

¿Hacer sin Pensar? ¿Pensar sin Hacer? Dos viejos prejuicios en la nueva escena posdramática

Beatriz Alicia Trastoy

Universidad de Buenos Aires – UBA, Buenos Aires, Argentina

RESUMEN – ¿Hacer sin Pensar? ¿Pensar sin Hacer? Dos viejos prejuicios en la nueva escena posdramática – Para aportar a la definitiva superación de dos prejuicios teatrales aún vigentes – el autoproclamado desprecio de los realizadores por la reflexión teórica y el de la falta de experiencia artística, que devaluaría el discurso de críticos y teóricos – analizaremos la auto-reflexión que funda las modalidades escénicas posdramáticas, tanto desde el punto de vista productivo (la praxis escénica), como del receptivo (las nuevas búsquedas teóricas de los especialistas del teatro).

Palabras-clave: **Posdramático. Teoría. Práctica. Wacquant. Auto-reflexión.**

ABSTRACT – To do without Thinking? To Think without Doing? Two old prejudices in the new postdramatic scene – In order to deal with the definitive overcoming of two theatrical prejudices still in force – the self-proclaimed rejection of producers against theoretical reflection and lack of artistic experience, which allegedly devalue critical discourse – we will analyze the self-reflection that gives the foundations to postdramatic staging modalities not only from a productive viewpoint (theatrical practice), but also from a receptive one (new theoretical inquiries of theater experts).

Keywords: **Postdramatic. Theory. Practice. Wacquant. Self-reflection.**

RÉSUMÉ – Agir sans Réfléchir? Réfléchir sans Agir? Deux vieux préjugés dans la nouvelle scène postdramatique – Dans la tentative de dépasser définitivement les deux préjugés théâtraux encore en vigueur – le mépris autoproclamé des metteurs en scène envers la réflexion théorique et le manque d'expérience artistique qui dévalorise le discours critique – nous analyserons l'autoréflexion, méthode sur laquelle se fonde les modalités scéniques postdramatiques, aussi bien du point de vue productif (la praxis théâtrale) que réceptif (les nouvelles recherches théoriques des spécialistes du théâtre).

Mots-clés: **Postdramatique. Théorie. Pratique. Wacquant. Autoréflexion.**

Durante las últimas décadas, las expresiones escénicas que – siguiendo a Lehmann (2002) – denominamos posdramáticas experimentan de diferentes formas con la supresión de todo tipo de frontera estética. Sin embargo, al menos en nuestro medio, esta tendencia no ha permitido superar la anacrónica barrera que separa a estudiosos y realizadores teatrales, a partir del enfrentamiento basado en dos prejuicios fuertemente arraigados, particularmente en el imaginario de los teatristas: el del autoproclamado desprecio de los realizadores por la reflexión teórica y el de la falta de experiencia artística, que devaluaría el discurso de críticos y teóricos.

Para intentar revisar la validez de dichas creencias, consideraremos la autorreferencialidad que funda las modalidades escénicas posdramáticas, tanto desde el punto de vista productivo (la praxis escénica), como del receptivo (las nuevas búsquedas teóricas de teatrólogos, críticos e historiadores del teatro).

¿Es Posible *Hacer sin Pensar*?

El vitalismo antipositivista de fines del siglo XIX que impregnó la pedagogía teatral de la centuria siguiente parece ser el fundamento filosófico del supuesto desprecio de los teatristas por la reflexión teórica. No deja de sorprender, sin embargo, la perduración de tal prejuicio – que, en parte, explicaría el tradicional enfrentamiento entre realizadores y teóricos – en el marco de las nuevas tendencias posdramáticas, ya que la autorreferencialidad, lejos de constituirse en una mera estrategia procedimental, ni – menos aún – en una estéril autocomplacencia narcisista, deviene no sólo el principio constructivo del teatro posdramático, su artificio principal, sino también el sustrato semántico que modula un aspecto fundamental de su programa interpretativo, al tiempo que encubre o, más retóricamente, metaforiza, de manera sumamente compleja, nuevas miradas sobre distintas instancias de la vida social, política y cultural contemporánea y, desde luego, del ámbito propiamente teatral, desestabilizando las definiciones y las taxonomías al uso en la historia de la escena occidental.

Tomemos un ejemplo argentino. Hacia fines de los 1990, algunos teatristas enrolados en la perspectiva posdramática intentaron avanzar sobre la cuestión del enfrentamiento entre realizadores y estudiosos del teatro. Muchos de los – por entonces – jóvenes dramaturgos mostraron buena disposición para colaborar con los

investigadores universitarios. Este gesto de apertura benefició notablemente a los primeros, ya que las numerosas ponencias referidas a sus textos dramáticos, presentadas en foros académicos nacionales e internacionales, operaron como caja de resonancia que dio visibilidad a las figuras emergentes y pergeñó un programa interpretativo de sus respectivas producciones artísticas, el cual se sumó a la ya comentada auto-reflexión escénica y metatextual de los realizadores escénicos. A pesar de estos módicos esfuerzos que generaron más desplazamientos funcionales que conciliaciones, el enfrentamiento entre realizadores y estudiosos mantuvo su vigencia.

Los realizadores del teatro actual no parecen reconocer que, ineludiblemente, se hacen cargo del ejercicio del discurso teórico-crítico, imprimiendo una nueva dinámica a los roles tradicionales del hecho escénico. En efecto, por un lado, instrumentan la auto-referencialidad en su escritura dramatúrgica y escénica a través de múltiples y complejas modalidades procedimentales, haciendo que cada espectáculo posdramático genere su propia evidencia, su propia historia y su propia perspectiva teórica. Por otro lado, discuten, reflexionan y, de algún modo, quizás a pesar de sí mismos, explican la propia práctica escénica a través de su producción metatextual, tanto bajo la forma de la ensayística tradicional – a la manera de las fragmentarias autobiografías artísticas de Alberto Ure (2003; 2009) y Ricardo Bartís (2003), por mencionar un ejemplo argentino –, como de la práctica escritural que, en los últimos años, la tecnología digital permitió incrementar cualitativa y cuantitativamente. En efecto, se advierte una creciente profusión de blogs personales, de blogs específicamente referidos al seguimiento de los distintos momentos del proceso de creación de un determinado espectáculo y de portales de instituciones privadas y oficiales, dedicados a la trayectoria de los creadores teatrales. A todo ello, se suman los diferentes tipos de *newsletters* y de páginas institucionales de los agentes de prensa, así como las gacetillas que regularmente éstos difunden por correo electrónico sobre los espectáculos a estrenar o en cartel. Dichas gacetillas suelen incluir, además de comentarios sobre la obra, síntesis curriculares del dramaturgo, del director y de los intérpretes, material fotográfico e, inclusive, videos de fragmentos de la representación auspiciada.

