

HACIA UN ESTUDIO DEL CUERPO Y LA GRUPALIDAD EN LA FORMACIÓN ACTORAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

Paulette Yurquina

NOTA SOBRE LA AUTORA

Paulette Yurquina 

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
Correo electrónico: poliyurquina@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 21/09/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.004>

RESUMEN

En este trabajo se plantearán algunas preguntas iniciales para el desarrollo de nuestro proceso de investigación doctoral. Se parte de la premisa de que la actuación en la ciudad de Córdoba (Argentina) se configura en espacios de formación actoral, mediante el vínculo propuesto entre una ética del estar con otros y la construcción de la corporalidad. Por ello, esta investigación propone estudiar la formación actoral de algunos grupos de teatro independiente de la ciudad de Córdoba, específicamente las ideas de actuación que subyacen en esas formaciones, qué habilidades se buscan desarrollar, qué corporalidades se construyen mediante el entrenamiento actoral y cómo opera la dimensión grupal en los procesos de formación. Nuestro interés reside en lograr una caracterización de la formación actoral del teatro independiente de la ciudad de Córdoba con el propósito de contribuir a una concepción situada de la actuación. Así en el presente trabajo, se propondrá el despliegue de la problemática de investigación y algunas incertidumbres y desafíos metodológicos para abordar las siguientes preguntas: ¿por qué centrarnos en el cuerpo y la grupalidad?, en una ciudad donde conviven espacios formales y no formales de instrucción actoral ¿cómo delimitar un corpus de análisis que pueda dar cuenta de esta particularidad y a su vez precise poéticas actorales representativas del campo?, ¿cuáles son los procedimientos más indicados para recuperar o reconstruir experiencias de procesos de enseñanza y aprendizaje?, ¿cómo generar cruces entre campos disciplinares diversos para abordar la problemática de investigación?

Palabras clave: formación actoral, grupo, cuerpo, experiencia

PARA UM ESTUDO DO CORPO E DO GRUPO NO TREINAMENTO DE ATORES NO TEATRO INDEPENDENTE DA CIDADE DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

RESUMO

Este artigo apresentará algumas questões iniciais para o desenvolvimento de nosso processo de pesquisa de doutorado. Partimos da premissa de que a atuação na cidade de Córdoba (Argentina) se configura nos espaços de treinamento de atores por meio do vínculo proposto entre uma ética de estar com os outros e a construção da corporeidade. A pesquisa que enquadra este trabalho tem como objetivo estudar o treinamento de atuação de alguns grupos de teatro independentes na cidade de Córdoba, especificamente as ideias de atuação subjacentes a esses treinamentos, quais habilidades eles buscam desenvolver, quais corporeidades são construídas por meio do treinamento de atuação e como a dimensão grupal opera nos processos de treinamento. Nosso interesse é chegar a uma caracterização do treinamento de atores no teatro independente da cidade de Córdoba com o objetivo de contribuir para uma concepção situada da atuação. Nessa ocasião, proporemos o desdobramento do problema de pesquisa e algumas incertezas e desafios metodológicos para abordá-lo, a saber: por que focar no corpo e no grupo? Em uma cidade onde coexistem espaços formais e não formais de treinamento de atores, como delimitar um corpus de análise que possa dar conta dessa particularidade e, ao mesmo tempo, especificar poéticas de atuação representativas do campo? Quais são os procedimentos mais adequados para recuperar ou reconstruir experiências de processos de ensino e aprendizagem? Como gerar cruzamentos entre diferentes campos disciplinares para abordar o problema de pesquisa?

Palavras-chave: formação de atores, grupo, corpo, experiência

TOWARD A STUDY OF THE BODY AND THE GROUP IN THE TRAINING OF ACTORS IN THE INDEPENDENT THEATER OF THE CITY OF CÓRDOBA (ARGENTINA)

ABSTRACT

This paper will pose some initial questions for the development of my doctoral research process. Starting from the premise that acting in the city of Córdoba (Argentina) is configured in spaces of acting training, through the proposed link between an ethics of being with others and the construction of corporeality. Therefore, this research aims to study the acting training of some independent theater groups in the city of Córdoba, specifically the ideas of acting that underlie these trainings, what skills are sought to develop, what corporealities are built through acting training and how the group dimension operates in the training processes. My interest lies in achieving a characterization of acting training in the independent theater of the city of Córdoba with the purpose of contributing to a situated conception of acting. Thus, in the present paper, I will propose the unfolding of the research problematic and some uncertainties and methodological challenges to address the following questions: Why focus on the body and groupality? In a city where formal and non-formal spaces of acting training coexist, how to delimit a corpus of analysis that can account for this particularity and at the same time specify representative acting poetics of the field? What are the most appropriate procedures to recover or reconstruct experiences of teaching and learning processes? How to generate crossings between different disciplinary fields to address the research problem?

