

El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica

Carla PESSOLANO

UNA - UFC - CONICET. Argentina
carlapessolano@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Carla Pessolano es Licenciada Actuación por la Universidad Nacional de las Artes y Magister en Artes y Letras por la UFC. Hace su doctorado en Cotutela entre la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y la Université de Franche-Comté (Francia) con beca del CONICET. Su investigación se ubica en torno a la sistematización de los procesos creativos escénicos a partir de una perspectiva teórico-práctica.

Resumen

En el presente trabajo introducimos la categoría de credo poético que hemos elaborado al problematizar los modos en que un artista escénico genera reflexión dentro de y en torno a su práctica. El credo poético de un artista escénico se conformará como un elemento en permanente evolución. Al estudiar los modos de pensamiento en las prácticas, se busca ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador.

El aporte de este abordaje es que propone herramientas para un tipo de sistematización posible que deriva en la producción de insumos teóricos a partir de las prácticas artísticas. Se presentarán ejes de trabajo que funcionan como una formulación útil tanto para investigadores (interesados en el análisis de poéticas de artistas específicos), artistas investigadores o artistas que buscan sistematizar la reflexión acerca de sus propios procesos y prácticas.

Palabras clave: credo poético, procesos creativos, reflexión escénica

Carla PESSOLANO

El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica

Formas de reflexión y espacios de legitimación

La reflexión del artista escénico acerca de su práctica es siempre un acto complejo. Sería imposible simplificarla en tanto que enumeración de métodos, técnicas y estrategias para ejercer su oficio. Al conocer su disciplina y reflexionar acerca de la misma, el sujeto escénico¹ trasciende el espacio de la práctica para configurar su propio credo, que la integra y enriquece. Al poner en perspectiva la reflexión teórica de parte de creadores escénicos, se pueden analizar las configuraciones que se producen dentro del paisaje teatral en el que lleva a cabo su producción artística.

Para abordar el tema de la producción de insumos teóricos que emanan de las prácticas artísticas, propongo la noción de «credo poético», que surge para pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia. La misma surge como parte de una investigación mayor que he llevado a cabo desde 2012² cuyo foco es la problematización de los espacios en que el artista escénico puede fundarse en tanto intelectual autónomo a partir de la sistematización de las prácticas escénicas y de la reflexión en torno a las mismas.

En este marco, la intención será 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 cual la metodología que propone el credo poético podría ser clave para pensar las prácticas artísticas es que (a partir de los avances a los que me llevó esta investigación) reconozco que las mismas funcionan como un espacio de construcción de conocimiento único, en el cual se puede

1. Durante este estudio se utiliza la acepción de sujeto escénico para describir a creadores que se desempeñan en el campo teatral y producen pensamiento reflexivo acerca de su producción creativa, sin jerarquizar un quehacer de la escena sobre los demás.

2. En principio como parte de mi investigación de maestría en Francia y luego como tema de mi doctorado entre Francia y Argentina. Esta investigación surge a partir de mi trabajo en el campo de la práctica escénica en articulación con mi formación teórica. Mi corpus actual de artistas escénicos focaliza el credo poético hacia la investigación-creación dentro del campo teatral argentino, pero con la voluntad de que, en futuras investigaciones, el mismo pueda ser desbordado hacia otros contextos.

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. Mi intención con este trabajo es exponer una categoría que, considero, podría resultar útil para aquellos teóricos, críticos e historiadores que quieran estudiar el teatro desde una perspectiva en la que se analicen tanto las prácticas teatrales como las reflexiones que en torno a ellas producen los creadores. En segunda instancia, esta categoría también podría proveer herramientas para aquellos artistas que se interesen por sistematizar la reflexión en torno a sus prácticas.

En *El absoluto literario* (2012), Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy recuperan uno de los textos que considerarán más representativos del primer romanticismo alemán, la revista *Athenaeum*.³ El programa singular de esta publicación que comienza en 1798 consiste en no identificarse como literatura «ni tampoco una mera “teoría” de la literatura (antigua y moderna), sino la teoría misma como literatura o, dicho de otro modo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría» (31). En este marco se ubican los escritos en fragmentos de Friedrich Schlegel, entre los cuales este propone un ángulo diferente al tradicional rol del artista únicamente en tanto que creador (Lacoue-Labarthe, 2012: 175).

Si la poesía debe convertirse en arte, si el artista debe tener una comprensión y ciencia profundas de sus medios y sus fines, sus obstáculos y sus objetos, entonces el poeta debe filosofar sobre su arte. Si no ha de ser solo inventor y trabajador, sino también conocedor de su materia y si ha de poder comprender a sus conciudadanos en el reino del arte, entonces también tiene que convertirse en filólogo.

En esta cita se da cuenta del tratamiento singular que se hace en esa etapa primera del romanticismo respecto de la figura del artista como conocedor de una disciplina específica, además de creador. Bajo esta lógica, el autor propone que quien ocupe ese rol, más allá de su ejercicio creativo, debe poder «filosofar sobre su arte», es decir, producir reflexiones acerca del mismo, y bajo la publicación de *Athenaeum* reiteran que «todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deben estar unidas» (35).

Al pensar en los roles múltiples que ejercen los artistas escénicos por el hecho de reflexionar acerca de sus prácticas y de su inserción en un campo específico a partir de las mismas elaboré la noción de credo poético.⁴ Al configurarla, coincido con Michel de Certeau que, en su estudio acerca de las prácticas cotidianas, define el rol de la creencia no como el «objeto del

3. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) definirán el principal objeto de esta revista como «la voluntad de “retorno” crítico a lo existente» (31) desde la filología.

