitario de la provincia de Salta que se presentó en las instalaciones del teatro Alberdi (estructura teatral a la italiana) de San Miguel de Tucumán. Los actores (no profesionales) eran vecinos de un barrio de la ciudad de Salta que mediante lógicas de creación comunitaria que respondían a condiciones específicas de su contexto y grupalidad, arribaron a la puesta de un espectáculo que trataba sobre la reivindicación de las raíces culturales de su pueblo ante el peligro que significaba el avance de las ideas capitalistas de progreso y desarrollo tecnológico.

Esta puesta resultó controversial y abrió un debate entre los artistas y la comunidad teatral de la escena independiente que participaron de la fiesta nacional. Se discutía en torno a la pertinencia o no de presentar una obra de teatro comunitario con actores y actrices no profesionales, en un evento de esta magnitud. Como dice una nota del diario local “La Gaceta” (2016), se trató de una propuesta lejana al teatro de producción tradicional que no se enmarcaba dentro de las puestas que venían desarrollándose, y donde el público no salió indiferente.

…es imposible enfocar la obra con los mismos criterios con que se analizan otras puestas de la Fiesta. Al contrario: “Salamanca tours” fue única en su idea y realización, y sacudió de ese modo con una fiesta popular llevada al escenario y, de allí a toda la sala, que jugó con una propuesta genuina, fresca, de fácil identificación y sincera en sus pretensiones. (La Gaceta, 2016)

Por otro lado, en los “entretelones” de la fiesta y en los debates en las aulas universitarias, también se escucharon otras voces; aquellas que a diferencia de la opinión del periodista citado, expresaban un descontento por la supuesta falta de criterios estéticos del espectáculo para participar de un evento tan importante como una fiesta nacional de teatro. Discursos que pueden leerse como intentos por producir la no-existencia del grupo “Alas teatro comunitario” de salta, en la medida que desconocían las particularidades de su sistema de producción, y lo colocaban en un lugar de atraso ante los supuestos avances de las vanguardias hegemónicas de creación escénica.

En tercer lugar recurrimos a la lógica de la escala dominante según la cual la escala considerada primordial (lo universal y lo global) determina la irrelevancia de las otras escalas (lo particular y lo local). Esta lógica de producción de ausencia va de la mano con el ejemplo anterior, en la medida que se intenta desestimar una práctica de creación actoral liminal, representativa de una forma cultural local que no comulga con las grandes tradiciones de actuación y los valores de la cultura occidental universal.

Otro ejemplo que ilustra esta forma de producir no-existencia tiene que ver con las políticas nacionales que regulan las prácticas escénicas de todo el país. En Argentina contamos con el “Instituto nacional del Teatro” como organismo estatal destinado al apoyo y promoción de la actividad teatral independiente, que promueve una serie de medidas de fomento para estimular la producción escénica desde una perspectiva federal.

Durante el proyecto Calanca, la mayor parte de lxs teatristxs tucumanxs coincidieron en destacar que, con la creación del Instituto Nacional del Teatro y la generación de subsidios, festivales, becas y diferentes acciones de fomento y estímulo, se contribuyó al crecimiento de la actividad teatral en la provincia, ante el desamparo institucional que atravesaba la escena independiente previo a la sanción de la Ley. (Ramos Yassine, 2022, p. 17)

Sin embargo en los debates suscitados durante el proyecto Calanca[[7]](#footnote-7), los trabajadores del teatro tucumano manifestaron preocupación por que si bien las acciones promovidas por el Instituto revisten un alcance nacional, la mayoría de las veces son pensadas y elaboradas desde Buenos Aires, con un criterio centralista que contempla y privilegia las formas de creación actoral que allí se trabajan (Ramos Yassine, 2022, p. 19-20)

El caso de “Manojo de Calles”