Keywords: acting training, group, body, experience



HACIA UN ESTUDIO DEL CUERPO Y LA GRUPALIDAD EN LA FORMACIÓN ACTORAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

Este trabajo propone estudiar la formación actoral de algunos grupos de teatro independiente de la ciudad de Córdoba (Argentina) para lograr una caracterización de los procesos de enseñanza y aprendizaje con el propósito de contribuir a una concepción situada de la actuación. El interés por la singularidad de lo local tiene que ver con dar relevancia al vínculo entre teatro y territorialidad (Dubatti, 2020) y con asumir una relación particular entre quien investiga y su objeto de estudio, a partir de la teoría de Donna Haraway (1995) sobre el conocimiento situado:

Los conocimientos situados requieren que el objeto de conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento 'objetivo' (p. 341).

Desde una perspectiva feminista y crítica de la ciencia y en oposición al paradigma científico hegemónico que plantea una relación con el objeto desde la lógica del “descubrimiento”, la autora reivindica una ciencia feminista donde se mantiene una relación de diálogo con aquello que se estudia. Así, el objeto de estudio no es pensado como algo estático o pasivo que los investigadores observan y analizan o que viene a ser ejemplo de teorías preconstruidas, sino que también interpela a quien investiga y es motor de búsqueda y construcción de las categorías y los conceptos que mejor se adecúan al objeto. En consonancia con la propuesta de Haraway, nos interesa recuperar la categoría de territorialidad propuesta por Jorge Dubatti (2020) que incita a analizar las prácticas teatrales atendiendo particularmente al contexto geográfico, histórico y cultural en el que están insertas. Según Dubatti (2020), la “territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogéneo)” (p. 117). A partir de este concepto, comprendemos la complejidad y singularidad territorial a la que nos enfrentamos y reafirmamos la necesidad de aportar al ámbito científico con este estudio local y situado.

Al tratarse de una investigación incipiente, en este escrito trataremos de enmarcar el surgimiento del proyecto. Se tratará del desarrollo de las primeras aproximaciones para la construcción de una problemática de análisis. En este sentido, recuperamos el rastreo de algunos antecedentes que pueden contribuir a la producción del conocimiento situado al que se refiere Haraway. Además, compartiremos algunos desafíos metodológicos; es decir, desarrollaremos interrogantes más que certezas. Se trata de compartir el derrotero de esta investigación en estado inaugural.

La curiosidad por la formación actoral nace de la pregunta: ¿La actuación se enseña? Este es el interrogante que Josette Féral (2004) plantea para describir el devenir del vínculo entre entrenamiento-formación-actuación, que ocurre entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y para retomar la discusión sobre si el/la actor/actriz nace o se hace. Partimos del supuesto de que, en los procesos de volverse actor o actriz, operan diferentes factores y en particular nos interesa conocer cuáles experiencias son atravesadas en la instancia de

formación actoral. Esta investigación también podría contribuir a una reivindicación de la tarea de lxs artistas como una instancia de producción, desmitificando la idea del “genio” o del talento innato.

El estudio de la formación actoral implica identificar las maneras en las que se configuran, producen y reproducen los modos de concebir la actuación. Implica preguntarnos sobre qué se enseña, qué se aprende, qué metodologías y procedimientos se ponen en juego y qué concepciones de cuerpo y ética del estar con otrxs sustentan las prácticas de enseñanza y aprendizaje. En sintonía con la concepción de Hans-Georg Gadamer (1993 [1977]), entendemos que la formación actoral implica la adquisición de habilidades y capacidades para la participación de lxs sujetxs en un campo específico que está en proceso de constante desarrollo. Por este motivo, las experiencias de ser y volverse actor/actriz están interrelacionadas, una condiciona a la otra.

Consideramos que se podría identificar los modos de concebir la actuación a partir de un análisis de las producciones teatrales de la ciudad de Córdoba. Suponemos que las poéticas actorales presentes en el campo teatral tienen su correlato en los procesos de formación actoral. En consecuencia, nos interesa poder generar una triangulación entre cuerpo-grupo-poética.

En las siguientes páginas, en primer lugar, haremos foco en los motivos que identificamos como centrales, el factor de la grupalidad y el factor corporal en la investigación sobre la formación actoral. Luego, describiremos algunas características del campo teatral donde se centra nuestro estudio para dar cuenta de algunas dificultades metodológicas que se nos presentan. Finalmente, desarrollaremos algunos aspectos que se deben considerar en el estudio de experiencias efímeras.