Más allá del innegable valor archivístico que paulatinamente adquiere este tipo de material digital, no deja de sorprender la clara intención hermenéutica por parte de realizadores y de agentes de

prensa en torno de un tipo de expresión escénica en donde, paradójicamente, todo parece coadyuvar a sacudir los protocolos receptivos tradicionales, proponiendo nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura. En efecto, la insistencia de los realizadores en explicar los quiebres, suspensiones y elipsis de los niveles diegéticos, el disloque de las relaciones deícticas, las ambigüedades en torno del origen del discurso, el incierto estatuto del personaje, entre otros procedimientos que caracterizan las propuestas posdramáticas, parece responder a un evidente esfuerzo de los artistas por legitimarse y autocanonizarse, por fijar una cierta lectura de sí mismos, por dirigir y condicionar la recepción del crítico especializado y del espectador común, cuyas competencias culturales e intelectuales resultarían, de algún modo, puestas en duda.

El análisis de la auto-referencialidad desde la perspectiva de la producción se complejiza aún más, al menos en nuestro medio, si se tiene en cuenta que numerosos teatristas también se desempeñan como investigadores teatrales; esto es, como receptores críticos, vinculados al ámbito universitario y/o investigativo (en el caso argentino, el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET a nivel nacional o sus similares provinciales), con todas las exigencias y los compromisos institucionales que tal pertenencia implica. Jazmín Sequeira, quien, además de actriz, dramaturga y directora teatral, se desempeña actualmente como becaria de investigación del CONICET, se interesa en indagar este doble rol de quienes, además de crear, teorizan e investigan inclusive la propia producción. Siguiendo a Féral (2004) en lo que respecta a la idea de la teoría como traducción, considera que las operaciones auto-reflexivas de los realizadores escénicos son creaciones artísticas que *traducen* teatralmente el mundo y, al mismo tiempo, teorizaciones, cuyo objetivo es *traducir* la práctica del mundo (escénico y real). De este modo, para Sequeira, la función del teatrista/investigador “implica descubrir y asumir el trabajo en términos de *pensamiento actuante* y ubicarse en la dinámica del *traductor* – de mundos materiales y conceptuales posibles” (2011, s/p). La auto-referencialidad en tanto *traducción* del teatrista/investigador opera como re-escritura que desplaza el *sentido* (problema clave de la teoría y de la práctica traductiva en cualquiera de sus formas) y que, por consiguiente, plantea nuevas perspectivas cognoscitivas al permitir y estimular la *reinención*. Esta forma de

entender la práctica del teatrasta/investigador como traducción admitida, según Sequeira, una lectura inversa: ciertas experiencias escénicas –actoral, lumínica, visual, sonora, kinésica – pueden por sí mismas desplazar el sentido y la percepción a un lugar extraño, exigiendo reconfiguraciones y nuevas respuestas teóricas. La dinámica de las funciones y los roles implicados en esta ida y vuelta entre el ejercicio de la escena y el de la lectura/escritura teórica permitiría superar la exigencia de distancia del investigador con respecto a su objeto de estudio que, para el modelo positivista, aseguraría una mayor *objetividad*, pero que, en opinión de Sequeira, sería la causa principal de la dislocación entre teoría y práctica.

Como puede observarse, la oposición entre especulación y realización que enfrenta a estudiosos y los nuevos teatrastas/investigadores mantiene su vigencia en el marco de la actual dinámica impuesta por la auto-teorización posdramática.

¿Es Necesario *Hacer* para Después *Pensar*?

La escena *posdramática* impugna las categorías teatrales tradicionales que fundan la idea de doble, de representación, tales como desarrollo lógico de la historia, espacio, tiempo, personaje y ficcionalidad, a través de la experimentación con las interferencias entre distintas modalidades discursivas. Se producen así textos que reescriben los clásicos desde múltiples puntos de vista; fábulas ambiguas cuyo borrado se opera en la fragmentación, en la disolución de la noción tradicional de personaje; discursos dramáticos basados en palabras sin origen ni dirección, en los cuales la alternancia de diálogos y monólogos depende más de los ritmos fónicos, de los implícitos, de las instancias extrateatrales que de los campos semánticos que eventualmente despliegan. La sucesión de discursos deja resquicios que delimitan las piezas de un *puzzle* que el espectador armará según su propia e ineludible historia personal, como propuesta de nuevos pactos de lectura que ponen en crisis ciertas categorías estéticas y ontológicas fundacionales de nuestra cultura. En la mayoría de los textos y de las puestas en escena contemporáneas, la convergencia de prácticas narrativas y teatrales parece centrarse en la ahora evanescente figura del actor o, al menos, en la de aquél a quien el público tiende a reconocer como tal. Las modalidades que la relación actor/personaje/narrador pueden asumir en el campo teatral posdramático oscilan entre el personaje que deviene narrador o el actor-narrador que

representa a uno o varios personajes, quienes narran y se narran a sí mismos, atravesados por otros muchos personajes de características difusas, cercanos tal vez a las alegorías o a los arquetipos, hasta volverse, así, plurales e inexistentes. La narración, que no desaparece del todo, implica ahora la reconsideración del orden temporal y espacial por medio de procedimientos específicos: manipulación retrospectiva y prospectiva por medio de índices anafóricos y catafóricos que favorecen la economía y la cohesión semántica; suspensiones y las elipsis; ruptura de las unidades de tiempo, espacio y acción; fragmentación de la historia que, paradójicamente, adquiere unidad por su propia enunciación escénica; disloque de la relación deíctica habitual entre yo/ tú, aquí/ahora. En algunos casos, la presencia escénica del actor/narrador que glosa, explica, parafrasea, dirige a los otros personajes, implica una oposición a las formas más tradicionales del realismo elaborado estéticamente a partir de la noción de *cuarta pared*, ya que, por una parte, plantea una serie de ambigüedades en torno del origen del discurso (¿quién habla?, ¿el personaje, el autor, un *otro* que busca imponer su propia focalización de lo enunciado?) y, por otra, quiebra la ilusión dramática al presentarla como autónoma, como ofrecida sin la mediación autoral.

