

**Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro:  
las trazas del discurso de la praxis en el teatro  
argentino contemporáneo**

*Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro: The traces  
of praxis speech in Argentine Contemporary Theatre*

*Carla Pessolano*

DOI 10.15517/es.v81i2.49484



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

# Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro: las trazas del discurso de la praxis en el teatro argentino contemporáneo

*Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro: The traces  
of praxis speech in Argentine Contemporary Theatre*

Carla Pessolano<sup>1</sup>  
Universidad Nacional de las Artes  
Buenos Aires, Argentina

**Recibido:** 28 de diciembre de 2020    **Aprobado:** 09 de marzo de 2021

## Resumen

En el teatro argentino contemporáneo hay un grupo de creadores que produce saberes desde las propias prácticas y que comparte un lenguaje sin saberlo. Sus ligazones fácticas suelen ser esporádicas, temporarias y circunstanciales, pero ese lenguaje se expande sin detenerse. Se contagia y va transitando el campo teatral nacional de manera subterránea trascendiendo las poéticas. En este trabajo, la puesta en valor de esos saberes singulares y específicos de la escena pretende visibilizar un espacio de reflexión que cuenta con su propia tradición, tanto para la creación artística como para la producción de conocimiento que de ella emana. A partir de tres referentes clave, en este artículo se intentarán desplegar las líneas fundacionales de ese lenguaje secreto que se ha ido transmitiendo a lo largo de los años dentro del territorio de la escena de Buenos Aires, Argentina y, al hacerlo, se expondrán los rasgos de un pensamiento autónomo que emana de esas prácticas singulares.

**Palabras clave:** teatro contemporáneo; actor; artes escénicas; teatro nacional; creación artística

---

<sup>1</sup> Becaria Postdoctoral de Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por la Université de Franche-Comté. ORCID: 0000-0001-9650-7217. Correo electrónico: carlapessolano@hotmail.com

### **Abstract**

Argentinean Contemporary Theater harbors a group of creators that produce knowledge from their own practices, and by doing, so they share a language without knowing it. Their factual links are usually sporadic, temporary, and circumstantial, but this language expands unstoppably. It spreads underground and travels through the National Theatrical Field transcending poetics. The enhancement of this singular and specific knowledge of the scene throughout this work aims to make visible a place for reflection that has its own tradition for the artistic creation but also for the production of knowledge that arises from it. This article attempts to deploy the founding aspects in the transmission of this secret language that has been passed on for years within the Buenos Aires, Argentina scene by studying the Language of Praxis according to three main referents of the field.

**Keywords:** contemporary theatre; actor; performing arts; national theatre; artistic creation

## Introducción

El presente artículo buscará dar cuenta de un fenómeno instalado, pero no siempre visible, en las prácticas de la escena argentina contemporánea. Se trata de una tradición crítica en el campo de la escena nacional argentina que produce pensamiento desde la práctica escénica. Este trabajo forma parte de una investigación de más amplio alcance centrada en los modos en los que creadores escénicos producen una discursividad específica que se instala como praxis y como reflexión acerca de esa praxis dentro del campo teatral nacional.

En el marco de dicho estudio de amplio alcance –que actualmente desarrollo en mi investigación posdoctoral–, el caso de Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro forma parte de una constelación mayor, gracias a la cual he podido comprobar que la reflexión en torno a las prácticas de actuación en la escena argentina está vigente desde hace años. Sin instalarse de modo excluyente, una reincidencia que he detectado es que estas verdaderas teorías no formalizadas –que se implantan en el ámbito teatral local– se encuentran arraigadas en los modos de referirse a la actuación que tienen estos creadores, entre otros que, como ellos, se inscriben específicamente dentro de un abordaje teatral de resistencia <sup>2</sup>.

En un artículo anterior (Pessolano, 2021), he presentado un recorte de los referentes principales con respecto a la producción de reflexión acerca de la práctica de actuación. Los mismos se postulan como tales desde su concepción de escena como confluencia entre cuerpo y resistencia. Entre ese grupo originario y este segundo grupo que presento en este trabajo se da una organización en dos triadas.

Por una parte, los *propiciadores* (como llamo a la primera triada, conformada por Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís) serían, dentro del paisaje teatral de

---

<sup>2</sup> En el marco de nuestra investigación, hasta el momento, este grupo se extiende a varios exponentes dentro del campo teatral de Buenos Aires, quienes se encuentran alineados con una idea similar respecto de la concepción del cuerpo de actuación de este grupo originario. Así es que, al grupo inicial compuesto por Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro, se suman Lorena Vega, Valeria Lois, Eugenio Soto, Sergio Boris, Andrea Garrote, Gabriela Pastor, María Onetto, Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa. Estos son los creadores y creadoras que considero nutren y multiplican estas redes de prácticas de resistencia en la actualidad.