SOBRE LA IMPORTANCIA DE LO GRUPAL

El estudio de las formaciones artísticas (actorales, en este contexto) no puede desvincularse de los singulares modos de producción del campo de análisis (Bourdieu, 1992/1995), en este caso, el campo teatral de la ciudad de Córdoba. En esta instancia, se retoma el concepto de “campo teatral” acuñado por Osvaldo Pellettieri (2002) a partir de la definición de “campo cultural” de Pierre Bourdieu (1995). Pellettieri (2002) define esta categoría como un “espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que luchan por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión” (como se citó en Mauro, 2013, p. 2).

El teatro independiente de la ciudad de Córdoba es un recorte del campo teatral cordobés con dinámicas de funcionamiento particulares (Halac, 2006). Se caracteriza por una particular conciencia de lo grupal signada por la tradición de la creación colectiva. Sin embargo, es necesario aclarar que, a lo largo de los años, este modo de producción ha sufrido diversas variaciones, pero siempre ha conservado esa matriz colectiva como tradición. El teatro independiente no pertenece al ámbito estatal, ya que autogestiona los recursos para desarrollar sus producciones. Tanto los modos de producción como la búsqueda artística y el sesgo ideológico de resistencia cultural son sus rasgos identitarios. Según la caracterización de Halac (2006, p. 8), las salas de teatro independiente conforman espacios de producción y formación

regidas por un “pensamiento libre de reglas, o parámetros extra-creativos”. Es posible transformar la metodología de creación colectiva en una versión actualizada, respecto de aquella originada en los años 1960 y 1970, en tanto persiste la importancia del trabajo horizontal y colectivo, la experimentación y el valor de los procesos. Sin embargo, las participaciones político partidarias correspondientes al período previo a 1976 devienen en una fuerte potencia organizativa de la comunidad y en una politicidad presente en las estéticas singulares que se desarrollan. Por su parte, Silvia Villegas (2000, p. 76) destaca la experimentación con el cuerpo y la “formación y creación desde la metodología de la creación colectiva” como algunas de las tendencias en la praxis de los grupos y teatristas de la ciudad de Córdoba. Además, destaca la importancia del trabajo de los hacedores, como aquello que sostiene la tradición teatral cordobesa, en especial a las salas independientes bajo la modalidad de talleres, entre los que destaca al taller teatral La Cochera¹, inaugurado por Paco Giménez² en 1984, cuya actividad perdura hasta la fecha. La creación colectiva es señalada como el punto desde donde se inicia el proceso formativo, para lo cual se utiliza la dinámica de la improvisación como estrategia para la construcción de los espectáculos. En este sentido, es posible reconocer a lo colectivo como una marca distintiva del campo teatral cordobés e inferir su influencia en las prácticas formativas de este ámbito; de ahí el reconocimiento de este trabajo a la importancia del estudio de las implicancias de la grupalidad durante la formación actoral.

Entendemos al aprendizaje grupal como un proceso de elaboración conjunta de carácter experiencial, puesto que es en la interacción entre las personas, docente-estudiantes y entre estudiantes, donde se evidencia la construcción de un “nosotros” o, en términos de Marina Garcés Mascareñas (2022), la implicación en un mundo común. En los procesos de enseñanza y aprendizaje, el grupo no solo aborda el aprendizaje de un saber específico, sino que configura dinámicas particulares de existencia, aspecto que nos interesa abordar en esta investigación. El grupo se configura como un tercero que enlaza la singularidad de los sujetos que lo integran y el conjunto que componen, en el cual las diferencias elaboran el espacio común en el que estas mismas dialogan y se entrelazan en la configuración de un nosotros. Hablar de grupo o de lo común implica pensar más allá de la suma de las partes de un conjunto dado, tiene que ver con el intersticio que se produce en la retroalimentación de lo individual con lo colectivo y viceversa. En este sentido, la grupalidad se convierte en motor y producto en los procesos de formación actoral. La alteridad (Szurmuk y Mckee Irwin, 2009) opera como condición para la conformación de la grupalidad. Al mismo tiempo, como señala José Luis Valenzuela (2011), lo otro aparece como una potencia desestabilizante y como estímulo para la actuación, para el pasaje mediante el cual el cuerpo deviene otro. Lo otro y lxs otrxs operan en gran porcentaje en la configuración de un colectivo de aprendizaje y de experimentación poética de lo que implica actuar en grupo.