4. Si bien la lógica de la fe religiosa y la manera en que se entretiene el valor de símbolo, comunidad y misticismo podrían resultar funcionales para pensar en determinadas conexiones que se repiten en diversos campos sociales, incluido el artístico, hay que destacar que aquí se utiliza la noción de credo en otra dirección, que no privilegia el misticismo en el arte ni jerarquiza la fe religiosa. Se trata de un credo de lo singular, que se organiza en torno a la cuestión acerca de la percepción del artista sobre sí mismo y también sobre su práctica. Al hacerlo, el mismo responde al lazo que mantiene el artista con su zona de práctica original.

crear (un dogma, un programa, etcétera), sino la participación de sujetos en una proposición, el *acto* de enunciarla al tenerla por cierta» (De Certeau, 2000: 194). En el caso específico del material a partir del cual pretendo configurar la idea de credo poético, me apoyo en el vínculo del artista con su creencia para pensar los modos en que se elabora cierto discurso de espesor⁵ acerca de sus propias prácticas. Por lo tanto, al configurar una materialidad discursiva concreta y dinámica a partir de la producción reflexiva del artista escénico con su práctica se verán emerger elementos contenedores de un saber específico. Al enfocarnos en el análisis de la práctica escénica, se podría afirmar que, más allá de los hechos efectivos y reales que sostienen a los creadores con su quehacer, el credo poético se organiza en torno al vínculo singular que los liga a esa disciplina en que se desempeñan, en su asociación personal con la propia práctica y también en el trabajo dentro de su campo disciplinar específico. En el terreno de las artes escénicas concretamente se configuran distintas formas del creer, al pretender describir ciertos aspectos de lo inasible de esas prácticas. Es por dicha razón que el presente trabajo pretende hacer foco en la práctica artística en términos de producción de pensamiento y no meramente en términos de producción.

El estudio del cual deriva este artículo se funda al reconocer que la complejidad del cruce entre conocimiento teórico y saber práctico es mucho más profunda que la simple articulación entre teoría y práctica escénica. Coincido, en este sentido, con Robin Nelson (2013) que afirma que «volver porosa la institucionalización binaria entre teoría y práctica, implica un compromiso interactivo y dialéctico entre el hacer y el pensar» (19). Al elaborar la categoría de credo poético me ha interesado estudiar el cruce entre dos espacios de producción de pensamiento (la práctica y la reflexión sobre la práctica) para ver hasta qué punto la división o encuentro entre los mismos intervienen en la posibilidad de una sistematización de los procesos de creación.

Desde este interrogante se pretende ver cuáles son las formas de reflexión dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador. Por otra parte, al considerar que todo proceso creativo incluye *per se* exploración en torno a materiales, historia, ideas, recursos y otros trabajos artísticos, la producción de conocimiento derivado de la exploración artística se activará en todos los campos en que el artista manifieste su praxis, principalmente, toda aquella información derivada de las elecciones, posibilidades y formas de trabajo con las circunstancias particulares en que ese material escénico es producido. A partir de esto, los tres puntos prioritarios para pensar la investigación artística serían los siguientes: 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.

5. Llamo «discursos de espesor» a una categoría que surge a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las ciencias sociales en el cual se dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Del mismo modo, dentro del campo de la disciplina que me convoca, reconozco que el único modo de acceso a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

Por otra parte, la evolución y articulación de estos aspectos depende del ámbito en que se inscriban, sin hacer hincapié en el binarismo de dos disciplinas sino en una idea de no-frontera entre teoría y práctica artística. En este punto, la zona de *in between* (Susanne Valerie) o entremedio es un elemento conceptual multiplicador, en tanto que no pone el foco en el límite (el cruce, el borde) sino en la zona gris que genera la unión entre teoría y praxis (o, más específicamente, entre práctica artística y reflexión teórica acerca de la práctica artística). La investigación aplicada a las artes escénicas debería, entonces, funcionar en conexión con las mismas, y no subordinada únicamente a una teoría y epistemología que le sea propia. Por otra parte, dado que la investigación dentro de estas prácticas cuenta con características específicas, esto requiere la creación de entornos productivos que no siempre son evidentes. Los mismos implican tanto la organización de espacios de difusión como un formato que se ajuste a las necesidades de este intelectual específico.⁶

La traducción como emancipación

La artista, documentalista e investigadora alemana Hito Steyerl ha planteado una indagación en torno a la pertinencia y legitimación de los espacios de investigación en arte a partir del siguiente interrogante: ¿en qué marcos se puede reflexionar acerca de la práctica artística?⁷ Una de las particularidades que encuentra esta autora, es que ciertos proyectos de investigación artística suelen hacer una «reivindicación de singularidad» (2015), lo cual produce un tipo de organización en la que se pone en valor una lógica particular y un campo de referencias propio. Esto genera, por un lado, cierta autonomía y por otro, un mecanismo de «resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento» (2015). Steyerl agregará, más adelante, que el multilingüismo de la investigación artística incluye un acto de traducción, lo cual implica que haya al menos dos lenguajes en diálogo. Por lo tanto, se puede destacar que, de diversos modos, el sujeto artístico en tanto que intelectual específico debe hacer traducciones internas constantemente. En principio, entre esos dos campos de producción de pensamiento que pueden tener puntos de coincidencia, pero con tiempos y normas diferentes. La propia obra se configura como el espacio de resistencia para el sujeto del arte en dos aspectos: en tanto que puesta en cuestionamiento de los modos de hacer dentro de su disciplina y en tanto que espacio de reflexión productor de un conocimiento específico.

Al poner el foco en la diferencia entre el artista que genera conceptualizaciones «sobre» la obra de arte y aquel que produce pensamiento «en» la obra artística, cabe recalcar que en el primer caso hay una producción de

6. Este sería el artista que produce reflexión en torno a su práctica (Tibor Bak-Geler, 2003).

7. Christopher Frayling (1993), a su vez, también ha planteado la cuestión acerca de los espacios de legitimación, habilitando una búsqueda acerca de cuáles son las áreas en las que históricamente se ha reflexionado acerca del arte teatral y aquellas dentro de las cuales se produce pensamiento teórico. Lo hace planteando los siguientes interrogantes: ¿Dónde radica la legitimación? ¿En un grupo de pares? ¿En una institución? ¿En una estructura fundante? ¿En una universidad invisible? ¿En un sector de la sociedad? ¿Es esta una cuestión política con p minúscula: acerca de grados, validaciones y status académico [...] o una cuestión más conceptual acerca de las bases del quehacer en las artes [...]?

pensamiento acerca de la praxis artística que se da por medio de conceptualizaciones que son tangenciales a esta, pero quedan por fuera de la misma. En el segundo caso, cuando el artista produce pensamiento «en» la obra, se trabaja sobre la batería de conceptos que la obra porta en sí misma (lógica interna, determinaciones con relación a una poética, respuesta a un recorrido procesual concreto, etc.) y que se activan durante la situación de producción. En este punto, la sistematización que cada artista lleva a cabo es singular, ya que hay algunos que se pueden servir de la reflexión teórica como fórmula para estimular las propias prácticas y otros que se valen de su materialidad de trabajo como reflexión (podría hablarse también de la práctica en tanto que pensamiento).