Retomamos los aportes de Castro-Gómez (2007), quien explica los modos en que funciona el poder en la “colonialidad” a partir de las lecturas de Foucault. Según el sociólogo colombiano el poder (las cadenas de poder) opera en diferentes niveles (macro o global, meso o semi-global, micro o local), los cuales no están vinculados necesariamente de forma jerárquica, y revisten cierta autonomía unos de otros. Nos interesa para nuestra investigación el nivel de la microfísica del poder, ya que allí se pone en juego, al igual que en las prácticas de actuación, la corporalidad, afectividad e intimidad de las personas, es decir su subjetividad. Este nivel de poder toma las prácticas en las que los sujetos son producidos desde instancias exteriores de normalización, como ser los sistemas de producción y espacios de formación actoral que a través de metodologías, directivas y estilos didácticos específicos intentan reproducir y estandarizar (disciplinar) los procedimientos de creación escénica imperantes en las corrientes y escuelas teatrales hegemónicas. Pero también la microfísica del poder abarca las *tecnologías del yo,* que consisten en prácticas autónomas mediante las que los sujetos se producen a sí mismos de forma diferencial, y a través de las cuales pueden impedir que aquellas instancias externas de normalización se hagan cuerpo (p. 165-166).

Castro-Gómez insiste en destacar la importancia de estas prácticas de subjetivación, y por ende del nivel microfísico del poder, ya que como lo plantea Foucault, el poder pasa siempre por el cuerpo (2007, p. 167). Y es a través de las tecnologías del yo, prácticas autónomas que en la actuación pasan por el cuerpo, donde se encontrarán “zonas grises” que escapan al control de los niveles globales y semi-globales de poder (2007, p. 170-171).

Estas prácticas corporales autónomas y estas zonas grises, serán abordadas dentro del campo de la actuación, desde la noción de *resistencia* propuesta por la investigadora Carla Pessolano. En su tesis doctoral, centrada en los saberes acerca de las prácticas de actuación del campo teatral porteño, Pessolano (2018) plantea que la noción de resistencia hace referencia a “un tipo de creación escénica basada en modos específicos de actuación ligados al cuerpo como territorio de ruptura frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena” (p. 115). En este sentido, pone el acento en aquellas prácticas de actuación que establecen rupturas con las poéticas actorales consideradas canónicas, que buscan un actor/actriz capaz de producir una singularidad expresiva e imaginaria, que valoran el cuerpo como eje organizador de la producción de sentido actoral, y que instalan mecanismos autónomos de reflexión acerca de las propias prácticas de creación.

Bajo estas coordenadas analizaremos las prácticas escénicas desarrolladas por el grupo teatral independiente tucumano “Manojo de Calles”, quienes a nuestro entender configuran una poética actoral de resistencia mediante procedimientos de creación y reflexión propios, que instalan la singularidad de un trabajo escénico específico y territorializado.

Manojo de Calles es un grupo de teatro independiente que nació en el año 1993 y se ha mantenido hasta el día de hoy en la provincia de Tucumán. Se distingue por desarrollar una poética escénica particular basada en la experimentación, que supone la búsqueda de nuevos lenguajes mediante prueba y error, distintos a los del teatro tradicional. Se trata de una grupalidad que se inscribe en el movimiento de teatro de grupo de los años noventa en Tucumán, caracterizado por pertenecer a las primeras camadas de egresados de la carrera de teatro de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) creada en 1984, y por recibir una fuerte influencia de la corriente de la Antropología teatral[[8]](#footnote-8) de Eugenio Barba, a través de un intenso flujo de cursos y talleres dictados por miembros del Odin Teatro desde 1985 en esta provincia.

Respecto a su trabajo artístico, la coordinadora del grupo Verónica Pérez Luna[[9]](#footnote-9) expresa que “Desde sus orígenes, Manojo de Calles se propuso indagar en la elaboración de una metodología para el trabajo del actor y una estética propia que problematicen las pautas ideológicas, culturales y artísticas del discurso hegemónico regional en relación a la teatralidad” (2013, p. 71)

En los inicios del grupo la influencia metodológica, estética y ética de la corriente de la antropología teatral proveniente de Europa fue decisiva. Este tipo de incidencia no tuvo que ver con reproducción de procedimientos de creación escénica en los proyectos de manojo, sino que fueron procedimientos reapropiados, discutidos y puestos en práctica a su manera, a través de la vitalidad de sus cuerpos, para generar una cultura de grupo singular. (Pérez Luna, 2013, p. 8-9)