Frente a todo ello, críticos y teatrólogos evidencian una cierta incomodidad interpretativa. Por cierto, la lectura centrípeta de una semiótica que recurría a principios de coherencia y cohesión interna, inscribiendo el espectáculo en su contexto enunciativo –receptivo en torno de la noción estructuradora de *puesta en escena*, resultaría inoperante frente a las propuestas posdramáticas. Si nos limitamos a un ejemplo local, no es difícil advertir que el teatro argentino posdramático – que se remonta a las experimentaciones neovanguardistas de los años 1960, pero que se desarrolla y profundiza a partir de la reinstauración del sistema democrático – recibió denominaciones tan diferentes como cuestionables, que responden a parámetros disímiles. En efecto, a mediados de los 1980, cuando esta nueva tendencia comenzó a recortarse con claridad en el marco del panorama teatral argentino, críticos e historiadores trataron de identificarla a partir de criterios biológicos (se habló de teatro *joven*, clasificación ciertamente fugaz, ya que no sólo se deja de ser joven demasiado rápidamente y, muchas veces, sin que el propio interesado lo advierta, sino que el adjetivo tiene cierto tufillo condescendiente, algo así como *cosas de niños*); a criterios de oposición (*nuevo* teatro vs. *viejo* teatro, deno-

minaciones ambas también de difícil delimitación cronológica y de imprecisa especificidad); a criterios que mezclaban niveles diferentes, por ejemplo, semántico-procedimentales, como en el caso del llamado teatro de *cuestionamiento y parodia* o del teatro de la *desintegración* (sin que quedara demasiado claro en qué consiste exactamente la implícita *integración*) o bien a criterios basados en periodizaciones cronológicas extra-teatrales o, directamente, extra-artísticas (*de la posdictadura*), que no solo reeditan un mecanicismo que parecía ya definitivamente superado, sino que, además, obligaría a establecer subperiodizaciones también externas, basadas en eventos históricos sin relevancia o, simplemente, sin relación alguna con el hecho teatral. Muchos críticos han insistido particularmente en el supuesto carácter contracultural (*underground*) de las nuevas tendencias, basándose tanto en la atribuida impronta transgresora de la estética que homogenizaba sus distintas expresiones, así como también en las inquietantes autodefiniciones de sus protagonistas¹. A mediados de los 1980, el término *under* parecía *adecuado*, políticamente *correcto*, para mostrar una fuerte oposición a la anterior coyuntura dictatorial; sin embargo, resulta hoy insostenible con solo hacer una consideración medianamente seria de sus condiciones de producción, circulación y recepción². Esta falta de acuerdo nominativo, lejos de ser casual o caprichosa, ejemplifica las dificultades en la aplicación del discurso crítico convencional que, desde luego, continúa operando con las categorías, también convencionales, del teatro dramático.

Críticos y teatristas parecen adherir a la desestabilizadora pregunta acerca de qué teorías sirven para qué puestas, que Pavis formuló en 1996 (2000) y a la que intentó responder proponiendo una mirada libidinal sobre el objeto estético que, alejada del signo y del sentido, derivaría en una crítica energética centrada en la *semi-tiozación del deseo*. La fórmula, por cierto retóricamente seductora, presenta el complejo problema de su verbalización, para lo cual el teórico francés proponía recurrir a ciertas disciplinas que exceden lo estrictamente escénico: la teoría de la producción-recepción, la socio-semiótica, la semiótica intercultural, la fenomenología (gestáltica), la teoría de los vectores. En un trabajo posterior, Pavis (2007) retoma la hipótesis vertebradora de todos sus estudios teóricos, referida a la noción de *puesta en escena*, a la cual no considera ni transhistórica ni transcultural, en tanto herramienta eficaz para analizar y evaluar estéticamente un espectáculo. A partir de ello, señala que los análisis

se vuelven inoperantes ante el cambio de paradigma de la práctica teatral, pues ahora importa más el proceso que el efecto producido. Frente a una puesta en escena convertida en *performance*, es decir, en acción pura, en constante devenir, la crítica pierde su cuerpo (tradicional) en beneficio del cuerpo del espectador. En otras palabras, Pavis sostiene que, en lugar de seguir comparando el texto dramático con su concretización escénica, tal como se hizo durante décadas, en el marco del nuevo paradigma resulta más conveniente revelar la lógica del cuerpo en movimiento, en el espacio/tiempo en el que se inscribe, aunque esto no exima al crítico de la enorme dificultad – aunque no imposibilidad – de leer y de descifrar los nuevos espectáculos en su lógica interna y en su referencia a nuestro mundo. A partir de este diagnóstico, el teórico francés enumera la *nuevas* tareas de la crítica dramática, a la que sigue considerando indispensable, frente a la renovación de la puesta en escena: asumir y explicitar los juicios de valor; admitir el esfuerzo de legitimación que supone todo discurso (ya sea positivo o negativo) sobre un artista, sobre una obra, una escuela o un movimiento; ser consciente de la relatividad de ese juicio y aceptar su eventual discusión por parte del receptor; tomar y hace tomar conciencia de la identidad cultural; analizar aún lo ajeno deslocalizando la crítica; despreocuparse de todo fundamentalismo cultural, de todo criterio de autenticidad; reafirmar la importancia de la puesta en escena y de su realizador como mediador entre la obra y el público. Si bien difícilmente objetables, estas tareas no parecen tan *nuevas* ni, menos aún, privativas del paradigma teatral posdramático. Queda sin resolver así no sólo la espinosa cuestión escritural (¿cómo expresar lingüísticamente ese devenir procesual de los nuevos espectáculos? ¿Qué estrategias verbales son las más aptas, las más reveladoras para permitir al lector confrontar la energía libidinal de su cuerpo con la del cuerpo del *performer*?, ¿cómo verbalizar las emociones que provoca la obra de arte?, entre otras preguntas similares), sino también la aún más inquietante cuestión de qué sentido (social, gnoseológico, estético) puede tener el discurso crítico de un espectáculo individual que es ahora programáticamente proceso y ya no sólo resultado; que es radicalmente efímero; que busca exceder lo tradicionalmente ficcional y representativo, lo meramente escénico, lo puramente artístico e, inclusive, lo puramente humano, para confundirse y co-fundarse en el vértigo de las nuevas tecnologías.