Preguntas hacia la configuración del credo poético

Ciertos interrogantes se vuelven fundantes al contar con un anclaje en la práctica escénica y en los modos en que los artistas se vinculan con su quehacer. Algunas de las preguntas que organizan la noción de credo poético son las siguientes: si el arte es en sí mismo productor de conocimiento, ¿para qué serviría reflexionar sistemáticamente acerca de las prácticas? ¿Se puede transmitir el conocimiento producido dentro de la práctica artística? ¿Dónde radica esa complejidad de la reflexión del artista escénico acerca de su práctica? ¿Siempre hay autorreferencia al producir pensamiento dentro de las prácticas? ¿Quién sería el receptor de esas reflexiones o sistematizaciones? ¿En qué puede afectar la reflexión sobre la práctica a la práctica escénica en sí? ¿Da esta una dimensión diferente al trabajo del artista? ¿Le da un ángulo de análisis diferente? ¿Le exige organizar su productividad? ¿Le exige pensar de modo sistemático el mundo en que inscribe su práctica?

Por otro lado, ¿para qué sirve conocer cómo está constituido el credo poético de un artista? ¿Para generar sistemas de reflexión que luego sean aplicables para otros artistas? ¿Para comprender el mundo de ese creador? ¿Para, a través del arte, poder hablar acerca del mundo? ¿Para poder hablar de uno mismo poéticamente y reconocerse procesando los propios saberes?

El credo poético como construcción colectiva

El credo poético de un artista escénico se conformará como un elemento en permanente evolución. Al estudiar los modos de pensamiento en torno a las prácticas, se busca ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador. Es decir, el credo poético se trabajará en la relación directa del artista con su zona de práctica original respecto de su percepción y sobre su praxis creadora. Según mi estudio primario, los datos que ayudan a construir la imagen de credo poético se organizan de manera no jerárquica y cada uno de los aspectos incluidos en la misma colabora con la configuración de la noción, en busca de un todo orgánico y singular. El credo poético responderá a la cuestión acerca de cómo se ve el artista escénico a sí mismo y también

cómo mira, vive, transmite y reflexiona (acerca de) su práctica artística. Sin embargo, más allá del vínculo del creador con su práctica (y lo que pueda configurar en términos de reflexión acerca de la misma), el credo poético también debe ser analizado en términos de construcción colectiva.

¿Para qué serviría entonces pensar en términos de credo poético? Dado que el objetivo de mi trabajo es una reflexión sobre la labor del artista, me apoyo sobre la idea de que todo creador, para sostener su práctica en el tiempo, desarrolla un tipo de sostén específico que excede la producción artística en sí misma. Es por esta razón que el credo poético en tanto que 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 pro vengan de esta percepción.

Un sujeto discursivo autónomo a partir de la reflexión en torno a las prácticas

En lo que refiere a la aplicación de la noción en tanto abordaje de análisis de las prácticas artísticas de creadores escénicos, los elementos que colaboran con la construcción del credo poético de un artista serían especialmente los textos aledaños a la creación en sí y no la producción textual de un material escénico. Esto se da, en gran parte, porque no sería únicamente el artista escénico que se ocupa de la escritura quien se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística. Para encarar este tipo de búsqueda no es imprescindible un tipo de abordaje específico, es decir que las preguntas que plantear a un creador⁸ en relación con su credo poético serían variables en función de los elementos que puedan colaborar con la descripción de la experiencia creativa de cada sujeto escénico en particular. Este fenómeno se produce porque lo que deriva de estas categorías es un tipo de discurso del artista acerca de su práctica que, se pretende, tenga un grado de espesor considerable y sea útil para delinear las características singulares del credo poético del artista escénico en cuestión.

En la búsqueda de configurar la imagen de ese sujeto escénico que se enfrenta a su propia materialidad, se reconoce la condición autorreflexiva que es inherente a la misma. A partir de esto aparece otro elemento que colabora con la configuración del credo poético. Se trata de la cuestión de la autorreferencialidad, la cual evidencia a artistas que por razones de practicidad, interés o cercanía hablan de sus propios procedimientos, principalmente por ser aquellos a los que tienen acceso. Para esto se hace necesario considerar el modo en que el sujeto escénico elabora su reflexión y en qué punto la misma colabora con su práctica artística, al poner por delante la producción de pensamiento en torno a la obra y no cuestiones ligadas meramente a la productividad concreta del objeto artístico en sí.⁹ Para dar lugar a lo dicho, hay que

8. O las preguntas que plantearse en tanto que creador si se trata de un artista reflexivo o un artista investigador (que se interesa por producir insumos teóricos a partir de sistematizaciones sobre su propia obra).

9. El tipo de reflexión que se genera en tanto que credo poético podría ser directamente aplicable a su obra artística, pero no tiene porqué puesto que considero que este tipo de reflexión tiene un valor intrínseco más allá de su aplicabilidad a las prácticas habituales de los sujetos escénicos.

considerar que los espesores de reflexión son diversos. Nunca será el mismo tipo de elaboración discursiva al que se llega al pensar en la práctica artística durante una entrevista breve (que pretende, a través de ciertas preguntas de rigor, describir la poética o la búsqueda artística de un sujeto escénico en el marco de promoción de un material teatral) que lo que se produce en términos textuales en una entrevista extensa acerca de la poética de un creador.

Este tipo de textualidad singular es la que habilita un discurso específico que no podría catalogarse como documentación experiencial, ni escritura de procesos creativos y, desde ya, tampoco se trata de la publicación de textos dramáticos, sino que son objetos discursivos particulares. Al pensar en este tipo de objeto discursivo autónomo que no responde a una clasificación específica pero que se podría reconocer como una sistematización de reflexiones en torno a las prácticas¹⁰ habría también que considerar los marcos dentro de los cuales se produciría este pensamiento.¹¹ La consideración de dichos marcos nos lleva a analizar los espacios que propician la reflexión, así como las zonas de circulación para hablar sobre la práctica artística en términos de procesos, metodologías o sistemas. Con la intención de generar este tipo de material de espesor para el abordaje del credo poético del artista escénico se plantea un tipo de guía de análisis tendiente a la amplitud, que colabore con la elaboración de un pensamiento sobre los propios procedimientos y no que busque cerrar sentido en torno a las poéticas.¹²

La intención de propiciar la búsqueda de este objeto discursivo singular pretende, tanto para artistas como para teóricos (y especialmente para artistas investigadores), desarmar la estructura que escinde la teoría de la práctica artística como dos elementos que pertenecen a campos completamente diferentes, estableciendo que la reflexión y la praxis se configuren como dos actividades que se retroalimentan. A su vez, esto implicará una reflexión acerca de cuáles son las condiciones de producción de conocimiento (y de validación de ese conocimiento) en función de la singularidad del objeto analizado.¹³