Buenos Aires, quienes habilitaron la discursividad en torno a las prácticas de actuación. Para desarrollar esta categoría podría tomarse como referencia aquello que Foucault describe como *instauradores de discursividad* (Foucault, 2010).

Por otra parte, los *continuadores* serían aquellos que se configuran dentro del campo cultural, tomando como referencia lo que Bourdieu definirá como recién llegados (Bourdieu, 2003). Este segundo grupo será el caso de los tres creadores cuya producción de lenguaje sobre las prácticas de actuación se trabajará en el presente estudio. Así que Catalán, Cappa y Couceyro se han clasificado como una tríada que se constituye como referente ineludible en la reflexión en torno a las praxis de actuación porque se encuentran en actividad, produciendo pensamiento singular acerca de sus prácticas. Ello se da de este modo, porque –en muchos casos– sin contar con espacios tradicionales de legitimación y visibilización de su producción escritural, han dejado trazas de un caudal teórico que merece ser reconocido como fundante de una praxis productiva y teórica singular que ha sentado un precedente sin igual.

### **Redes de resistencia: herencias y genealogía(s)**

Dentro del campo teatral de Buenos Aires, la resistencia podría definirse como un tipo de práctica escénica en la que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala a partir de dos vectores simultáneos: en tanto práctica y en tanto reflexión acerca de esa práctica, lo cual genera pensamiento sobre la praxis específica de actuación.

Su impronta de trabajo concibe un cuerpo de actuación generador de ficción escénica más allá de la existencia de un texto previo o de las pautas de un director. Ese cuerpo funciona como un territorio de emanación de sentido –por fuera de la hegemonía de la interpretación psicologista, tal como la reconoce el método stanislavskiano-strasbergiano– en la valoración de un tipo de *actuación propia* que evita caer en la domesticación de formatos de actuación extranjeros, prefijados, exteriores o metódicos. Este enfoque de la noción de resistencia cuenta con un antecedente ineludible, a partir de una definición de corte histórico-crítica en investigaciones anteriores (Pellettieri 1998; Rodríguez, 2000) y se termina de revalidar como el marco a partir del cual puede pensarse la reflexión de creadores fundamentales en el campo de la escena nacional actual.

En el caso de mi desarrollo investigativo puntual, este recorte permite hacer foco sobre la singularidad que aporta el discurso autorreflexivo del artista escénico acerca

de su práctica. A través de este discurso, ese artista podrá constituirse no solo en un intelectual específico (Bak-Geler, 2003) sino también en un intelectual autónomo, a partir de la producción de insumos teóricos que no son subsidiarios de sus prácticas, pero que se nutren de ellas. Cabe destacar que, si bien una *genealogía* en torno a las redes teatrales de resistencia podría darse por sentado, son extremadamente escasos y atomizados los estudios dirigidos a justificarla estética, sociológica y políticamente como usina de producción reflexiva y teórica sobre las prácticas.

Bajo esta lógica, diversas han sido las razones por las cuales Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís pueden ser leídos como los propiciadores evidentes de esta tradición específica que se mantiene vigente<sup>3</sup>. La principal singularidad que rescatamos como fundante y reincidente en sus discursos de espesor<sup>4</sup> es aquella que torna la idea del cuerpo de actuación como territorio de resistencia frente a configuraciones homohegemónicas (Zarader, 2009) en diversos planos, algunos de los cuales son las formaciones, el posicionamiento del texto frente a la escena y las poéticas. Esto se ha dado, principalmente, porque gracias al trabajo sobre esos tres creadores escénicos argentinos, referentes del campo teatral nacional, aquello que se había pensado como un recorte posible se termina de confirmar como una recurrencia densa y singular. Sus intervenciones se hacen manifiestas en una producción de pensamiento que jerarquiza las prácticas de actuación desde la valoración de los cuerpos en escena.

Basándome en ese antecedente, en este artículo pretendo enfocarme en el trabajo de otra tríada de artistas que son Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro. Desde los discursos de espesor que hemos recabado de este grupo de creadores escénicos

---

<sup>3</sup> Ver este desarrollo en Pessolano, (2021)

<sup>4</sup> En Pessolano (2019) he llamado discursos de espesor a la categoría que surge de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las Ciencias Sociales en el cual se le da un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Asimismo, dentro del campo teatral, se puede afirmar que el modo ideal de acceder a esos saberes específicos de la escena será por medio de indagaciones que surjan del creador inmerso en su praxis y no de la clasificación de sus prácticas dentro de estructuras de análisis prefijadas.

argentinos, pretendemos ver de qué modo se constituyen en tanto *continuadores* de la tradición que produce lenguaje y teoría acerca de las prácticas actorales en un territorio teatral nacional<sup>5</sup>, que es la ciudad de Buenos Aires.