Hablar de una ética de estar con otrxs hace referencia al interés por dilucidar y reflexionar en torno a los modos de construir ese “nosotros” que se produce en cada ámbito de aprendizaje. Pensar en una ética implica preguntarnos los motivos y supuestos ideológicos que

- 1 Teatro La Cochera: Creado en la ciudad de Córdoba, Argentina, en 1984, por su actual director Paco Giménez, La Cochera es un centro de producción e investigación teatral independiente. Está integrado por treinta actores que se subdividen en diferentes equipos de trabajo que, a través de una dinámica basada en procesos de formación y de investigación, propician la creación y producción autogestiva de obras teatrales cuya coordinación y dirección general están a cargo de Giménez. Fuente: <http://teatrolacochera.blogspot.com/>.
- 2 Francisco “Paco” Daniel Giménez, nació en Cruz del Eje, Córdoba en 1952. Es Licenciado en Interpretación Teatral por la UNC en 1973, docente universitario, director de amplia trayectoria, actor y maestro de teatro. Fuente: http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blog-page_25.html.

subyacen en la construcción de grupalidad que cada docente habilita. En este sentido, la idea de nuevos posibles repartos de lo sensible (Rancière, 2014) sería un aspecto que investigar en cada experiencia formativa. Cada docente podría habilitar la construcción de nuevos mundos posibles —diversos y contrahegemónicos— a través de pedagogías reflexivas y críticas o bien reproducir dinámicas jerárquicas, verticalistas y productivistas —propias de la lógica capitalista— y entre esos polos podría existir una amplia escala de variaciones. Consideramos que este espectro de posibles variaciones excede la identificación de las instancias de enseñanza y aprendizaje con los circuitos de teatro independiente, oficial o comercial o con contextos de formación formales o no formales. Entonces es fundamental preguntarnos en cada caso particular ¿cómo se produce ese crear con otros?, ¿cómo son las dinámicas grupales en cada espacio de formación?, ¿cómo se desarrolla el rol de la coordinación?, ¿qué construcción de la otredad subyace?, ¿cómo son los vínculos que habilita?, ¿qué lugar ocupa el proceso en relación con la búsqueda de resultados?

SOBRE LA CENTRALIDAD DEL CUERPO EN LA FORMACIÓN ACTORAL

Josette Féral (2004), en un estudio sobre el desarrollo de los teatros escuela y teatros laboratorio, principalmente en Europa a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, da cuenta de la existencia y necesidad de un aprendizaje de el/la actor/actriz basado en un entrenamiento estructurado. Entonces, es posible detectar diferentes concepciones sobre las modalidades que debe adquirir ese entrenamiento, puesto que existen diversas nociones de actuación teatral. El autor destaca que las diversas escuelas y maestros referentes proponen un vínculo particular con la técnica y que varios coinciden en que los propósitos de los espacios de aprendizaje y de entrenamiento se fundamentan en el trabajo sobre la “flexibilidad del cuerpo, trabajo sobre la voz, pero también trabajo sobre la interioridad, siendo el objetivo conseguir que el actor logre el pasaje de uno al otro, ponerlo en estado de creatividad” (Féral, 2004, p. 170). El objetivo del entrenamiento actoral es el desarrollo del cuerpo de el/la actor/actriz como instrumento sensible. Féral (2001) profundiza el análisis sobre los procesos de formación actoral en su libro *Les Chemins de l'acteur - Former pour jouer* a partir de interrogarse cómo debe ser la formación de la actuación, e identifica tres vías principales: la formación en escuelas institucionalizadas, en escuelas independientes y en compañías teatrales (que toman como referente a algún maestro consagrado).

Por su parte, Borja Ruiz Osante (2008) analiza la técnica actoral y las diferentes didácticas de teatristas y pedagogos del siglo XX en función del contexto histórico y artístico. En esta misma línea, Marleny Carvajal Montoya (2015) indaga en los fundamentos recurrentes de la pedagogía actoral de los maestros del siglo XX, y se enfoca principalmente en el *training* o entrenamiento del actor como cambio de paradigma en la formación actoral. Nuestro interés en estos antecedentes radica en que revelan la centralidad del cuerpo en la formación actoral a partir del siglo XX y que, en estos estudios, prevalece una identificación de las poéticas teatrales que cada maestro desarrolla.

Consideramos importante destacar que, a lo largo del desarrollo del teatro occidental, las poéticas a las cuales hacen referencia los investigadores mencionados han seguido diferentes líneas de continuidad, de variación total o parcial de esos maestros referentes. En este sentido, nuestra propuesta pretende enfocarse en las poéticas actorales que devienen de la formación actoral en la actualidad, atendiendo a las particularidades locales. Aquí nos



enfrentamos al problema de la ramificación y multiplicación de poéticas actorales, por lo cual sería necesario hacernos de herramientas para poder nombrar —quizás inventar nuevos modos de nombrar— a las poéticas situadas en el territorio cordobés. Además, cabe destacar que, en el rastreo bibliográfico sobre estudios de pedagogías teatrales, prevalece el legado de maestros varones. Creemos que es nuestro deber preguntarnos por el lugar de las maestras en el rol de la formación teatral como un modo de poner en foco aquel gran porcentaje de la población que ha sido muchas veces invisibilizado en la reconstrucción de la historia teatral.