Derivado de esto, el credo poético, responderá a la cuestión acerca de la percepción del artista sobre sí mismo y también sobre su práctica. Para

10. Algunas de las publicaciones de estos últimos tiempos en el campo editorial argentino que sistematizan y elaboran discurso en torno a sus prácticas son las siguientes: *Hacia un lenguaje escenográfico* de Norberto Laino (2013), la biografía en primera persona de Norman Briski (2013), los *Escritos 1975-2005* de Mauricio Kartun (2006), los ensayos de múltiples referentes del teatro porteño que forman parte de la publicación *Detrás de escena* (2015), así como las obras reunidas con una introducción a modo de manifiesto de Emilio García Wehbi (2012) y otros abordajes reflexivos de las prácticas creadoras de algunos de los exponentes principales del teatro argentino actual (que han sido más o menos sistemáticos en su publicación) algunos de los cuales son Alejandro Finzi, Ana Alvarado, Francisco Javier, Eli Sirlin, Rafael Curci, Griselda Gambaro, Jorge Lavelli, Pompeyo Audivert y Ricardo Monti.

11. Lo cual incluye la pregunta acerca de si los mismos están sistematizados o, por el contrario, son aleatorios y eventuales.

12. El tipo de preguntas que se proponen están en la línea de: ¿has tocado este tema? ¿qué te interpela de eso? ¿qué recurrencias podés identificar? En contraposición a un tipo de entrevista más cerrada o que ronde el sentido del material producido por el artista en cuestión, por ejemplo: ¿qué querías decir con eso?

13. Algunas de las preguntas que encauzan esta inquietud sobre la reflexión acerca de la práctica o la conformación de una actividad que incluya esta articulación entre lo artístico y lo investigativo de parte del sujeto de la escena, podrían ser las siguientes: ¿desde dónde analizar la propia práctica? ¿qué herramientas teóricas existen para leer la praxis? ¿cómo se articulan estas actividades? ¿es necesario encontrar un marco dialogal específico? ¿Hay que hacer preguntas específicas? ¿conviene elaborar una sistematización previa para que el artista responda desde su metodología? ¿se trata de un trabajo en autonomía o es colectivo?

configurarlo se pueden utilizar diversos abordajes, por ejemplo, los meta-textos producidos por el artista escénico, los paratextos¹⁴ que circundan la obra (y no la producción específica del artista), elementos derivados del rol del investigador participante (durante los procesos creativos del artista en cuestión) y, como ya se han mencionado, las entrevistas. Cabe aclarar que, si bien no todo discurso es absolutamente definitorio de la práctica de un artista (ya que en algunos casos podría no corresponderse con su praxis), se puede afirmar que el credo del artista en cuestión será más sólido en tanto que tenga una integración orgánica con su práctica. Por otro lado, a los fines de este análisis, las marcas de oralidad de los artistas escénicos son la puerta de entrada para conocer los recursos que estos tienen para describir sus propios procedimientos y poéticas.

Este abordaje se daría desde ángulos diversos: en relación con el entorno del artista (encuentro con su material de trabajo, encuentro con sus compañeros); con la coyuntura (contexto histórico) y con la convención teatral (encuentro con el espectador). Al contemplar esos ángulos, algunos de los ejes que permiten definir el credo poético de un artista escénico son los métodos, las palabras o conceptos que distinguen su trabajo, la figura de los otros, la filiación, su misión y los modos que el artista en cuestión se autodefine. A continuación, los describo brevemente:

a. Métodos

Se trata de enfocarse sobre los métodos que utilice el artista escénico para llevar a cabo sus procesos de creación. La misma se organiza principalmente en torno a las recurrencias durante su producción artística, los cambios en sus dinámicas de trabajo y la posibilidad de síntesis que pueda llevar a cabo respecto de los procedimientos que reconozca en el abordaje de la propia producción. Por ejemplo, César Brie describe su metodología y su búsqueda escénica a partir de imágenes que se construyen en la deriva de preguntas que hace a los actores que trabajan con él. Brie encuentra su primer rasgo metodológico en la pregunta inicial que da pie al tema que organizará el campo asociativo en un nuevo proyecto escénico. Desde aquí, entonces, podría iniciarse cualquier recorrido posible, en función del contexto y de los distintos sujetos que formarán parte de ese material escénico que comienza a delinearse. En la repetición de ese procedimiento Brie dice no defender los métodos o concebirllos como dinámicos, y reconoce que a sus actores les sugiere «si viene otro director y les dice lo contrario, mi consejo es créanle» (Rosenzvaig, 2015: 81). De modo similar a este, cualquier tipo de configuración que el artista escénico reconozca como «máximas» o «boyas de pasaje» durante sus procesos creativos también sirven para conformar la categoría de los métodos en la descripción de su propia poética. Rafael Spregelburd dice acerca de los procedimientos del trabajo escénico que «el “procedimiento”

14. Tomo aquí la noción de Gérard Genette (1987), al referirse a títulos, prefacios, entrevistas concedidas, textos metaliterarios, cualquier otro material explicativo para una obra marcada por la complejidad, así como todo elemento que propicie la formulación de un aparato crítico sobre los textos, sea cual fuere el soporte de ese material (fotos, borradores de escritos, cartas, archivos sobre su figura). Todo esto en la búsqueda de generar un archivo que sirva tanto para críticos e investigadores como para cualquier lector curioso que pudiera interesarse en este sistema de informaciones paralelas a la obra en sí.

existe siempre, y con relativa sencillez. En cualquier creación hay siempre un procedimiento. Lo difícil es nombrarlo» (AAVV, 2015: 57). Al buscar la descripción de parte del artista respecto de su proceder se pretende que el mismo reconozca ciertas recurrencias en sus procesos de creación para poder describir y explicar en qué consistió su metodología, así como las reincidencias y modificaciones que los procedimientos sufren de un proceso a otro.