Como mencioné anteriormente, un elemento clave de la producción discursiva de estos tres artistas es que el soporte sobre el cual encontramos sus discursos de espesor no se trata, en su mayoría, de publicaciones editoriales. Por lo tanto, los datos recabados que aquí se expondrán se apoyan sobre diversos materiales no sistematizados en los cuales consideramos que esos artistas han logrado volcar su pensamiento y sus reflexiones. Trabajaremos, entonces, con publicaciones en blogs, revistas, entrevistas propias y llevadas a cabo por otros investigadores, así como publicaciones inéditas de circulación en el ámbito de las redes sociales de los artistas.

Esta especificidad en la que esas fuentes heterogéneas contienen los discursos reflexivos de estos creadores podría asociarse con la idea de *lenguaje como material* que ha desarrollado Kenneth Goldsmith<sup>6</sup>. Es decir, que el lenguaje es visto como una sustancia que se moldea y se transforma a través de sus distintos estados en los “ecosistemas digitales y textuales” (Goldsmith, 2015, p. 65). Desde aquí, podríamos leer de qué modo, gracias a las elecciones de publicaciones provistas por la red, estos artistas pueden generar y transmitir sus discursos de espesor por fuera de toda demanda externa y, así, sistematizar sus prácticas de modo autónomo. Tal es el caso del blog de Catalán y las publicaciones en las redes sociales de Cappa y Couceyro, que condensan sus discursos de espesor de manera prolífica.

En la sistematización de estos materiales discursivos pretendemos observar de qué modo esta triada de creadores se distingue como referente que sigue la tradición reflexiva sobre las prácticas de actuación en el campo teatral nacional. Para hacerlo, se trabajará sobre los espacios materiales concretos desde los cuales los creadores generan lenguaje acerca de sus praxis (soporte escritural, soporte procesual), el espacio que le otorgan dentro

---

<sup>5</sup> Cabe destacar que su trabajo se da especialmente entre la década de los años noventa y la actualidad.

<sup>6</sup> Al desarrollarla detalla que uno de los fenómenos que se han instalado a partir de la divulgación digital de diversos materiales e información es que estos sean tratados de modo equitativo (al ejemplificar, el autor referirá que da lo mismo se trate del discurso de un Premio Nobel o un fragmento de spam). Desde aquí propone que la neutralidad de la red “reclama como modo válido de tratar al lenguaje una aproximación material en tanto se concentra en las cualidades formales y comunicativas” (Goldsmith, 2015, p. 65).

de su concepción de escena a la actuación y, en última instancia, las razones por las que su producción discursiva singular puede ser catalogada dentro del teatro argentino actual como de resistencia.

### **Alejandro Catalán: cuerpos de actuación**

Su formación en el Sportivo Teatral como actor se dio en la década de los años noventa. Luego, hacia el año 2000, Alejandro Catalán tuvo sus primeras experiencias como director escénico y a partir de allí conservó ese espacio dentro de la dinámica de la práctica teatral.

La particularidad de su poética es que concibe por delante un procedimiento que se organiza en torno a la categoría del *actor autónomo*, es decir, un actor capaz de generar ficción poniendo la idea de cuerpo por delante y colocando al texto como un apoyo que aparece en segundo plano, pero sin sostener el relato principal que encauza la escena. Esta concepción de autonomía actoral se sostiene en Catalán no solamente desde su rol de actor (en su momento) y de director, sino también en su rol docente.

Además, este postulado se despliega al definir la noción de Producción de Sentido Actoral<sup>7</sup>, la cual reconoce al actor apropiado de la escena y de los saberes que porta esa escena, produciendo actuación desde las derivas que se van suscitando dentro de ella. Esta particularidad que observa Catalán se replica en un aspecto de su propia práctica escritural que condensa la mayor parte de su caudal reflexivo.

“¿Por qué casi no existe pensamiento teatral desde la práctica?” (Catalán, 2010, párr. 2) se pregunta este creador, e intenta responderlo en la producción sostenida de

---

<sup>7</sup> Un antecedente clave a su blog es el artículo publicado en la *Revista Teatro XXI* llamado “Producción de sentido actoral” (2001). En ambos espacios, sintetiza un claro interés por producir discursos de espesor, especialmente en lo que refiere a la actuación. Cuando en ese artículo define las prácticas de actuación, lo hace desde un fenómeno específico que detecta a partir de la década de los años ochenta. Su idea es que esta búsqueda expresiva apoyada sobre diversos paradigmas se vuelve potenciadora de diferentes mecanismos ficcionales sobre los cuales se ampara el actor para producir un lenguaje centrado en sí mismo. Algunos de esos paradigmas son la heterogeneidad –por no poder situarse en una única estética–, un uso del lenguaje particular, una autonomía creativa, una singularidad y una jerarquización del cuerpo en la escena. Esto tiene una primera capa de ruptura en relación con el texto que hasta ese momento es leído como el generador de escena por excelencia y, en segundo término, cierta autonomía del actor respecto del director.



discursos de espesor en su blog, en el cual organiza su pensamiento enfocado en las praxis actorales. En ese espacio (cuya primera entrada fue en el año 2007), se aglutinan temáticas acerca del campo teatral nacional, principalmente, cuestiones acerca del pensamiento en torno al ensayo, a los espacios formativos y a cierta singularidad regional en los modos de encarar la escena. Tal es el caso de la *irreverencia del actor porteño*, propuesta en la que se enfoca, especialmente, en cuestiones en torno a la práctica de actuación, incluyendo nodos conceptuales como el *amasamiento del actor*, la *escena habitada* y la alerta contra la *obediencia* en la actuación.