Para realizar esta investigación tomamos como punto de partida los Estudios Teatrales en general y, en particular, los referidos al cuerpo como lugar central en las artes escénicas. En ese sentido, retomamos la investigación de Erika Fischer-Lichte (2011), quien realiza una historización de las diferentes acepciones que adquirió la noción de encarnación/corporización (*embodiment*) en el teatro y la performance hasta llegar a una redefinición contemporánea:

Ese nuevo concepto hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales (p. 183).

Al respecto, se despliegan teorías teatrales y de la actuación referidas a la singularidad que provoca la doble condición de ser-cuerpo y tener-cuerpo, plasmada en la tensión entre el “...físico estar-en-el-mundo y su interpretación de personaje” (Fischer-Lichte, 2011, p. 158). Así, se produce la apertura de un nuevo campo metodológico en el cual el cuerpo fenoménico es la condición de posibilidad de cualquier producción cultural y, por lo tanto, de la producción performativa de la corporalidad en las creaciones escénicas.

En sintonía con la propuesta de Erika Fischer-Lichte, la noción de “cuerpo poético o cuerpo del acontecimiento teatral” propuesta por Jorge Dubatti (2010) podría contribuir a comprender uno de los propósitos de la formación actoral: el entrenamiento del cuerpo de el/la actor/actriz como instrumento sensible. De acuerdo con lo planteado por Dubatti, pueden distinguirse dos dimensiones del cuerpo poético, una presemiótica, esto es, el cuerpo natural social de el/la actor/actriz —lo que Fischer-Lichte denomina estar-en-el-mundo— y otra dimensión semiótica, es decir, la fuente de constitución de signos, desglosadas en tres esferas o dimensiones estructurales. El autor sostiene que la *poiesis* (poesía) teatral se constituye como un acontecimiento que se desencadena a partir de la acción corporal de el/la actor/actriz y que involucra a las dimensiones mencionadas. En este sentido, señala lo siguiente sobre el cuerpo de el/la actor/actriz:

Este posee un cuerpo natural-social (cuerpo biológico y cuerpo social) que por el salto ontológico deviene cuerpo poético, integrándose (desnaturalizándose, des-socializándose, y en consecuencia re-naturalizándose en otra naturaleza, re-socializándose en otro sentido)- a la nueva forma; el estado intermedio es el cuerpo afectado o en estado poético (Dubatti, 2010, p. 66).



El entrenamiento de un cuerpo poético propone la configuración de una corporalidad que integra el hacer, el pensar y el sentir, y que genera lazos particulares entre cuerpo, palabra y pensamiento. Podría decirse que en la formación actoral se produce la integración de lo emocional y lo intelectual.

Con el propósito de profundizar en los procedimientos específicos que implica la actuación, nos interesan particularmente aquellas concepciones producidas a partir de la práctica escénica de actores y actrices. Retomaremos lo que Alejandro Catalán (2001) denomina como “producción del sentido actoral” y la concepción de “actor productor” propuesta por Martín Rodríguez y Sandra Ferreyra (2018). La “producción de sentido actoral” se designa como una posibilidad creadora que emerge a partir de la década de los 80 y que hace posible un acrecentamiento de la autonomía teatral. En palabras de Catalán (2001), significa “la producción de devenir escénico por una voluntad interior a la situación escénica” (p. 15). En sintonía con lo planteado por Catalán (2001) y Rodríguez y Ferreyra (2018), denominan al “actor productor” como aquel que es conocedor del lugar que ocupa dentro de los medios de producción y que, al ser poseedor de un cuerpo y una técnica, es capaz de transformar dichos medios para construir una escena que sea espacio de recuperación de experiencias colectivas. Estas reflexiones podrían contribuir a las indagaciones sobre el cuerpo en la formación actoral, ya que despliega la posibilidad del estudio de la corporalidad desde un campo específico.

Además, tomamos la idea de valoración del cuerpo de la actuación como una forma de resistencia. Carla Pessolano (2021) define la resistencia como “un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo” (p. 2). Resaltamos nuevamente la particularidad de situar el pensamiento en el cuerpo y a la vez entender al cuerpo como productor del pensamiento, lo que consideramos central para entender la actuación y, por extensión, su formación.

En conjunto, las nociones recuperadas instalan el cuerpo de la actuación y su potencia creadora en el centro del estudio, lo que puede aportar a investigaciones teatrales tendientes a contribuir al desarrollo del pensamiento desde la especificidad del campo, a través de la vinculación entre teoría y práctica. Este aspecto nos resulta especialmente interesante, debido a que entendemos que las y los docentes de actuación producen conocimiento desde su práctica tanto artística como pedagógica.