A través de las teorizaciones que, como ya señalamos, los propios realizadores llevan a cabo en sus creaciones sobre el teatro, sobre el arte y sobre sí mismos como creadores e, inclusive, a veces, como personas, la escena posdramática crea el (a veces irritante) efecto de hablar – de manera más o menos directa – sólo de sí misma; es decir, del teatro, de sus valores, de sus funciones, de su estatuto ficcional, de su capacidad de significar y de comunicar. Si esto es así, ¿qué sentido, qué utilidad puede tener, entonces, el ejercicio crítico acerca de un teatro que, aparentemente, se autocritica al reflexionar sobre su propia problemática? ¿Qué más puede decirse, por lo tanto, de un teatro que sólo parece pensarse y hablar de sí mismo?

Frente a estos implícitos cuestionamientos, la crítica académica y periodística y gran parte de los teatrólogos que intentan abordar tales expresiones escénicas muestran cierta incomodidad hermenéutica, en la medida en que parecen carecer de puntos de referencia, de una episteme capaz de iluminar los nuevos modelos perceptivos propuestos. El juicio evaluativo y el desarrollo explicativo – argumentativo, tareas específicas del discurso crítico, suelen ser reemplazados por reportajes y testimonios de los realizadores o bien por descripciones escénicas en los que intenta imitar el tono del texto dramático o del espectáculo comentados. El vano intento de iluminarlos se resuelve muchas veces en el módico señalamiento de los distintos grados de lo real que se ofrecen al espectador. Aunque atinado y pertinente, este reconocimiento de lo real tiende a funcionar, entonces, como un límite interpretativo, en la medida en que parece provocar la suspensión de las habituales estrategias argumentativas y del consiguiente juicio evaluativo, que sustentan la especificidad discursiva de la crítica teatral. El discurso crítico argentino referido a las artes escénicas – que consideramos a modo de ejemplo – suele mostrarse estabilizado frente a expresiones estéticas intergéricas como la instalación, la performance o, inclusive, las intervenciones urbanas, pero inseguro – o, en algunos casos, directamente, autosilenciado – frente a puestas en escena que no se ajustan a los cánones de interpretación basados en las convenciones de género o que tensionan al extremo las definiciones y las convenciones teatrales al uso.

Este desconcierto crítico que generan las expresiones posdramáticas y – ¿por qué no? – las ya mencionadas lecturas que de sí y de su obra implementan los realizadores teatrales al teorizar a través de sus propias creaciones y de sus metatextos, no pueden dejar de

entenderse en el marco de la generalizada impugnación de la cultura de masas a la crítica y a las teorías. En efecto, tras el auge alcanzado por los sistemas teóricos (estructuralismo, semiología) durante los 1960 y 1970, en la década siguiente se le niega a la teoría capacidad omnicompreensiva para dar cuenta de la representación teatral, para responder a todos los interrogantes, para erigir modelos únicos (Féral, 2004). La teoría ha ido perdiendo su atribuido poder de policía intelectual que determina la validez o invalidez de determinado procedimiento analítico y que orienta adecuadamente el pensamiento interpretativo eliminando los posibles escollos resultantes de los errores metodológicos, atribución ésta que la reducía a una posición ancilar con respecto al crítico, considerado, a su vez, al servicio exclusivo del discurso artístico. Los textos que ahora se consideran *teoría* exceden su marco disciplinario de origen para intentar reflexionar no solo sobre los presupuestos del sentido común, sino también – auto-reflexivamente – sobre el pensamiento en sí mismo, permitiendo plantear tanto nuevas preguntas como una idea más precisa acerca de las implicaciones que tienen esas preguntas (Culler, 1982; 2000).

Una Aproximación Metodológica: el ring y el escenario

A partir de estas premisas y de acuerdo con el doble objetivo de este trabajo – revisar los prejuicios aún vigentes sobre la supuesta oposición entre *hacer* y *pensar* en términos de acercamiento crítico a la escena posdramática – trataremos, por un lado, de verificar en qué medida es posible y, sobre todo, productivo, recurrir a la noción de teoría desarrollada por Culler, es decir, aplicar un marco teórico-metodológico que opere a modo de estímulo cognoscitivo al confrontar el objeto de estudio con saberes diversos, no estrictamente intradisciplinarios. En este sentido, cabría preguntarse si la elección de esas otras disciplinas – muchas veces alejadas de lo escénico y de lo artístico en sentido amplio – responde a una arbitraria decisión metodológica del crítico o si las mismas ya están inscriptas en el texto dramático y/o escénico, a modo de estrategia discursiva, tal como sucede con las nociones de *lector implícito* o de *lector modelo* teorizados por los estudios sobre la recepción.

Consideraremos en esta ocasión, el boxeo, una elección en lo absoluto azarosa si tenemos en cuenta que, en las teorías de los grandes maestros del teatro, la práctica de los deportes tuvo un rol esencial desde comienzos del siglo XX. Entre ellos, el boxeo constituyó un

modelo especial, aunque no se incorporó como específica disciplina propedéutica, sino recién un siglo después y, solamente, en algunas escuelas actorales³. Por otro lado, y teniendo en cuenta, como ya señalamos, que cada vez son más numerosos los realizadores quienes, además de – y paralelamente a – sus creaciones, profesionalizan sus auto-reflexiones en los marcos correspondientes (Universidades, instituciones financiadoras de investigaciones etc.), intentaremos indagar si, de manera análoga a estos nuevos teatristas/investigadores, los teatrólogos deben a su vez involucrarse – corporalmente – con su objeto de estudio y, en ese caso, cuál puede ser el aporte teórico resultante.