La utilización de este medio atípico para albergar el pensamiento acerca de su quehacer es clave, puesto que se trata de un espacio en el cual organiza sus saberes enfocados en las prácticas actorales escapando a un marco de legitimación delimitado por publicaciones editoriales. Como se da en el caso de muchos otros soportes en el mundo digital, el blog se constituye como un espacio en que circula un *lenguaje provisional*, tal como lo describe Kenneth Goldsmith (2015). Este tipo de lenguaje cuenta con varias características, algunas de las cuales son su transitoriedad y su metamorfosis. Se trata de “un mero material para ser acumulado, trasladado, transformado y moldeado en la forma más conveniente, solo para ser desechado más tarde con la misma facilidad” (Goldsmith, 2015, p. 313). Justamente, por esta mutabilidad del espacio de circulación en la que Catalán ha publicado sus discursos de espesor es que resulta remarcable la decisión de este director de volcar su materialidad reflexiva en un formato digital, cuya transitoriedad ha sido probada. Al ser un espacio que no se concibe como probable de ser sostenible en el tiempo, es especialmente significativo que un creador lo use para volcar sus saberes sin buscar legitimarlos en los circuitos más evidentes (es decir, que no responde a una demanda externa académica, investigativa ni editorial).

Esta producción de materiales reflexivos (que Catalán ha llevado adelante por más de diez años), en torno a la praxis de actuación, coloca a este artista escénico en una zona productiva que jerarquiza el proceso por sobre el resultado, lo que permite poner en cuestionamiento lógicas fundacionales de los modos de producción del teatro argentino. Detecto una producción de pensamiento singular en esta práctica sostenida que da cuenta de una autonomía escénica. Esta autonomía se da desde una búsqueda creativa que escapa a exigencias contenidas en los espacios fijos, en los cuales se encuentra legitimada la producción de pensamiento acerca de una práctica.

Podría decirse, entonces, que este reducto condensa la discursividad reflexiva de Alejandro Catalán desde una herencia singular de saberes teatrales del campo de la escena nacional y también la puesta en valor de un tipo de pensamiento específico. En las propias palabras de Catalán, un *pensamiento que emerge de la práctica* (citado en Mannarino, 2009, párr. 5). De hecho, incluso al definir su práctica, Catalán señala que la misma se encuentra en variación permanente, jerarquizando al proceso de ensayo y entrenamiento escénico por encima de todo lo demás: “Mi pensamiento emerge del contacto con la práctica. Voy pensando los problemas que se me van planteando en el trabajo. No es la puesta en escena de una teoría: es una práctica que, mientras se piensa, produce reflexión” (Mannarino, 2009, párr. 5). Esto se contrapone a la idea de un artista que se reconoce como un *mero creador*, redefiniendo una nueva posibilidad de autonomía creativa: aquella que se da desde la producción de un lenguaje y un soporte particulares al pensar la escena.

Dentro de esta concepción escénica que jerarquiza el proceso sobre el resultado, su puesta en valor de la situación de ensayo se alinea con la idea de *entrenamiento*, que es recurrente en el grupo de artistas de resistencia. Dentro de esta configuración, la clase se instala dentro del periodo formativo de una actriz o un actor, pero el entrenamiento opera como un espacio de investigación del actor en actividad. Desde allí, el acontecimiento actoral se configura desde la apropiación de la escena y desde la decisión sobre la propia dinámica. De ese modo, esa instancia del entrenamiento actoral, del proceso de creación o de las funciones es asumido como “un lapso fundamental de preparación y apropiación de un juego al que tengo que jugar” (Catalán, 2013, párr. 5). Incluso, respecto de su propia formación, Catalán jerarquiza un nodo central de su mirada del teatro –que se enclava en las clases de Bartís–, donde se puede ubicar la singular concepción de *cuerpos de actuación* que también comparten los creadores de resistencia dentro del campo teatral nacional:

Evidentemente, en la actualidad, la actuación depende de una conquista que ese cuerpo logra hacer por y para sí mismo. Actuar o dirigir es un acontecimiento de ese cuerpo en el que tiene más peso la decisión y la afirmación de recursos apropiados, que el bagaje de toda la información acumulada. El acontecimiento actoral de ese cuerpo será el encuentro de una dinámica propia que seleccione y componga sus recursos e informaciones (Catalán, 2007b, párr. 4).