En general, el discurso sobre las metodologías de trabajo suele ser uno de los más accesibles en términos de reflexión sobre la propia práctica, puesto que es lo que el artista va elaborando a lo largo de su carrera al reafirmar sus procedimientos. Por ejemplo, el colectivo Piel de Lava define su metodología de trabajo desde lo grupal, que atraviesa la experiencia creativa en todo momento de sus procesos y producciones. Organizan esa grupalidad a partir de lo que definen como «modo ensayo» y afirman que viven constantemente en esta situación «impuesta» de ensayo: «Nos juntamos a probar ideas, textos y materiales que nos motorizaron a empezar una nueva obra. Siempre llamamos a esa instancia “ensayar” aunque a veces lo que se ensaya no existe todavía. Es como una forma de estar en el tiempo, juntándonos, compartiendo la cotidianidad, probando casi siempre durante largas temporadas cosas que no conducirán a ningún sitio» (AAVV, 2015: 127). Los métodos que el artista describe como resultante de la repetición de ciertos procedimientos de trabajo que van conformando su poética, en muchos casos abrevan en los elementos formativos que también colaboran con la construcción de su mirada artística en general. Por ejemplo, Andrea Garrote formulará la idea de las técnicas de trabajo en tanto que herramientas «que la razón nos brinda para escaparnos de ella» (AAVV, 2015: 39). Luego afirmará que del pasaje por diversos espacios formativos y de su experiencia como artista que se nutre de elementos disciplinares diversos que de todo se toman herramientas y que estas, a su vez, son reformuladas por la propia experiencia, llegando incluso a inventar otras. al escapar a los métodos fijos: «no me adhiero fervorosamente a ningún método, he bastardeado alegremente a todos los que conocí» (AAVV, 2015: 39). Finalmente, al tomar el caso de Federico León resulta curioso ver que el director se describe como «contrario a los métodos» (Rosenzvaig, 2015: 206) al afirmar que «a cada persona le sirven cosas distintas» (Rosenzvaig, 2015: 206). Justamente en este punto pongo en cuestionamiento la idea (que pareciera sugerirse en lo que afirma León) de que un método es algo fijo e inamovible dentro de lo cual un artista inscribe su poética y sus procesos de creación para ubicarlo en el lugar móvil que proporciona el pensar las recurrencias de la propia materialidad escénica. Frente a esto me pregunto: ¿no hay modalidades sobre las que se insista en la distinción de un formato de trabajo específico?, ¿no hay método en la definición de una búsqueda sostenida en la construcción de una poética propia? Evidentemente, reconocer estos elementos no exige necesariamente una repetición burocrática y mecánica de los mismos procedimientos de creación.

b. Palabras o conceptos

Los elementos conceptuales elaborados por los creadores que se vuelven recurrentes durante sus producciones son parte de la estrategia comunicacional que los mismos configuran con sus equipos de trabajo. Algunos de ellos

podrían responder a una estética específica o a una formación particular, pero en muchos otros casos simplemente se instalan en la jerga del proceso de creación a partir del uso y la costumbre, sin necesidad de que respondan a ninguna tradición específica. Por ejemplo, respecto de esto, Rubén Szuchmacher habla de ciertas palabras que se utilizan durante el proceso creativo de un espectáculo (consignas de trabajo, formas de evaluación, anécdotas, chismes, etc.) como de una especie de literatura que se quedará constituida como un «bagaje literario» que queda entrelazado en la puesta en escena. Afirma al respecto:

No se trata de hablar artificialmente durante el proceso de ensayos, sino de ser conscientes de que el modo en que cualquiera se expresa sobre los materiales con los que trabaja, despliega, en tanto que proceso artístico, una forma de literatura (Szuchmacher, 2015: 72).

Por otro lado, las ideas originales de los creadores que se van definiendo y arraigando a partir de su aplicación en muchos casos trascenderán el vínculo comunicacional de los equipos de trabajo para llegar a configurarse como formas discursivas a partir de las cuales ese artista escénico piensa su práctica. Por ejemplo, siguiendo con lo dicho anteriormente, Rafael Spregelburd habla de lo «solemne» como conceptualización organizadora y convocante para pensar acerca de los recursos procedimentales, al concebirlo como aquello de lo cual se debería escapar para generar escena teatral y para lograr, a través del proceso creador, «dehabitarse», es decir, salir de uno como creador para pensarse como parte de un engranaje que pretende propiciar una poética «para evitar la solemnidad en un proceso creador hay que saber deshabitarse. Comprender que debo poder ver lo mismo y otra cosa al mismo tiempo. Descreer de mis convicciones previas a la obra, y burlarme también —de ser posible— de la permanencia de aquellas convicciones que pudieran surgir después de la obra» (AAVV, 2015: 63). También el procedimiento de «metaforización» de los procesos escénicos, utilizando diferentes disciplinas y haciendo analogías, ayudan a configurar los elementos conceptuales que conformarán el pensamiento de un artista escénico. En el campo teatral argentino se encuentran varios casos de metáforas y analogías que definen un tipo de discurso de los artistas acerca de sus poéticas, por ejemplo, lo que Alejandro Catalán define como «producción de sentido actoral» (2001), las nociones de «relato» y «teatralidad» que utiliza Bernardo Cappa al trabajar con sus elencos y la construcción en torno a la imagen de lo «proletario» que toma Bartís (2003) al describir el trabajo escénico, entre muchos otros.

c. La figura de los otros

Esta línea se organiza en torno a la capacidad del artista escénico de reconocer dónde se ubica respecto de sus pares, con quiénes se alinea en términos artísticos y con quiénes no. La definición del «sí mismo» en función de otros creadores del campo portará una configuración contextual y descriptiva acerca de su credo poético. Por ejemplo, Peter Brook (2007) habla de un tipo de teatro, que describe como «esnob», como el gran motivador de su propio

trabajo. De este modo, las referencias del entorno, especialmente aquellas de las cuales el artista se quiere distanciar, funcionan como organizadoras de sus prácticas. En la escena argentina, hablando acerca de los modos de nombrar y nombrarse en la década de 1980 y la búsqueda a partir del tipo de teatro que se producía en ese momento, Guillermo Angellelli reconoce que constantemente se afirmaba por la negativa al decir, por ejemplo, que lo que hacía no era teatro sino «clown, [...] modelo vivo» (Sagaseta y AAVV, 2011: 74). La búsqueda de algo que identifique específicamente la práctica manifiesta la intención de diferenciarse de una manera de encarar las prácticas que no le satisfacía. En este caso, el cuestionamiento de los modos de nombrar establecidos podría volverse habilitante de la aparición de una «cosa singular y diferenciada del paisaje anterior» (Angellelli, en Sagaseta [*et al.*], 2011: 74).