Las emociones que provoca el alto nivel de exposición de los cuerpos sobre el ring y sobre el escenario; el gimnasio y el estudio actoral como espacios de entrenamiento y también de consolidación de la solidaridad de grupo, de trasmisión e intercambio de saberes, consejos, trucos y técnicas; la importancia de la figura del director del gimnasio y del maestro de actores; la práctica de *sparring* sobre el ring y el ensayo teatral, como preludios del espectáculo deportivo y artístico y como culminación de la preparación física y mental de boxeadores e intérpretes; el *training*, entendido como forma de ejercitación permanente del púgil y del actor sobre sí mismos, que no debe confundirse ni con el *sparring* ni con el ensayo, son algunas de las muchas similitudes que existen entre boxeo y práctica escénica. Sin embargo, nos interesa centrarnos aquí en la peculiar investigación teórico-práctica en torno del boxeo realizada por el sociólogo francés Loïc Wacquant, cuyos resultados fueron volcados en un libro publicado en 2000 [2006]. En efecto, con el propósito inicial de revisar los prejuicios raciales y racistas arraigados en la sociología estadounidense, Wacquant decidió involucrarse en la vida cotidiana de un barrio negro de Chicago, al que definía como *gueto* de una Norteamérica posfordista y poskeynesiana de finales del siglo XX. Para ello, entre 1988 y 1991, asistió a un gimnasio local y estudió la práctica del boxeo etnográficamente, esto es, desde una perspectiva doble y complementaria – *observar* de manera *participativa* – hasta llegar a intervenir él mismo como púgil en el certamen regional de los Chicago Golden Gloves.

Más que el combate sobre el ring o la imagen teatralizada que los contrincantes suelen dar de sí, antes o después de las peleas, la *observación-participativa* de Wacquant se centró en la problemática

entre teoría y práctica que implica la ardua preparación diaria del boxeador en la rutinaria y sacrificada vida del gimnasio. En efecto, el declarado objetivo de Wacquant al encarar el boxeo fue “[...] sugerir lo que su lógica específica, y en especial la de su aprendizaje, puede enseñarnos sobre la lógica de cualquier práctica” (Wacquant, 2006, p. 31). Intentaba así llevar a cumplimiento las ideas de su mentor Pierre Bourdieu, en cuanto a la enseñanza de cualquier disciplina corporal supone siempre cuestiones teóricas de fundamental importancia. En ese sentido, la danza y el deporte pondrían en evidencia el problema de las relaciones entre teoría y práctica y entre el cuerpo y el lenguaje, en la medida en que ambos excluyen “[...] la aprehensión contemplativa y destemporalizadora de la postura teórica” (Wacquant, 2006, p. 66).

Si bien en la actualidad las técnicas del boxeo (*tae-bo; aero-box, kick-boxing, box-training, boxercise*) forman parte de las rutinas de los *habitués* – sin distinción de género – de todos los gimnasios actuales, Wacquant considera que no tienen nada que ver con el verdadero boxeo de tradición inglesa, en el que “[...] el cuerpo es al mismo tiempo arma, bala y blanco” (Wacquant, 2006, p. 31). El duro aprendizaje de un deporte como el boxeo, que parece a medio camino entre naturaleza y cultura, parte, en su opinión, de dos contradicciones. La primera de ellas radica en el carácter inevitablemente individualista del deporte que se apoya, sin embargo, en un aprendizaje forzosamente colectivo. De hecho, la preparación física que el entrenador coordina y supervisa cotidianamente, junto a la práctica complementaria de otras disciplinas (yoga, fisicoculturismo, ayunos regulares al estilo ayurvédico), que modelan el cuerpo deportivo, el *capital corporal* pugilístico, son tan importantes en la formación de los boxeadores – especialmente en la de aquellos que aspiran a profesionalizarse – como la emulación de los modelos legitimados, los estímulos externos y la transmisión entre pares de los durísimos principios de higiene física, moral y social (las exigencias de una dieta sana y controlada; el control del peso; la supresión total del consumo de alcohol, tabaco y todo tipo de estimulantes; la adecuada organización del tiempo deportivo y personal; la cantidad de horas de sueño necesarias para la recuperación física; la prohibición de mantener relaciones sexuales antes de los combates; las estrictas reglas de comportamiento que implican evitar los modales y expresiones groseras; la falta de respeto a las mujeres, a los entrenadores, a los *managers*, a los compañeros, a los contendientes y a sí mismos) son indispensables para la consolidación

del – también indispensable – *capital simbólico* como boxeadores. Durante este entrenamiento integral, el púgil incorpora mecanismos físicos y mentales tan sólidamente articulados que se desdibujan las diferencias entre lo corporal y lo espiritual.

La segunda contradicción del aprendizaje del boxeo señalada por Wacquant es la gestión hiperracional y sumamente compleja del cuerpo que se transmitiría, no obstante, de manera práctica, sin mediación teórica, por medio de una pedagogía implícita y poco codificada. En efecto, a diferencia de otras artes marciales fuertemente codificadas (judo, aikido, taekwondo) en las que, con la ayuda del maestro, las llaves se analizan minuciosamente hasta construir discursos de tipo teóricos, y en las que las etapas que marcan los progresos en la disciplina dependen de exámenes reglamentados por las correspondientes federaciones internacionales y evaluados por jueces especializados, Wacquant observa que, en el aprendizaje del boxeo, no existen normas explícitas ni sus avances se miden en etapas definidas con claridad. Estas dos contradicciones, que Wacquant cree descubrir en el complejo aprendizaje del boxeo, se resolverían en la perfecta armonización cuerpo/espíritu que logra la también perfecta armonía entre lo individual y lo colectivo.