Desde estos lineamientos, este creador lee que la producción teatral porteña se sostiene desde una especie de irreverencia expresiva que genera un discurso actoral particular o, para hablar con sus términos, la producción de sentido actoral.

El actor de Buenos Aires no es un actor con una formación clara y acabada. Nosotros somos actores atrevidos. El permiso que manejamos excede la autorización escénica que suele tener la virtud interpretativa. Hay una irreverencia en el aporte expresivo y una estimación de nuestro lugar, que es la afortunada herencia que nos llega de la posición creadora con la que la actuación reconfiguró nuestro teatro (Catalán, 2016, párr. 2).

Esta jerarquización de la capacidad de producir escena de parte del actor y la actriz, sostenidos desde su propia corporalidad, es termómetro de lo que él describe como irreverencia, pero que podría ser leída también como resistencia dentro de la red de creadores de la cual forma parte. Justamente, los lineamientos que propone Catalán en su práctica reflexiva dan cuenta de la actuación concebida como territorio de resistencia desde el cuerpo. Esto se da especialmente al pensar en el cuerpo del actor como un cuerpo productor de sentido que opera de manera autónoma en relación con otras lógicas de producción de teatralidad externas a sí mismo.

En el trabajo escénico y en la producción reflexiva que lleva adelante Catalán, los roles se configuran de modo tal que el director ocupa el lugar de un guía y sale del espacio conferido en tanto encargado de una puesta en escena. Así, indica a sus actores qué deben hacer para contar su propia idea de la obra. La forma en que esas variaciones en los modos de generar escena afectan a la actuación y a la dirección se postulará como un tipo de abordaje que va en contra de la idea de *actor intérprete* cuando afirma:

Nuestro medio escénico ha cambiado radicalmente en los últimos 20 años y la visión interpretativa hace que en esta mutación general sobrevivan palabras, conceptos, expectativas e ideales, que ya no rigen y son un obstáculo para pensar y habitar las nuevas circunstancias (Catalán, 2007a, párr. 2).

Como se observa, este punto de partida implica a la actuación y a la dirección por igual. Si el cuerpo se ha descolocado de su función interpretativa, la dirección también queda trastocada. El qué hacer con ese cuerpo es un problema que se juega fundamentalmente en este vínculo de interacción singular.

A apartir de este aspecto y los anteriores, entonces, podría decirse que uno de los elementos clave que constituyen a la producción reflexiva de Catalán, entendida como basal para pensar en la transmisión de un lenguaje singular que circula dentro del territorio de la escena de Buenos Aires, es su concepción de escena como *pensamiento que*

*emerge de la práctica*. Esto se da desde su singular concepción de actuación autónoma y desde la jerarquización del entrenamiento actoral como proceso permanente de búsqueda de lo teatral basado en los cuerpos de actuación, así como del registro de sus discursos de espesor en un soporte atípico, que es la producción de insumos teóricos en un blog. Como vimos, este formato tiene la característica de conformarse como un espacio de circulación de un “lenguaje provisional” (Goldsmith, 2015) que se caracteriza especialmente por ser transitorio y mutante.

### **Bernardo Cappa: el cuerpo como pararrayos**

En su cuádruple rol de autor, director, actor y docente, Cappa tiene una visión y necesidad de transmisión de su credo poético<sup>8</sup> que no se funda en los límites entre una actividad y otra sino justamente en el entremedio. La construcción de sus poéticas se apoya también en el proceso al afirmar que “lo más atractivo no es la ficción. Es el ‘entre’” (B. Cappa, comunicación personal, 1 de octubre de 2014). En todos esos roles, la búsqueda de una poética singular y de una sistematización de las prácticas lo ponen a pensar acerca de su praxis en particular y el fenómeno teatral en general.

Según los conceptos que produce en la definición de su materialidad escénica, Cappa considera que la necesidad de hacer teatro surge de una combinatoria de elementos que se podría resumir en la idea de la *fragilidad como potencia*. Afirma que los sujetos escénicos que deciden emprender su camino en el teatro lo hacen porque “si no actúan no tienen lugar en el mundo” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017) y el “no poder hacer otra cosa los arrasaría del mundo” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017). Por lo tanto, para este creador, la actuación es la que pone en valor esa *fragilidad* que se hace presente en el hecho teatral. Asimismo, Cappa es un sujeto teatral que se interroga, desde este interrogarse han aparecido múltiples conceptos que colaboran con una definición de la mirada específica de lo escénico.