De igual manera operaron las técnicas y teorías aprendidas en la Universidad, las técnicas del clown que sirvieron para el desarrollo de acciones urbanas en espacios públicos, y las influencias de diferentes referentes del teatro nacional e internacional. Al trabajar mediante procesos creativos de experimentación que contemplan instancias de prueba y error, lecturas y discusión; Manojo de Calles establece sus propios procedimientos de creación escénica que mediante ejercicios de riesgo vocal y corporal, que llevan las posibilidades del cuerpo al extremo y rompen con las influencias provenientes de las tradiciones teatrales mencionadas, configuran una poética singular de resistencia.

Comenzamos por estudiar y poner en práctica, a nuestra manera por supuesto, los ejercicios y la filosofía teatral de Artaud, Grotowski y Barba. Leíamos, discutíamos y después pasábamos a probar ejercicios y tratar de sistematizarlos. (Pérez Luna, 2013, p. 39-40).

En esa ejercitación reinventaban, a partir de lecturas y de la información fragmentaria recogida en múltiples talleres, los modelos de trabajo actoral asociados a los grandes nombres de oficio: Artaud, Grotowski, Barba… Sin embargo, desde el comienzo tuvieron en claro que la técnica era solo un andamiaje del que debían desprenderse en esa hora de la verdad que suele llamarse “situación de representación ante el espectador”… Para que lo imprevisto, lo profundamente “autorreferencial” tenga la ocasión de revelarse en la situación escénica, es necesario que al llegar a ese ruedo nos despojemos de armaduras, lo cual nos hace ver el entrenamiento precedente como una puesta en crisis “del cuerpo, la voz, la afectividad y el pensamiento del actor” (Valenzuela, 2013, p. 12-13)

Manojo de Calles da importancia a las lecturas teóricas en sus procesos creativos y a las instancias de reflexión de sus propias prácticas, de modo que pueden reconocer cómo determinados elementos conceptuales son puestos en juego en su investigación artística. Este procedimiento permite al grupo producir insumos teóricos derivados de su propia práctica escénica, un mecanismo que al decir de Pessolano (2018, p. 117) contribuye a la conformación de una actuación autónoma y de resistencia, ante las tradiciones hegemónicas de las prácticas escénicas.

En cuanto a los procesos de creación actoral, Manojo de Calles trabaja con técnicas para instalar al actor/actriz en una zona de riesgo, que tiende a poner en crisis permanente su cuerpo, voz, afectividad y pensamiento de forma integrada. Para ello el grupo ha construido una base de ejercicios físicos y vocales que mezcla y toma elementos propios y de diferentes corrientes teatrales y escénicas, que se van adaptando conforme a lo que requiera cada espectáculo teatral. Trabajan con la improvisación y la escucha del otro, del cuerpo del otro. Un “entrenamiento sensible” que crea un marco de conocimiento común y fortalece la grupalidad (Pérez Luna, 2013, p. 54).

Lo que importa no es la obra, sino la situación escénica: “el estar presentes”, en presencia de otros a los que igualmente se les impele en su presencia:… una actuación en los bordes, en una zona fronteriza donde lo autorreferencial no es algo que digo sobre mí, sino lo que a través de mi cuerpo se rebela: lo otro, el fantasma de cada uno, lo indecible, lo innombrable. (Pérez Luna, 2013, p. 35).

En contraposición a la idea de método como una serie de pautas sistematizadas utilizadas por las grandes tradiciones teatrales (por ejemplo el método de las acciones físicas de Stanislavski) que delinean un recorrido a seguir para la creación actoral, Manojo concibe al método no como un camino, sino como una pérdida constante de dirección. Para Pérez Luna, perder la dirección constituye una premisa epistemológica, un punto de partida para dar impulso a la acción. Producir desde el caos, donde la ausencia de recetas procedimentales permite la emergencia del entramado social y de las vivencias personales de los actores en el espacio escénico (2013, p. 55), que de a poco se irán organizando al finalizar el armado de la puesta. Por más que la metodología es grupal, cada actor/actriz pone en juego su singularidad en el trabajo grupal.