La metodología etnográfica de Wacquant, basada en la *observación-participación*, sumada al entusiasmo por sus propios progresos en la práctica del boxeo, parece inducirlo a descubrir, admirativamente, un tipo de aprendizaje corporal que redundaba en la obtención de acciones eficaces, algo que, por cierto, el teatro ya había comprendido y teorizado un siglo antes. En efecto, como ya señalamos, en la naciente pedagogía actoral de comienzos del novecientos, la práctica de los deportes tuvo un rol esencial, entre ellos, el boxeo; por otro lado, junto con el atleta, el artesano y el obrero, el púgil integró la galería de modelos de los grandes maestros de actores, en tanto se los consideraba especialistas del gesto controlado, preciso, económico, esencial y funcional. Franco Ruffini, autor de dos textos relativamente recientes (1994; 2010) que vinculan ciertos aspectos de la práctica escénica con la boxística, retoma la idea de que en el púgil se da la perfecta armonización entre mente y cuerpo, que debe ser permanentemente ejercitada con vistas al control de sí y a la precisión y efectividad de la reacción. Considera que en el boxeador se condensa el problema básico del intérprete teatral: el fundamento de la función

orgánica del cuerpo en acción – la acción creíble – para construir, luego, la expresión. No obstante, el estudioso italiano observa que, para el actor, el púgil constituye una referencia adecuada en el nivel del cuerpo en escena, pero insuficiente, en el del personaje del drama.

Wacquant llega a la conclusión de que “[...] el cuerpo del boxeador piensa y calcula por él, instantáneamente sin pasar por el intermediario – y el retraso costoso que supondría – del pensamiento abstracto, de la representación previa y del cálculo estratégico” (Wacquant, 2006, p. 96). Con esta curiosa imagen de desdoblamiento – el cuerpo que piensa *por* el boxeador –, Wacquant parece sucumbir a la misma mística antirracionalista de los teatristas referida a la formación de actores, en tanto afirma que el aprendizaje del boxeo está por encima o más allá de cualquier tipo de teorización, ya que el cuerpo es el que verdaderamente comprende el modo de control cultural de pulsiones e impulsos que se deben usar y explorar adecuadamente sobre el ring. El supuesto don innato que se le atribuye a determinados boxeadores – y, podríamos agregar, también a los actores y bailarines – no sería otra cosa que el resultado de la naturalización de un aprendizaje y de un entrenamiento minucioso (no necesariamente codificado, ya que entrenamiento y codificación no son sinónimos) que articula sólida y delicadamente lo físico y lo espiritual.

Indudablemente, tanto en el caso del actor como en el de cualquier otro deportista, pueden omitirse la explicitación y la discusión acerca de la teoría que sustenta su entrenamiento. En la práctica resultante, no es que no exista razonamiento, sino que, gracias al adecuado entrenamiento, se pasa tan velozmente por él que ni el interesado ni quienes lo observan pueden advertir ese tránsito. Los preceptos higienistas inculcados por los entrenadores de boxeo, sus consejos, observaciones y correcciones referidos al desempeño físico son expresiones prácticas de un saber en el que subyace una cierta lógica, esto es, una teoría del rendimiento muscular o de la optimización del funcionamiento perceptivo del dirigido. El hecho de saber cómo, por qué y para qué deben hacerse determinados ejercicios implica una teorización, aunque ésta no siempre se explicita. ¿Cómo explicar de otro modo, que, según el propio Wacquant, boxeadores, entrenadores y managers entiendan el boxeo como un juego de estrategia en el que, al mismo tiempo, no hay lugar al razonamiento, y que, sin embargo, en forma aparentemente contradictoria, los responsables del training de los púgiles tiendan a encarar el boxeo

con un mayor grado de racionalización, aunque no usen videos con criterios pedagógicos, como sucede en el fútbol o en el básquetbol?

Wacquant sostiene que para comprender el universo pugilístico es imprescindible la implicación personal, el aprendizaje y la experiencia. Esta insistente posición antirracionalista, idéntica a la que muchos teatristas aplican al ámbito escénico y, en particular, al actor – se refuerza con la afirmación de que “[...] no puede hacerse ciencia de este ‘arte social’ si se rehúye la iniciación práctica, en tiempo y situaciones reales.” (Wacquant, 2006, p. 66). Si por “[...] *hacer ciencia*” se entiende *entrenar* boxeadores, no dudamos de que la experiencia personal resulte un aporte invaluable. “Nunca serás boxeador si aprendes de un libro” (Wacquant, 2006, p. 99) le advierten los entrenadores a sus discípulos. Por cierto, nadie piensa que se pueda transitar de ese modo el aprendizaje de una disciplina corporal, sea artística o deportiva, pero nadie negaría, tampoco, que no sea beneficioso incluir en ese aprendizaje práctico el mayor caudal posible de conocimientos teóricos, tanto sobre la disciplina específica, como sobre cualquier otro tema. Si por “hacer ciencia” se entiende, en cambio, que no existe ningún tipo de reflexión sobre las respuestas musculares y cardio-respiratorias de los entrenados; sobre el adecuado trazado de las curvas de super-compensación de acuerdo con sus características estructurales, fisiológicas y psicológicas; sobre la correcta planificación y periodización de los ciclos de training adecuados a lo personal, a lo geográfico, a lo estacional y a lo climático; sobre el apropiado manejo del equilibrio entre el gasto de energía durante el entrenamiento y la obtenida en la recuperación, entre otras muchas cuestiones relativas al carácter fásico de toda formación física con objetivos específicos, la afirmación de Wacquant resulta tan insostenible como suponer que kinesiólogos, nutricionistas, médicos y psicólogos necesiten ser boxeadores para poder dar sustento científico a todas estas cuestiones.