A partir de dicha búsqueda y al intentar una definición sobre lo que él reconoce como una *situación poética*, afirma que se trata de una situación que “pueda revelar o dar cuenta en el momento de algo que no se puede decir, de algo que no tiene nombre. Encontrar un

---

<sup>8</sup> Noción desarrollada en Pessolano, (2018).

lenguaje que haga posible, que uno descubra lo real y que no tiene nombre” (B. Cappa, comunicación personal, 1 de octubre de 2014). Es decir, en su concepción de escena y de mundo sobrevuela todo el tiempo la interrogante acerca de cómo nombrar las praxis.

Como sucede en el caso de Catalán (al jerarquizar el espacio del ensayo por sobre la obra terminada), dentro de la búsqueda estética de Cappa también se hace una diferencia entre lo original y lo poético. Así, afirma que esta segunda categoría habilita una potencia de combinaciones posibles para una escena singular. Podría decirse que este tipo de formulaciones da cuenta de una discursividad específica que impacta sobre la potencial disolución de fronteras (en especial aquellas que legitiman la escisión del espacio de creación como un espacio de producción de conocimiento), la cual conlleva el discurso de espesor de parte de creadores.

En consonancia con esto, otro nodo conceptual que trabaja Cappa es el que se conforma a partir de la idea de *mitología berreta* como materia base para *generar creencia*. Este tipo de potencias combinadas o conceptos cruzados dan pie a uno de los principales materiales productores de teatralidad en el contexto específico en el cual se inscribe la poética de este creador: “Argentina es una especie de mitología berreta... necesita mitologizar permanentemente... hay algo en la manera de construir lenguaje... en la forma de relatarlo se constituye el mito” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017).

Estas descripciones que realiza coinciden –y confirman la filiación dentro del campo teatral de Buenos Aires– con algunos de los nodos centrales del pensamiento de Ricardo Bartís, en el que se toma la idea de la nostalgia y lo popular desde esa misma noción de mito, lo cual reafirma un aspecto consonante dentro de la teatralidad de resistencia. Bartís también piensa la apertura al mito como zona de abnegación, ya que su propuesta no es someterse a los mitos sino, más bien, oponerse a la idea de generar repeticiones conservadoras de los mitos para transformarlos. En un punto bastante evidente en Cappa, hay un rescate de esta idea y una readaptación sobre la categoría puntual de *mito berreta*<sup>9</sup>. En primera instancia, esta configuración de mitologías, que el autor reconoce como genera-

---

<sup>9</sup> Esta mirada del mito que propone Cappa se alinea con la configuración bartisiana de mitología: “Somos lo suficientemente irónicos y, a veces, inteligentes, como para no creernos nuestra propia mitología. Eso, sería como creerse que acá pasa algo muy importante” (Bartís, 2018, párr. 25).

dora de relato, pone por delante su idea de “sostén emocional” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017) que mantiene vigente los procedimientos teatrales que, en segunda instancia, van a vertebrar el lenguaje teatral. Luego, al respecto agregará:

Del mito berreta hay algo muy interesante de la teatralidad que genera... los “mitos berreta”... son más que nada exageraciones. Pero sin esas exageraciones parecería ser que la Argentina se derrumbaría. Eso también se traslada a los afectos, eso también se traslada a la forma de construir lenguaje... son formas de traficar emociones... y acá parecería ser que lo único que hay son afectaciones, después si rascás un poquito pareciera que todo se cae a pedazos (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017).

El mito berreta, el tráfico de emociones y la idea de afectación para la actuación trabajan sobre un elemento conceptual aglutinante que es lo que Cappa llama la “vulnerabilidad del actor” (B. Cappa, comunicación personal, 21 de julio de 2017) –también estrechamente relacionado con la idea de fragilidad antes mencionada– y lo específico del trabajo sobre lo emocional que sobre ella recae. Cappa afirmará al respecto:

Cuanto más podés acceder... a un territorio menos controlado y donde esté menos en juego lo psicológico. Más cercano a la forma pura. La forma es emoción... En la forma hay una decisión... Y esto es social. Es emocional... Hay algo del “yo” que se pone en cuestión. Creo que los actores más atractivos son los que están debilitados en términos de “yo”, lo que decía Pavlovsky acerca de que al actuar... lo más sólido se debilita (B. Cappa, comunicación personal, 1 de junio de 2008).

En esta línea y en busca de una “potencia poética” (B. Cappa, comunicación personal, 1 de junio de 2008) que pretende entrar a ese territorio “menos controlado” (B. Cappa, comunicación personal, 1 de junio de 2008), aparecen decires puntuales como proveedores de escena. Uno de ellos es el que hace referencia a la idea de *desorden*. Desde aquí, plantea que el eje potenciador de ese desorden podría ser la búsqueda de presencia al producir que “la obra ideal es la obra improvisada, todo el tiempo” (B. Cappa, comunicación personal, 1 de octubre de 2014).