Por su parte, Matías Feldman configura su propia poética y producción a partir de una conceptualización que desarrolla en relación con los otros (podría decirse sus pares y su entorno en este caso) desde dos ideas: el realismo (como estética dominante de la escena teatral) y el capitalismo (como ideología o sistema que sostiene el funcionamiento del marco productivo teatral en el que se inserta esa estética). A partir de esto, Feldman concibe al realismo que, en tanto que discurso, aparece como una suerte de «base» desde la cual se construyen otros lenguajes. La utilización de esa poética es para este creador la opción más inmediata y sobre la que menos se reflexiona puesto que «los actores, dramaturgos y directores se pueden lanzar a crear una obra «realista» sin necesidad de pensar en el mismo como un lenguaje muy particular y complejo con infinitas variables. Sino que simplemente, se dejan llevar por algo que ya está aprendido» (AAVV, 2015: 49). Luego, respecto del capitalismo afirmará que la producción de material simbólico ha sido apropiada por la burguesía, y su funcionamiento se da de la siguiente manera: «la clase media, criada para consumir, es la productora de ese material simbólico, mientras que la clase alta es dueña de los medios para producir dicho material. Los que bailan con la más fea son los pobres, también consumidores de dicha producción proveniente de otra clase» (AAVV, 2015: 48).

Además del acuerdo o desacuerdo con otras poéticas que puede configurar discurso de parte de creadores escénicos acerca del modo en que piensan sus propias prácticas, otro rol que colabora con esto es el de los participantes del hecho escénico, aquellos que trabajan con el creador en cuestión y los modos en que ese trabajo compartido se articula en la práctica. Por ejemplo, Emilio García Wehbi, al pensar su rol y el de quienes trabajan con él afirma que «todo está en función de la poética de la obra [...] El director es el autor de la obra, los demás son asistentes artísticos» (Rosenzvaig, 2012: 72). Evidentemente, el espacio que se le da al grupo de creadores que constituyen la obra es también referencia del modo en que un artista escénico se piensa y concibe su trabajo en colectivo.

d. La filiación

Dentro de esta categoría entran los referentes que antecedieron al artista escénico en cuestión. En la mayoría de los casos como predecesores dentro de la misma línea de trabajo que lo convoca, a partir de su propia formación, pero

también como referentes generales del campo artístico con un legado teórico o práctico que se sostiene como referencia para los creadores contemporáneos.¹⁵ A partir del reconocimiento de una línea estética o pedagógica específica, así como de su pertenencia artística y sus predecesores, este sujeto de la escena cuenta con elementos específicos para conformar y describir su poética singular. Derivado de este, pueden aparecer varios otros elementos que colaboren con la construcción del credo poético de ese artista, como por ejemplo el reconocimiento de un discurso o punto de vista «paterno» frente a la propia búsqueda estética o los antecedentes formativos y profesionales que fueron determinantes para la propia praxis, aunque esto no se refleje de manera evidente en la poética singular final del artista en cuestión. Por ejemplo, Laura Yusem al pensar su práctica y la de sus contemporáneos organiza su discurso en torno al legado de Stanislavsky y su influencia en el teatro argentino y considera que «no se puede prescindir del maestro ruso, incluso ni aquellos que se oponen al realismo» (Rosenzvaig, 2015: 63). También en relación con referentes que no son necesariamente los formadores de creadores escénicos pero que marcaron su trabajo, Mauricio Wainrot menciona a Pina Bausch, a quien reconoce como una influencia fundamental cuya presencia en Argentina generó la necesidad de preguntarse «qué estuvimos haciendo hasta ahora» (Rosenzvaig, 2012: 81). Este es un caso en el cual, sin llegar a ser su maestra de manera directa, se vuelven claras las marcas e influencias en la obra de Wainrot. Al respecto agrega: «yo no estudié con Federico Fellini ni con Ingmar Bergman, pero los siento mis maestros, como también el cine de Michelangelo Antonioni y el de Luis Buñuel» (Rosenzvaig, 2012, p. 81).

De este modo, la posibilidad de encontrar marcas de las poéticas de los referentes en la propia poética y huellas de los antecesores en los propios procedimientos (aquellos encuentros que Borges (2011) describe como «hitos» que dejan marcas concretas en su propio recorrido como creador) da cuenta de hasta qué punto la filiación es determinante del cauce que toman las poéticas singulares, así como los modos de concebir la formación. Un ejemplo de esto, hablando de su propia formación, lo da Julio Chávez que concibe a sus maestros en tanto que «opresores» con los que podría vincularse por «encarcelación» o por «liberación». Desde aquí va a afirmar respecto de Agustín Alezzo: «Si yo no hubiese tenido su mirada tierna, no hubiese soportado la mirada de Fernandes. Tengo el gusto de haber elegido a mis opresores. Yo decidí cuando encarcelarme y cuando liberarme de mis maestros» (Rosenzvaig, 2015: 15).

e. Misión

Dentro de los lineamientos que colaboran con la configuración de una categoría dentro del credo poético de un artista, la idea de «misión» se activaría en tanto que vínculo del mismo con la posibilidad de incluir el arte en su

15. Algunos de los casos que ejemplifican este fenómeno son las visitas internacionales que aparecen como determinantes para artistas argentinos que luego se consagrarían y no van a dejar de citarlas como hitos determinantes de su propia carrera artística. Tal es el caso de Tadeusz Kantor (en las dos visitas que hizo en 1984 y en 1987 a Buenos Aires con sus espectáculos *Wielopole-Wielopole* y *Que revienten los artistas*) para Norberto Laino, Pina Bausch para Mauricio Wainrot y La Fura dels Baus (en la presentación que hicieron en 1984 en la ciudad de Córdoba) para La Organización Negra.

propia vida, volviendo a esto definitorio de su estética y su poética. Del mismo modo, pero en términos más generales, tendrá que ver también con la manera en que ese artista define la disciplina que lo convoca. Por ejemplo, Mariana Obersztern configura la reflexión acerca de su praxis planteando que «las cosas que [...] pueda afirmar no buscan postularse como nada. Son meras derivaciones de la práctica y hacia ella vuelven» (AAVV, 2015: 67). La dramaturga reconoce que la misión del artista sería mantenerse en una especie de tensión que precise del trabajo artístico para resolverse, porque es lo que le daría sentido a su vida como artista. Luis Cano, por su parte, plantea la idea de coherencia que determina la misión dentro del trabajo de la puesta en escena, desde la articulación entre ideología y política:

Yo creo que la ideología resulta de la política. Me interesa más la política. Puedo tener una obra cargada de discurso humanista, pero si yo, como director de esa obra, someto a los espectadores a sonidos estridentes, incluso a un maltrato físico, estoy contradiciendo en la práctica lo que pienso. Aquello que digo con palabras lo borro con la puesta (Rosenzvaig, 2015: 156-157)

Similar a esto pero con otras particularidades, Norberto Laino, por su lado, piensa la escenografía como un hecho político y poético, por lo cual no puede haber escenografía si no hay lenguaje poético y por eso la misma tiene como «obligación, no sólo conmovir en la imagen, en el gesto emocional, sino que también te tiene que sacudir en su expresión poética» (Sagaseta [et al.], 2011: 80); Eugenio Soto define la práctica en la cual se inscribe en tanto que «histórica» y desde esa idea trabaja. Afirma que tanto la actuación como el arte en su totalidad son históricos y que «cada uno es hijo de su tiempo, como es hijo de su biología, como es hijo de sus padres, de sus recorridos y de sus trayectos imaginarios» (Sagaseta [et al.], 2011: 62). Siguiendo estos ejemplos como meras referencias de las múltiples formas de abordaje a partir de las cuales se puede pensar la propia praxis en términos de «misión» no se puede dejar de ver cómo leerse en la propia práctica creadora es organizador de un modo de encarar las poéticas y el contexto en que las mismas se inscriben. En la búsqueda de configurar el credo poético de un artista, nociones como la disciplina como política y poética, la actuación como histórica o la ideología intra y extra escénica son elementos que terminan de conformar mirada acerca del mundo en que una subjetividad poética se inscribe.

f. Autodefinition

Como parte de este punto, para la configuración del credo poético del artista escénico, lo fundamental será la decisión del artista de presentarse ante el mundo, en tanto que creador, de una manera y no de otra. Por lo tanto, aquí se incluirán los recursos discursivos que utilice el artista para describir su ubicación en la cartografía que es el propio campo disciplinar en que está inserto. Respecto de todos los lineamientos anteriores este sería el que pone el foco más específicamente en los recursos que tiene el artista escénico para autodefinirse y definir su propia práctica. Algunas de las preguntas que podrían colaborar para pensar los procesos constituyentes de las prácticas

podrían ser: ¿cuál es el abordaje singular de la escena? ¿para qué sirve? ¿cuáles son las etapas de trabajo? ¿existen metáforas que sean organizadoras de los procesos de creación? ¿en qué contexto se transmiten los procedimientos? ¿qué disciplinas atraviesa su trabajo? ¿Cómo funciona el campo artístico del que se forma parte? Luego la descripción de las etapas de su trabajo y la manera en que ve conformarse su poética de proceso y su poética singular final.

Por ejemplo, uno de los elementos que colaboran con este tipo de auto-definiciones es pensarse específicamente como parte de una estructura más compleja (que podría ser el campo teatral en su conjunto). Un caso de esto es el de Maruja Bustamante, que describe su propia práctica en relación con la pretensión de legitimación que reconoce extendida en el teatro porteño actual desde lo «políticamente correcto» (AAVV, 2015: 122), lo cual redundaría en una falta de riesgo artístico en las poéticas que intentan cumplir las condiciones mínimas indispensables en vistas a conseguir esa legitimación. Más allá de acordar o no con que esos sean los ejes que determinan la pertenencia y permanencia de un material escénico al campo teatral de Buenos Aires, desde este estudio nos parece iluminador ver cómo inevitablemente uno se posiciona para producir, y en ese posicionamiento se ubica en un espacio concreto dentro del paisaje artístico al cual pertenece. Es justamente este el tipo de materialidad que alimenta lo que más arriba se mencionó como «discursos de espesor» y que es lo que a la larga incide en una mirada acerca de las propias prácticas desde un lugar de autonomía de pensamiento de parte de los creadores escénicos.

Producción de discurso y textualidades singulares

Llegado este punto, la pregunta acerca de la singularidad que puede aportar el artista a la lectura y a la sistematización de su propia producción podría ser respondida a partir del análisis de las condiciones desde las cuales se desarrolla cada práctica artística específicamente. Dice Ileana Diéguez (2007: 61) al pensar en el cruce entre práctica artística y marco de creación:

El estudio específico de las configuraciones de un texto o de una acción [...] pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrollan los creadores y que no siempre pueden construir una sistémica, sino que están vinculadas a la postura existencial [...] la «obra» o la situación artística es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores.

Es desde esta concepción de un único ente que conforma la práctica del creador y su «obra» que se plantean las modalidades en que se produce un material conceptual y los modos en que esto colabora con su praxis artística. Estas consideraciones se dan al hablar en términos reales de producción de pensamiento en torno a la obra y no desde cuestiones ligadas a la productividad concreta del objeto artístico en sí. Al poner el foco en estas dimensiones que, en muchos casos, son difícilmente descriptibles, se pretende poner en valor la producción de insumos teóricos a partir de la propia práctica artística. Por

lo tanto, la singularidad de las categorías que surjan de este encuentro resulta útil, tanto para el recorrido profesional del artista escénico como para el campo en que sus prácticas se enmarcan. Es por esta razón que mi estudio ha surgido de la inquietud que suscita pensar la práctica artística en términos de producción de pensamiento.

Derivado de esta problemática, parte del desarrollo teórico que incluye la noción de credo poético, contempla que los recursos a los que acude el artista al intentar describir sus prácticas específicas responden a diversas tradiciones o principios que sirven de sostén para pensarlas. Desde allí he elaborado diversas categorías de credo poético según el fundamento a partir del cual el artista reconoce su práctica asociada a un paradigma específico de producción artística. Algunas de las derivaciones que llegan hasta nuestros días (y que han nutrido la mencionada clasificación) son: el credo poético del artista inspirado o del artista «médium», el credo poético del artista genio o del artista sensible, el credo poético del artista acrítico; y el credo poético del artista reflexivo y del artista investigador.¹⁶

Si bien suponemos que dichos principios fundantes de las prácticas creadoras influyen en la manera en que los artistas escénicos piensan su quehacer, hay dos puntos de la clasificación que contempla creadores que podría decirse que se encuentran más propensos a sistematizar el pensamiento en torno a sus prácticas creadoras: se trata del credo poético del artista reflexivo y del credo poético del artista investigador. Es desde esta configuración de la producción de saberes dentro de la práctica artística que se puede hacer foco en un artista escénico que se constituye, más allá de como agente cultural y creador, como intelectual específico, en dos direcciones: de la práctica hacia la reflexión teórica y viceversa. Desde aquí se vuelve clave reafirmar que la complejidad del cruce entre conocimiento teórico y saber práctico es mucho más profundo que la simple articulación entre teoría y práctica escénica. Después de esta indagación se vuelve innegable que los artistas escénicos se encuentran en condiciones de sistematizar sus experiencias, sus recorridos y sus procesos gracias a (y no a pesar de) encontrarse inmersos en los mismos.