Conclusiones

Creemos que para invalidar el carácter prejuicioso del auto-proclamado desprecio de gran parte de los teatristas por la reflexión teórica ha sido suficiente una rápida consideración de las prácticas escénicas autorreflexivas y de los metatextos que los realizadores dan a conocer en diferentes soportes, ya que resulta evidente que son los teatristas mismos, particularmente aquellos que adhieren a las moda-

lidades posdramáticas, los primeros en reflexionar teóricamente (en la práctica escénica y ensayística) sobre su propio quehacer artístico

Resulta, en cambio, más complejo desarticular el segundo prejuicio, el de la falta de experiencia artística que devaluaría el discurso de críticos y teóricos. Ciertamente, hoy ya nadie piensa, como el resentido personaje de Roberto Arlt, que el crítico sea un escritor fracasado ni, menos aún, que el espectador sea un actor frustrado. Sí, en cambio, la mayoría de los teatristas sigue insistiendo en la idea de que el buen crítico debería tener experiencia artística. De hecho, en el teatro, más que en ninguna otra disciplina del campo de las artes, los realizadores acusan a la crítica académica y, en especial, a la periodística de juzgar los espectáculos sin haber experimentado jamás la creación escénica⁴. Quienes les objetan a periodistas de espectáculos y críticos académicos su falta de experiencia teatral no especifican, sin embargo, qué características debería tener tal experimentación ni, menos aún, en cuál de las diferentes instancias de la puesta en escena se debería tener experiencia práctica para legitimar la valoración crítica, aunque no hay dudas de que el reproche quedaría restringido, exclusivamente, a lo concerniente al trabajo actoral, por el carácter intransferible de la vivencia corporal implicada.

Marco De Marinis (2005) trató de dirimir la cuestión en términos teóricos preguntándose si es posible comprender una técnica teatral sin haber tenido ningún tipo de experiencia sobre el escenario, para concluir afirmando que existen tres tipos de experiencia, que son también tres formas de *hacer* teatro: la experiencia activa explícita del artista; la pasiva implícita, intuitiva, no-teórica del espectador no especializado, y la pasiva, pero explícita y teórica, del teatrólogo, cuya función es la de dar cuenta de la experiencia-comprensión del artista y del espectador común.

Nuestra lectura transversal del teatro y del box nos ha permitido apoyar la hipótesis de De Marinis. En efecto, comparar teatro y boxeo, no para igualarlos, sino para establecer analogías entre ambos, demuestra que el prejuicio antirracionalista y antiacademista, apoyado en el ingenuo vitalismo que considera que lo teórico no expresa, no capta e, inclusive, paraliza la acción, no es exclusivo de los teatristas, sino que atañe otras áreas vinculadas a la práctica corporal. El estudio del sociólogo francés es, por cierto, sumamente rico en detalles técnicos, anécdotas biográficas y pintoresquismos costumbristas en torno del aprendizaje y la práctica del boxeo, en

un contexto social y cultural muy preciso. Sin embargo, a partir del material recogido a lo largo de su investigación etnográfica, basada precisamente en la observación participativa, Wacquant aporta muy poco de novedoso en sentido teórico sobre dicho deporte. Más aún: su paso por el ring no parece haber sido necesario para elaborar el aspecto medular de la investigación sociológica que dio a conocer en la revista *AGONE*, cinco años después de la publicación del libro que aquí nos ocupa. En dicho artículo (2005 [2003]), Wacquant analiza las tres figuras de explotación corporal con las que los púgiles se identifican – la puta, el esclavo y el padrillo – y las tres justificaciones que les permiten soportar resignadamente su asumida condición de explotados: la *naturalización* de tal explotación, la convicción en la propia capacidad creativa para autogestionar su esforzada transformación corporal y la esperanza de constituir la excepción y poder escapar, así, a las duras leyes del mundo del boxeo profesional.

Sin pretender juzgar las intenciones personales ni las motivaciones intelectuales de Wacquant, no deja de sorprender tanto el carácter absolutamente teórico de estas conclusiones, basadas en su trabajo etnográfico – insistimos, *observación participativa* –, así como también que las mismas, signadas por una fuerte intención de denuncia, no se incluyeran en un libro que sus compañeros boxeadores del gimnasio de Chicago seguramente leerían, ya que las fotografías, las coloridas anécdotas y la exaltación de su esforzada vida personal y deportiva los involucraban directamente, pero sí, en cambio, se incluyere en una revista como *Agone*, especializada en la publicación de ensayos filosóficos, políticos y de ciencias sociales, *dirigida exclusivamente al mundo académico*. La imputación del hiper-racionalismo (basada en la falta de una práctica corporal concreta) que anularía la posibilidad de captar y expresar adecuadamente la acción corporal, que tanto Wacquant como los teatrístas atribuyen a quienes teorizan sobre sus respectivas disciplinas, resulta totalmente infundada, en tanto parte de un error tan simple como evidente: confundir la especificidad del aprendizaje/práctica con la de la mirada del crítico o del estudioso. Por cierto, practicar un arte, oficio o profesión es ejercitar algo que se ha aprendido o que se conoce; es ensayar, entrenar una actividad o conocimiento que se quiere perfeccionar en forma continuada y habitual. Teorizar, en cambio, como su misma raíz etimológica lo indica, es *ver* más allá de la experiencia sensible, es tratar de comprender, de interpretar; es decir, es tratar de elaborar hipótesis lo más complejas

que sea posible a partir de hipótesis previamente formuladas, sin que ello implique ningún tipo de negación ni de entorpecimiento de la práctica artística. Teorizar sobre una disciplina deportiva o artística que involucre fuertemente lo corporal y ejercerla/practicarla son, por lo tanto, actividades diferentes, apoyadas en lógicas, procedimientos y objetivos específicos. Es importante destacar, sin embargo, que el intercambio entre teoría y práctica puede redundar en mutuos enriquecimientos y que, como sucede con cualquier área del conocimiento, no se puede iniciar y supervisar a alguien en la práctica de un deporte o una disciplina artística si no se dispone, además de la experiencia, de un sólido sustrato teórico.

Aceptar la interdependencia entre teoría y práctica, sin dejar de reconocer las respectivas especificidades y las diferencias entre una y otra, permitirá, esperamos, superar los dos prejuicios aún vigentes: el de la incapacidad crítica fundada en la falta de experiencia de arte y el referido desprecio de los realizadores por la reflexión teórica.