Nuevamente, en Cappa se detecta la mirada acerca del ensayo como un espacio de búsqueda y no como puesta en escena de un material preconcebido, además de un nodo de resistencia a la idea tradicional de la obra acabada (lo cual coincide con su puesta en cuestionamiento del relato como centralidad para un material escénico). De este modo, se

alinea con el pensamiento de Catalán al distinguir una línea en común que piensa al cuerpo de actuación como un cuerpo que debe explorar sus potencialidades escénicas para poder –por sí mismo– convertirse en un territorio de resistencia.

Puntualmente, en lo que concierne al espacio del ensayo, afirma: “Yo me di cuenta de que lo que busco en una obra de ensayos son esos momentos de organización donde se pone en juego algo, que antes de ensayar, no sabíamos” (B. Cappa, comunicación personal, 1 de octubre de 2014). Desde aquí y con el foco específicamente en la actuación, a partir de la idea de “lo que debería verse en escena” (B. Cappa, comunicación personal, 1 de junio de 2008) y de la teatralidad que producen esos cuerpos de actuación, Cappa toma algunas referencias, en principio pensando en torno a la idea de la *obra bien hecha* (B. Cappa, comunicación personal, 1 de junio de 2008):

A mí la idea de la obra bien hecha me importa un carajo. Yo fui a ver *Paso de dos* de Pavlovsky y estaba muy angustiado y la obra me tranquilizó, me resolvió una angustia. Hay algo medio paranoico...cuando el actor no miente, pero miente. No esta cosa moderna que dicen la verdad y me da un poco de fobia. Cuando se pone en juego algo que no se puede decir, el teatro me alivia. Me gusta que se arme un universo ficcional. Gente que me quiera hacer creer algo, pero que eso también esté en riesgo (B. Cappa, comunicación personal, 1 de junio de 2008).

Esta resistencia a la *obra bien hecha*<sup>10</sup> en Cappa se funda como otra clave de su metodología de trabajo. El proceso de creación de sus obras se apoya en un trabajo grupal en el que los integrantes se encauzan en un recorrido autorreflexivo, con instancias de escritura en solitario, pruebas en la escena, escritura colectiva, improvisaciones a partir de diversas temáticas, filmes, imágenes, objetos y espacios, siempre en reflexión sobre las mismas, sin necesidad ni voluntad de dejar un registro explícito. En medio de ello, suele darse un entretrejido vincular singular que luego se verá representado en aquello que conforma el germen de la obra en tanto dispositivo al que se suele acudir una y otra vez, en busca de nuevo material transitable.

---

<sup>10</sup> Algo de esto resuena en Cappa como escape al paradigma del *deber ser* teatral que podría ser un obstáculo para la creación. Como dice Hebe Uhart: “El ‘deber ser’ o el ‘deber hacer’... obstruyen la escritura” (Villanueva, 2015, p. 22)



Por lo tanto, la forma de generar escena se gesta sobre sí misma a partir de las dinámicas vinculares y los aspectos coyunturales que sostienen el trabajo durante el proceso de creación. Si bien hay un rol de dirección claramente organizador, el grupo en tanto colectivo tiene incidencia en lo que se quiere contar y lo que se *actúa* a partir de un código común. Respecto de este formato y específicamente acerca del trabajo del actor, en un libro escrito por varios autores, Cappa afirma:

Un actor en el teatro debe dejarse atravesar por estos relatos, su cuerpo es un catalizador, un pararrayos, su inteligencia y su talento convertirán esos gestos que tienen ya un significado en signos abiertos, múltiples, que permitan imaginar. Un actor debe aprender a usar esta fuerza, esta extraña necesidad de dramatizarlo todo, es su fuente de inspiración (Ajaka et al., 2015, p. 18).

En síntesis, podemos afirmar, luego de este recorrido, que en Cappa encontramos varios nodos clave dentro de su pensamiento. Los conceptos con los que describe su práctica teatral son, entre otras, las ideas de *mitología berreta*, *emoción simple*, *fragilidad como potencia* y *cuerpo como pararrayos*. Así como en Catalán, en Cappa nuevamente encontramos reincidencias en relación con la idea de resistencia, especialmente en dos dimensiones: la resistencia a la obra acabada y la resistencia a la obra *bien hecha*.

### **Analía Couceyro: el carozo de la actuación**

Analía Couceyro se formó en el Sportivo Teatral con Ricardo Bartís. También trabajó en *El corte* (1996) bajo su dirección. Ejerce como docente en la Universidad Nacional de las Artes y su práctica docente completa su praxis artística, apoyándose y retroalimentándose entre sí, como lo describe el investigador brasileiro Gilberto Icle (2012). La inclusión de Analía Couceyro dentro de este grupo de artistas es fundamental puesto que, de los tres, es la que aún hoy conserva una práctica de actuación predominante entre sus actividades, las cuales incluyen también la dirección, la docencia y –en menor medida– la escritura.