Este caos creativo que atraviesa el trabajo del grupo, coadyuva al surgimiento de un texto escénico espontáneo que resulta evidenciador de un microtexto social en el cual están insertos (Valenzuela, 2013, p. 14-15). En este sentido, Manojo de Calles reconoce el valor social de la teatralidad y trabaja revisando permanentemente los efectos que sus prácticas artísticas producen en la sociedad.

A partir de este primer acercamiento a las características que distinguen la producción actoral de Manojo de Calles, podemos ubicar al grupo como un foco de resistencia ante las instancias de disciplinamiento y colonialidad que operan en las metodologías de creación escénicas consideradas canónicas por la tradición teatral, y en las instituciones que las reproducen.

Conclusiones: configuración de una hipótesis de la investigación

Luego de haber analizado los disciplinamientos que se producen sobre los cuerpos que actúan a partir de los aportes de la sociología de las ausencias de Sousa Santos, y las prácticas de resistencia que se le oponen desde el caso del grupo teatral Manojo de Calles, con el objeto de contribuir al desarrollo de un enfoque epistemológico desde dónde abordar nuestro objeto de estudio (las prácticas de actuación en el teatro independiente de Tucumán); nos aventuramos a proponer una hipótesis que nos permita abordar nuestra investigación:

Si pensamos la actuación escénica como un fenómeno artístico exclusivamente corporal, que transcurre desde, en y por el cuerpo. Y a la vez reconocemos que las experiencias que fundan las corporalidades no se encuentran sujetas del todo a los modos de funcionamiento del pensamiento lógico-racional, ya que el cuerpo también está atravesado por afectaciones, intensidades y pulsiones de carácter involuntario, que no pueden ser abordadas en su totalidad por un lenguaje codificado. Entonces inferimos, en consonancia con los estudios de Del Mármol, que la actuación como fenómeno artístico corporal puede producir prácticas de fugas que escapan a los intentos de disciplinamientos de los dispositivos de poder que buscan controlar los cuerpos en situación de actuación (metodologías específicas, directivas y estilos didácticos). Por lo tanto los cuerpos que actúan no se encuentran determinados del todo por los saberes hegemónicos imperantes en la tradición teatral, y generan prácticas de resistencia ante estos discursos de poder, que dejan ver huellas del entorno en el que están inscriptos y marcas de su historia personal. En este sentido consideraremos para nuestra investigación, a aquellos grupos de producción (como por ejemplo Manojo de Calles) y espacios de formación que trabajen la actuación como una práctica de resistencia y busquen propiciar instancias creativas que habiliten el despliegue de las singularidades, territorialidades y subjetividades de los cuerpos que actúan.

Bibliografía

Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral.* Pórtico de la Ciudad de México

Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla.* Atuel.

Cacace, G. (s.f.). *Metodologías de la Actuación: un análisis crítico de sus disciplinamientos.*  <https://www.guillermocacace.com/metodologias-de-la-actuacion>

Castro-Gómez, S. (2007). “Michel Foucault y la colonialidad del poder”. *Tabula Rasa. Revista de Humanidades.* Nº 6, pp. 153-172.

Del Mármol, M. (2016). *Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de los actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata.* (Tesis de doctorado) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I: convivio, experiencia, subjetividad.* Atuel.

Le Bretón, D.(1999). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones.* Ediciones Nueva Visión.

Mauro, K. (2014). “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”. *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral,* Nº 19, pp. 137-156.

Pérez Luna, V. (2013). *Experimento manojo: 20 años de teatro*. Grupo Editor Como un ají.

Pessolano, C. (2018). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena.* (Tesis de doctorado) Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Ramos Yassine, M. (2022). “Proyecto Calanca: reflexiones sobre los primeros 20 años de la ley nacional del teatro independiente en Tucumán”. *Revista Enciudarte,* Nº 8, pp.15-23.