Si el gran desafío del siglo pasado fue el de encontrar una pedagogía capaz de *hacer* un actor, un bailarín, el gran desafío de nuestro tiempo será, en cambio, en una productiva ida y vuelta entre teoría y práctica, el de *pensar al artista* como una unidad cuerpo-mente y el de ayudarlo a que se *piense* a sí mismo también de manera integral, más allá de prejuicios y resquemores antiacademicistas.

Notas

¹ Cuando Las Gambas al Ajillo o la Organización Negra llamaban a sus creaciones “Teatro de postguerra”, ¿rendían homenaje a las vanguardias históricas o aludían al período posdictatorial del que, en calidad de artistas, se sentían víctimas-sobrevivientes?

² Ciertamente, el teatro emergente de mediados de los 1980 no constituyó una contracultura, en tanto careció de intención minoritaria – “[...] nos interesa una forma de teatro activo y tan popular como un partido de fútbol o un concierto de rock”, sostenían los integrantes de la *Organización Negra* (Pacheco, 1990, p. 126) –, ni partiendo de concepciones anti-institucionales, desechaba la cultura existente por parcial o mutiladora ni, menos aún, optaba por el mesianismo que supone revelar la extinción de una hegemonía cultural o ridiculizar las vías convencionales de aprehensión de la realidad. Los realizadores parecen preferir, en cambio, una posición equidistante entre el pasado, el presente y el futuro del teatro argentino. Al respecto, Batato Barea, una de las figuras paradigmáticas de las nuevas tendencias, afirmaba: “No sé a dónde queremos llegar con lo que hacemos; si lo supiera, no seguiría... Lo que hacemos es un varieté, sí. Pero no queremos llegar a nada. No pretendemos tener mensaje. Aunque lo tengamos, no somos herederos del viejo varieté, a pesar de que trabajemos en ámbitos y géneros similares. Yo nunca los vi. Somos nosotros. No tenemos por qué tener padre ni ser padre de nadie. Somos nosotros y nada más. Ni mejores ni peores” (Waksman, 1990, p. 5).

³ Recién en el trienio 2012-2015, por ejemplo, la Accademia Teatrale di Roma “Sofia Amendolea” incorporó a su programa de estudios con carácter obligatorio la disciplina del box, junto con equitación y espada medieval.

⁴ De este modo, los realizadores ponen más énfasis en señalar esta supuesta carencia que en denunciar otros aspectos que los afectan mucho más seriamente; esto es, la creciente pérdida de espacio de la crítica teatral en los medios gráficos argentinos y, lo que es peor, la lamentable tendencia del periodismo especializado a determinar el valor del espectáculo implementando un impersonal sistema icónico (estrellitas, dedos de la mano, trompetitas y similares), el cual no sólo reduce – o directamente suprime – las posibilidades de argumentar la crónica de manera lógica, emocional y subjetiva, rasgos todos ellos sustanciales en la actitud axiológica que debe prevalecer en la escritura crítica.

Referencias

BARTIS, Ricardo. **Cancha con Niebla**: teatro perdido: fragmentos. Buenos Aires: Atuel, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **Choses Dites**. Paris: Minuit, 1987.

CULLER, Jonathan. **Sobre la Deconstrucción**. Madrid: Cátedra, 1982.

DE MARINIS, Marco. Tener Experiencia del Arte: hacia una revisión de las relaciones, teoría y práctica en el marco de la nueva teatrología. In: DE MARINIS, Marco. **En Busca del Actor y del Espectador**. Buenos Aires: Galerna, 2005. P. 127-134.

FÉRAL, Josette. Qué Puede (o Quiere) la Teoría del Teatro? La teoría como traducción. In: FÉRAL, Josette. **Teatro, Teoría y Práctica**: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna, 2004. P. 35-54.

- LEHMANN, Hans-Thies. **Le Théâtre Postdramatique**. Paris: L'Arche, 2002 [1999].
- PACHECO, Carlos. La Organización Negra. **Revista Espacio**, Buenos Aires, n. 5, p. 121-126, 1990.
- PAVIS, Patrice. **El Análisis de los Espectáculos**. Teatro, mimo, danza, cine. Barcelona, Paidós, 2000.
- RUFFINI, Franco. **Teatro e Boxe: l'atleta del cuore' nella scena del Novecento**. Bologna: Società Editrice Il Mulino, 1994.
- RUFFINI, Franco. **L'Attore che Vola: boxe, acrobacia, scienza della scena**. Roma: Bulzoni, 2010.
- SEQUEIRA, Jazmín. El disenso de los sentidos: traducciones entre teoría y práctica teatral. **Revista Afuera**, Buenos Aires, n. 10, may. 2011. Disponible en: <<http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=172&nro=10>>. Acceso en: 04 feb. 2013.
- URE, Alberto. **Sacate la Careta: ensayos sobre teatro, política y cultura**. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- URE, Alberto. **Ponete el Antifaz: escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure**. Compiladora: Cristina Banegas. Selección y edición Carlos Pacheco/Alejandro Cruz. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2008.
- WACQUANT, Loïc. La Pute, l'Esclave et l'Étalon. **Revue Agone**, Marseille, n. 28, p. 203-221, 2005 [2003]. Disponible en: <<http://revueagone.revues.org/444>>. Acceso en: 30 ago. 2013.
- WACQUANT, Loïc. **Entre las Cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006 [2000].
- WAKSMAN, Alejandro. El Nuevo Estilo del Viejo Varieté. **Clarín Revista**, s/v., p. 5, may. 1990.

Beatriz Alicia Trastoy es doctora en Letras (Universidad de Buenos Aires), docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Ex becaria de investigación del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - CONICET y de los gobiernos de Italia y Alemania. Integra el equipo de estudio sobre teatro hispanoamericano del Instituto de Estudios Avanzados de la Comunicación Audiovisual de la Universidad de Castilla-La Mancha (España). Fue profesora invitada en la Universidad de Colonia (Alemania). Publicó un centenar de estudios sobre teatro en libros y revistas universitarias de la especialidad. Es directora de Telondefondo, Revista de Teoría y Crítica Teatral (www.telondefondo.org).
E-mail: btrastoy@hotmail.com

Recibido el 23 de abril de 2013

Aceptado para publicación el 02 de junio de 2013