Como resultado de poner énfasis en el cuerpo y la potencia creadora de la actuación, se puede detectar también que en el campo teatral cordobés existe una fuerte tendencia a un desarrollo de la corporalidad como motor creativo para la escena. En relación con esto, nos parecen valiosos los aportes de las investigaciones de Daniela Martín (2018), en relación con los teatros de experiencia, y de Marcelo Comandú (2018) con respecto a la presencia como acontecimiento artístico. Creemos que sus conceptualizaciones pueden ser herramientas que contribuyan a delimitar un posible corpus de análisis.

El desarrollo conceptual realizado hace de trampolín para la emergencia de algunos interrogantes como: ¿cuáles son las herramientas que un/a actor/actriz debe adquirir para producir ese relato autónomo del que habla Catalán (2001)?, ¿cuáles son las particularidades específicas del cuerpo en situación de actuación? y por ende ¿cuáles son los entrenamientos específicos para el devenir poético que diferencia la preparación del cuerpo de la actuación de



otras actividades donde el cuerpo también es central? Si bien en este trabajo no ahondamos en la presencia escénica, no podemos desconocer que es un concepto que ronda investigaciones actuales —como la de Comandú (2018)—. Por ello, nos preguntamos: ¿la producción de presencia se entrena?, ¿de qué maneras?

SOBRE EL CAMPO TEATRAL CORDOBÉS Y LA DIVERSIDAD DE PROPUESTAS FORMATIVAS

Situamos nuestro análisis en la ciudad de Córdoba, en el contexto del teatro independiente, cuyas características han sido brevemente desarrolladas con anterioridad. Ahora consideramos necesario una presentación de algunas particularidades de los espacios de formación actoral que existen en el campo de estudio.

En la ciudad de Córdoba conviven espacios formales y no formales de formación actoral. Entre los espacios de educación formal se destacan: la Escuela de Teatro Roberto Arlt de la Universidad Provincial de Córdoba, el Seminario de Teatro Jolie Libois y el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes (FA) de la Universidad Nacional de Córdoba. De entre estos espacios, solamente el Seminario y la Licenciatura en Teatro de la FA otorgan títulos terciario y universitario, respectivamente, cuya especificidad es la actuación. Con respecto a los espacios no formales, podemos señalar a las salas de teatro independiente y a los centros culturales públicos y privados. Como destaca Fwala-lo Marin (2021), las instituciones oficiales en general operan como espacios de democratización porque posibilitan el acceso a la formación teatral de un amplio espectro de la sociedad y por constituirse como espacios que permiten referenciar docentes y de alguna manera acercar a lxs estudiantes al circuito de teatro independiente. Por otro lado, es posible detectar que las y los docentes de actuación (algunos pertenecientes a las instituciones oficiales y otros ajenxs) no necesariamente mantienen una identificación con las salas de teatro independiente, sino que adscriben a diferentes líneas de trabajo o bien comparten sus talleres en centros culturales públicos o privados. Varios docentes desarrollan su tarea simultáneamente en espacios formales y no formales de enseñanza. En general, los talleres de las salas de teatro independiente y otros espacios culturales no presentan un recorrido estructurado por niveles, por lo que su continuidad estaría dada por la recurrencia del mismo grupo de estudiantes cada año. Con relación a lxs estudiantes, *a priori* podemos detectar una circulación por diversos talleres de actuación, es decir que esos procesos podrían ser de carácter ecléctico en muchos casos.

En este marco nos preguntamos ¿cómo delimitar un corpus de análisis que pueda dar cuenta de esta particularidad y a que al mismo tiempo precise poéticas actorales representativas del campo? y a su vez ¿cuáles filiaciones poéticas están presentes en el campo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba?

En este contexto, intuimos que será necesario poder dilucidar filiaciones y herencias entre las y los diferentes docentes para conformar una suerte de constelación de pedagogías de la actuación.

SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA EXPERIENCIA ENCARNADA EN EL CUERPO

Al centrarnos en los procesos de enseñanza y aprendizaje, se nos presenta otro desafío en esta investigación que está vinculado a la reconstrucción de una experiencia encarnada en el cuerpo y, por esto, cabe preguntarnos ¿cuáles son los procedimientos más indicados para recuperar o reconstruir experiencias de procesos de enseñanza y aprendizaje?