A partir de lo dicho, mantener la separación entre teoría y práctica teatral atenta directamente contra la producción de un pensamiento integrador entre conocimiento artístico e investigativo, ya que impide una visibilidad en conjunto de las prácticas creadoras y el pensamiento del artista acerca de las mismas. Si bien se ha considerado esta dualidad como un verdadero desafío,

16. Por supuesto que esta lista no se pretende exhaustiva, pero funciona a partir de las observaciones que se han hecho, lo que ayuda a desarrollar el punto de interés acerca del credo poético. La intención de presentar consecutivamente los lineamientos para definir el credo poético y la tipología de vínculos entre artistas escénicos y su práctica es que los primeros pueden colaborar con la organización dentro de las categorías propuestas en la segunda. Si bien creo que no todo discurso es absolutamente definitorio de la práctica de un artista (ya que en algunos casos podría no corresponderse con su praxis), se puede afirmar que el credo del artista en cuestión será más sólido en tanto tenga una integración orgánica con su práctica. Por otro lado, a los fines de este análisis, las marcas de oralidad de los artistas escénicos son los modos en que es posible aproximarse a los recursos que este tiene para describir sus propios procedimientos y su poética. Respecto de la pregunta acerca de cómo afectarían estas tipologías a la reflexión en sí, es evidente que la concepción global que un artista de la escena tenga acerca de su práctica va a repercutir directamente en el tipo de pensamiento que pueda derivar de la misma. Al reconocer que dichos principios fundantes de las prácticas creadoras influyen en la manera en que los artistas escénicos piensan su quehacer y conforman un tipo de discurso reflexivo específico. De alguna manera, confirmo que los artistas escénicos al pensar acerca de sus prácticas se suscriben a alguno de estos formatos desde los cuales elaboran su discurso.

el mismo se confirma al detectar una producción de pensamiento teórico no sistematizado dentro de las prácticas artísticas, así como la voluntad de utilizar recursos que provienen de la escena dentro de las prácticas teóricas. A su vez, el carácter efímero y móvil de las artes performáticas plantea desafíos importantes frente a la idea del conocimiento fijo y medible que suele asociarse a una investigación teórica.

Conclusiones

Mi intención con este trabajo ha sido presentar la categoría de credo poético que deriva de la investigación que llevo a cabo acerca de las reflexiones de artistas sobre sus prácticas. Dentro de la misma el credo poético se ocupa de pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia enfocándose en la singularidad desde la cual se genera pensamiento en torno a la práctica en el acto reflexivo. Podría decirse, a partir de la elaboración de este concepto, que el artista que piensa su práctica lo hace siempre desde un foco específico o desde una serie de asociaciones que describen desde dónde se piensa a sí mismo. De algún modo, las categorías de credo poético dan cuenta de los modos en que los artistas escénicos, al pensar acerca de sus prácticas, suscriben formatos preexistentes para producir discursos de espesor.

La razón por la que considero que este tipo de metodología puede ser clave para pensar las prácticas artísticas es la comprobación de que las mismas funcionan como un espacio de construcción de conocimiento único. 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.

Luego de este recorrido, puedo afirmar que los espacios provistos por una reflexión autónoma en función de los propios procesos de creación configuran un tipo de mecanismo emancipatorio del sujeto del arte dentro su propia obra. Esto se produciría desde dos aspectos: la puesta en cuestionamiento de los modos de hacer dentro de la disciplina y desde la creación de una obra que se imponga como un espacio de reflexión productor de conocimiento. La detección de los procedimientos que rodean las prácticas y las dinámicas que se repiten en el trabajo del sujeto teatral son constituyentes de su propia poética. Esto deriva en el armado de una textualidad acerca de su práctica y su metodología de trabajo, que resulta fundamental para reivindicar la figura del artista en tanto que intelectual específico.

El trabajo que aquí se ha presentado consistió en el planteo de un abordaje que he elaborado en vistas a una sistematización de las prácticas creativas en busca de una reflexión de espesor por parte de artistas escénicos, al reconocer la teoría y la praxis como dos actividades que se retroalimentan. Para implementarlo será necesario descompartimentar los bloques de información que se inscriben, por uso y costumbre, en campos específicos. La idea de este aporte es que permita habilitar espacios para un artista escénico con voz propia, un artista intelectual que pueda tomar las riendas de la reflexión acerca de sus propias prácticas para repensar los modos del hacer dentro de su praxis y en función del entorno en que esta se inscribe. Dentro de este

recorrido la definición de credo poético, los vectores a partir de los cuales se puede configurar dicha idea y la tipología de creadores asociados a la misma se conforman en la búsqueda de la puesta en valor del pensamiento original del artista, con la intención de dar espacio a su voz frente a la domesticación del discurso académico en torno a la teoría.



Bibliografía

- AAVV. *Detrás de escena*, Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2015.
- BADIOU, Alain. *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BAK-GELER, Tibor. «Epistemología teatral». En: *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral* 4. México, 2003, p. 81-88.
- BARTÍS, Ricardo. *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- BRISKI, Norman. *Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken, 2013.
- CATALÁN, Alejandro. <<http://alecatalan.blogspot.com.ar/>>. [Consulta: 1 julio 2017].
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano: 1 artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FRAYLING, Christopher & Royal College of Art. *Research in art and design*. Londres, Royal College of Art: 1993.
- GARCÍA WEHBI, Emilio. *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción editora/ Ediciones Documenta/ Escénicas, 2012.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*, París: Éditions du Seuil, 1978 (Poétique).
- KARTUN, Mauricio. *Escritos (1975-2005)*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia González y Laura Caraugari. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- LAINO, Norberto; PESSOLANO, Carla. *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2013.
- NELSON, Robin. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- ROSENZVAIG, Marcos. *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- *Técnicas actorales contemporáneas II, las poéticas de 15 maestros del presente*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- SAGASETA (comp.) [et al.]. *Encuentros*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2011.
- SZUCHMACHER, Rubén. *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2015.