El teatro comunitario llegó para refrescar el festival. (2016, 2 de junio). *La gaceta.* Recuperado en https://www.lagaceta.com.ar/nota/684473/espectaculos/teatro-comunitario-llego-para-refrescar-festival.html

Sousa Santos, B. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder.* Ediciones Tricle.

Sousa Santos, B. (2011). “Epistemologías del sur”. *Utopía y Praxis Latinoaméricana. Revista Internacional de Filosofía Iberoaméricana y Teoría Social,* Nº 54, pp. 17-39.

Valenzuela, J. L. (2013). “Desear en público” en *Experimento manojo: 20 años de teatro*. Grupo Editor Como un ají.

1. Desde el proyecto modernidad/colonialidad, entienden que el concepto de colonialidad del poder difiere de la noción de colonialismo. Colonialismo designa una relación política y económica, en la cual la soberanía de un pueblo reside en el poder de otro pueblo o nación. En contraposición a esto, la colonialidad se refiere a un patrón de poder que emergió como resultado del colonialismo moderno pero le excede, y tiene que ver con la forma en como el trabajo, el conocimiento, la autoridad y las relaciones intersubjetivas se articulan entre sí y siguen operando en las estructuras sociales y las subjetividades al interior de los Estados. [↑](#footnote-ref-1)
2. El investigador Jorge Dubatti plantea la necesidad de que los estudios teatrales reconozcan un territorio y produzcan un pensamiento cartografiado en sus contextos teatrales. Para el autor la territorialidad es un espesor de planos conectados, de multiplicidad compleja. En la cartografía mundial de los estudios teatrales, ya no hay grandes maestros ni una lengua universal; porque las prácticas teatrales y los pensamientos cartografiados son diferentes. [↑](#footnote-ref-2)
3. La noción de campo teatral fue formulada por Osvaldo Pelletieri a partir del concepto de campo intelectual de Pierre Bourdieu. El campo teatral se define como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, directores, actores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que se oponen y se agregan, en una lucha por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad en el interior del mismo. [↑](#footnote-ref-3)
4. Consideramos que la forma de entender como el entorno social se inscribe y manifiesta en nuestras corporalidades requiere de una explicación mucho más profunda, a partir de los estudios de la Sociología y Antropología del cuerpo. No será abordado desde esa complejidad en este trabajo, para no desviarnos de los objetivos que nos hemos propuesto. Sin embargo, constituirá un eje imprescindible para el desarrollo de nuestra futura investigación. [↑](#footnote-ref-4)
5. El proyecto modernidad/colonialidad es un grupo de pensamiento crítico en América Latina que consolidó una red multidisciplinar y multigeneracional de intelectuales organizados para crear una corriente de análisis y pensamiento, que desde una perspectiva decolonial defiende la apertura y la libertad del pensamiento y formas de vida, y la búsqueda por despojarse de la colonialidad del ser y del saber. [↑](#footnote-ref-5)
6. Konstantín Stanislavski fue un actor, director escénico y pedagogo teatral ruso, creador del método de interpretación Stanislavski y cofundador del Teatro de Arte de Moscú. Su principal aporte radica en la investigación y sistematización sobre el trabajo creativo del actor. [↑](#footnote-ref-6)
7. El proyecto Calanca (2017) se concibió como un espacio de encuentro entre los diversos agentes del campo teatral de la provincia de Tucumán con el objeto de debatir, analizar y diagnosticar la incidencia del Instituto Nacional del Teatro durante sus veinte (20) años de gestión. [↑](#footnote-ref-7)
8. La Antropología Teatral es un campo de estudio de la actuación escénica, cuyo máximo referente es el director e investigador teatral Eugenio Barba. Quien a su vez coordina la agrupación “Odin Teatro” ubicada en Dinamarca, donde se trabaja también con la corriente escénica de la antropología teatral. [↑](#footnote-ref-8)
9. Verónica Pérez Luna (Tucumán), es licenciada en teatro, investigadora, docente teatral, dramaturga, coordinadora artística y gestora cultural. Es miembro fundadora y directora artística del grupo de teatro independiente “Manojo de Calles”. [↑](#footnote-ref-9)