Consideramos que la situación de las clases de formación actoral, en tanto acontecimiento, tiene un carácter efímero. A su vez, cualquiera que haya asistido a una clase de teatro puede dar cuenta de la preeminencia de la acción corporal. Rebecca Schneider (2001) sostiene que, en las prácticas que implican la acción corporal por fuera de la lógica objetual, “lo que permanece no es un objeto sino un proceso que se da en una red de transmisiones cuerpo a cuerpo” y si bien algo queda, algo desaparece, pero, como lo plantea Schneider: “La desaparición (material) no es signo de la impermanencia de un fenómeno” (p. 218). Por consiguiente, lo efímero no desaparece, sino que es material de otra manera. Desde nuestra perspectiva, el cuerpo se constituye como archivo, como huésped de una huella, entonces ¿qué estrategias desplegar para desarchivar aquello encarnado? si la memoria del cuerpo puede ser un potencial documento de análisis para atender a las dimensiones personales y afectivas que lo atraviesan y al carácter mutable y finito de ese “archivo”.

En relación con el estudio de experiencias, tenemos que asumir el desafío de intentar capturar algo que está en permanente fuga, que lleva implícita una dimensión de lo desconocido. Si retomamos la conceptualización de Joan Scott (2001), podemos suponer que una vía de acceso a la experiencia podría ser mediante la “cualidad productiva del discurso” (p. 65). Scott señala que los sujetos son constituidos por medio de la experiencia y que el agenciamiento que contribuye a la construcción de una identidad es también una narrativa, un relato; de ahí que se entienda que los sistemas discursivos también constituyen a los sujetos y que es en el lenguaje donde se manifiesta esta discursividad. Por último, señala la importancia de darle historicidad a la experiencia.

La propuesta metodológica que podemos desprender de la lectura de la autora estaría basada en una triangulación entre experiencia-lenguaje-historia, es decir, acceder por la vía del discurso a la experiencia encarnada de volverse actor/actriz atendiendo a su dimensión histórica. Nos interesan los modos en los que se registra y recuerda ese pasado y cuál es la selección e interpretación que se hace de esas experiencias vividas. En otras palabras, entendemos que recuperar en el presente una experiencia pasada implica un acto de memoria. Consideramos que metodológicamente es preciso recuperar las experiencias vividas, las experiencias corporales. En este sentido, las entrevistas en profundidad podrían ser una herramienta metodológica en la que se enuncien discursivamente esos recuerdos, en las que se recuperen las huellas de los aprendizajes alojados o “archivados” en el cuerpo. Para ello, retomamos tres líneas centrales de abordaje del análisis del cuerpo en su entramado cultural tomado de la investigación de Ana Sabrina Mora (2019) en *La producción sociocultural de los cuerpos*, que son: la consideración de las prácticas, la consideración de las representaciones y la consideración de las experiencias puestas en juego en el entramado cuerpo/cultura. La distinción propuesta por Mora evidencia qué aspecto es lo que puede ponerse en relieve (prácticas, representaciones o experiencias) en un análisis del cuerpo. En el caso de esta investigación, los interrogantes que se desprenden de nuestra problemática podrían involucrar a más de una línea de análisis. Finalmente, enmarcamos la formación actoral dentro de las prácticas que contribuyen a la educación de una corporalidad, es decir, aquellas que toman

por objeto al cuerpo y en ese mismo movimiento lo constituyen. El concepto de corporalidad tomado de Pérez Royo y Agulló (2016) refiere a “los modos aprendidos y contruidos del cuerpo en su estar, presentarse, relacionarse y moverse con otros” (p. 14), es decir, es producto de un aprendizaje y un entrenamiento que puede ser más o menos consciente. En este sentido, cada formación actoral podría proponer corporalidades particulares, específicas de diversas poéticas actorales. A su vez, entendemos que la corporalidad está inscripta en dinámicas culturales que forman parte de un aprendizaje social. Con base en la tradición de estudios que reflexionan sobre el lugar del cuerpo en la cultura y sus procesos de producción, nos preguntamos: ¿cuáles son las características propias de los modos de concebir y construir cuerpo en las formaciones actorales?, cuando decimos cuerpo ¿qué significados y representaciones dispara para cada docente? y, entonces, ¿qué manifiestan esas concepciones corporales sobre los modos de entender la actuación?

Si consideramos el recorrido conceptual propuesto hasta aquí, podemos pensar que nuestro estudio necesariamente va a implicar un cruce disciplinar entre la Pedagogía, la Filosofía, la Antropología del Cuerpo y los Estudios Teatrales. Entonces, será necesario traficar no solo categorías y conceptos de cada disciplina sino también estrategias metodológicas. En este marco nos preguntamos ¿cómo generar cruces entre campos disciplinares diversos para abordar la problemática de investigación? y ¿cómo diseñar un encuadre metodológico híbrido que permita abordar nuestra problemática en su multidimensionalidad?

CONCLUSIONES

A lo largo de este escrito, hemos desarrollado las aristas principales de la incipiente investigación en torno al cuerpo y la grupalidad en la formación actoral en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba. A partir del rastreo bibliográfico, hemos podido detectar algunas categorías y conceptos que podrían contribuir al estudio del vínculo entre poéticas, cuerpo y grupalidad en la formación actoral en términos generales, que deberán ser resignificados y reterritorializados para dar cuenta de las particularidades del campo teatral donde situamos esta investigación. En este sentido, creemos que el estudio podría constituir un valioso aporte para dilucidar los particulares modos en que se desarrolla el proceso de volverse actor/actriz en este territorio a partir de la delimitación de un corpus de análisis. A su vez, entendemos que el “ser actor/actriz” no es un estado que se logra de una vez y para siempre, ya que es una forma identitaria que puede tener resignificaciones y variaciones. Al mismo tiempo, la formación actoral podría no ser la única vía en ese proceso, pero sí una alternativa reiterada por los y las hacedores teatrales de la ciudad de Córdoba.

El convertirse en actor/actriz está atravesado por múltiples factores y creemos que, en el caso del teatro independiente cordobés, podríamos destacar como principales a la importancia de la grupalidad y a la centralidad del cuerpo. Entendemos que esta particularidad estaría dada por las resonancias de la creación colectiva que subrayan una concepción del teatro necesariamente colectiva (valga la redundancia) y por un giro de la centralidad del texto dramático literario hacia la concepción de el/la actor/actriz como creador/a. Por consiguiente, retomamos el supuesto de que sería en el cuerpo de el/la actor/actriz donde se produce la poesis teatral.



La investigación propuesta plantea una serie de desafíos vinculados a la diversificación y variedad de poéticas actorales, lo cual nos enfrenta a la dificultad de crear un corpus de análisis acotado. Por otro lado, nos enfrentamos al desafío de construir una propuesta metodológica que pueda “desarchivar” aquellas experiencias encarnadas en el cuerpo, que propicie ejercicios de memoria que integre la dimensión afectiva de las experiencias y que permita recuperar acontecimientos efímeros. Este es un desafío compartido con todas aquellas investigaciones vinculadas al archivo y las formas de pervivencia de las experiencias escénicas.

Más allá de los objetivos formales planteados en esta incipiente investigación, nos enfrentamos al desafío de abordar una suerte de traducción de la lengua de la experiencia —siempre efímera, yuxtapuesta y singular— a la lengua del conocimiento científico. Como docente y hacedora teatral formada en la ciudad de Córdoba, la ruta delineada es un trampolín para relacionar lo disperso y hacer visible lo propio del territorio que habito.



REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte: génesis y estructura del campo literario* (Trad. T. Kauf). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1992).
- Carvajal Montoya, M. (2015). *El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/298177>
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Revista Teatro XXI*, 7(12), 15-20.
- Comandú, M. (2018) *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/15152>
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y Territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras* (Trad. A. M. Cordoba). Galerna. (Trabajo original publicado en 2004).
- Féral, J. (2001). *Les Chemins de l'acteur - Former pour jouer*. Québec Amérique.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.
- Gadamer, HG. (1993). *Verdad y método I*. Sígueme.
- Garcés Mascareñas, M. (2022). *Un mundo común*. BELLATERRA.
- Halac, G. (2006). Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria. *Cuadernos de Picadero*, 2(11).
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Cátedra.
- Mauro, K. (2013). Actuación, prácticas corporales y políticas culturales en el campo teatral porteño (1880-1940) [Presentación de paper]. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Mendoza, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-010/910>
- Marin, F. (2021). *Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/22247>
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: Variaciones escénicas cordobesas* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/15250>
- Mora, A. S. (2019). La producción sociocultural de los cuerpos. Algunas direcciones de la pregunta por el cuerpo en la antropología sociocultural y su aplicación a la formación en artes escénicas. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 4(6), 13-48.
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (VOL. II): La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna.



- Pérez Royo, V. y Agulló, D. (Eds.). (2016). *Componer el plural: escena, cuerpo, política*. Ediciones Polígrafa.
- Pessolano, C. (2021). Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro: las trazas del discurso de la praxis en el teatro argentino contemporáneo. *Revista Escena*, 81(2), 141-166.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.
- Rodríguez, M. y Ferreyra, S. (2018). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes De Teatro*, (143), 42-56.
- Ruiz Osante, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai.
- Schneider, R. (2001). Performance Remains. *Performance Research*, 6(2), 100-108.
- Scott, J. W. (2001). Experiencia. *La ventana*, 2(13), 42-74.
- Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI Editores.
- Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Educo.
- Villegas, S. (2000). Córdoba. Una teatralidad nacida en los sesenta. En H. Tahan (Ed.), *Teatro Argentino. Escenas interiores* (pp. 75-100). Artes del Sur.





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