Más allá de esto, su concepción de lo escritural da cuenta del modo singular en que transita la escena. Couceyro entiende a la situación de escritura como *versión* o como “*collage* de voces” (Couceyro & Gainza, 2016, párr. 25), lo cual tiene mucho que ver con los modos en que piensa la literatura y la dramaturgia, pero, curiosamente, tiene una incidencia directa en su pensamiento sobre los cuerpos de actuación. En lo que respecta a la



recolección de parte de Couceyro para su trabajo escénico investigativo. Podríamos tomar como referencia ciertos dichos que –desde el campo literario nacional– provee Hebe Uhart al afirmar:

Habitualmente diríamos que se vistió exageradamente, pero si escribimos eso no hemos hecho una indagación de cómo se siente el personaje... lo más importante para escribir es la atención, atender bien lo que se hace y cómo se comporta mi personaje. Si yo atiendo eso, estoy haciendo literatura (Villanueva, 2015, p. 62).

Como pretendemos ver a continuación, hay en Couceyro, y en el modo en que describe su forma de encarar el trabajo del cuerpo de actuación en la escena, un aspecto muy claro que se puede sintetizar como ese *hacer literatura* que se aglutina en su búsqueda por elaborar versiones posibles de un cuerpo de actuación a partir de diversas asociaciones (al modo de una edición literaria). Además, al respecto de los roles en general en el teatro –en la misma dirección que Catalán y Cappa–, afirma que el actor o actriz no debe ser solo un intérprete de textos o ideas de otros, “cuando uno trabaja en alguna disciplina artística podría animarse a todo, ese sería el ideal, cuanto más uno interactúe con otras disciplinas, mejor” (Couceyro, 2018b, párr. 21).

Esto da cuenta de una creadora que reconoce la movilidad de los roles escénicos y que considera que eso redundaría en la jerarquización del rol de la actuación. El actor o la actriz, según su visión, no debe supeditarse a los lineamientos que impone un texto o propone un director, pues reconoce que incluso esos espacios son móviles si lo que se encuentra por delante es la escena. Desde este rasgo principal, en el caso de Couceyro, contamos con una creadora que produce teoría apoyándose en ese lugar particular que le provee la materialidad escénica en tanto actriz en actividad, en proyectos con diversos equipos creativos y con poéticas muy disímiles entre sí. Podríamos pensar, incluso, en una especie de *vacilación*<sup>11</sup> entre esos roles, una búsqueda de la conveniencia específica que puede demandar cada proyecto, en los cuales reconoce el aporte que desde cada una de esas funciones puede proveer a la escena.

---

<sup>11</sup> Uhart dice respecto de la vacilación como actividad creadora: “Al escribir tiene que haber un momento de vacilación, debo saber y no saber adónde voy, para que el texto sea como un viaje y para que ocurran novedades en el trayecto, que es lo mejor que puede pasar... Se trata de resaltar lo que despierta mi atención y para eso debo entrenar la mirada y la reflexión en función de esos temas, de esas sensaciones, personajes o conductas que me llamaron la atención” (Villanueva, 2015, p. 33).

Dentro de la coyuntura de trabajo de Couceyro, el principal rasgo que encontramos en los modos de definir su práctica es la idea de la actuación en tanto *cuerpo editado*. Ella piensa el trabajo del actor como una composición que se da desde el cuerpo a partir de la multiplicación que proveen diversos materiales, los cuales son alimento para esa escena o *disparadores de actuación*. En su caso específico, este apoyo y marco se da en la palabra.

La potencia de esta conceptualización radica en la posibilidad de tomar cualquier tipo de materialidad para producir escena. Así lo piensa esta actriz: “siempre que leo cualquier material de literatura, de ensayo, leo con un lápiz en la mano y subrayo. Pienso que de ahí me van a salir muchas obras de teatro” (Couceyro & Gainza, 2016, párr. 8). Alineado con esto, el procedimiento con el que se accede a esos materiales, que son potencia para la escena, dan en Couceyro otro nodo conceptual central en sus discursos de espesor. Se trata de la idea de *actuación como robo*:

Es algo que entreno mucho, el vínculo del actor con la palabra escrita, como una herramienta muy poderosa. Por otro lado, siempre pienso que actuar es robar, y es robar de las personas que uno conoce o de la señora que te atiende en la guardia, y también de la música, de las fotografías y, por supuesto, de la literatura (Couceyro, 2014, párr. 5).

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

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

En muchos sentidos, consideramos que esa *voracidad* a la que alude Couceyro es la que permitiría generar la fluidez que demanda ese *discurso desbocado* al que hace referencia Uhart. De hecho, Couceyro insistirá también sobre el aspecto del *vínculo ladrón* que tiene con la literatura, cuando releva materiales pensando en la posibilidad de que le sirvan para armar

una obra, ya sea como asociación poética, como cita, como disparador de imaginarios, como constructor de mundos, como principio para construir un personaje –lo que ella llama el “ca-rozo del personaje” (Couceyro, 2014, párr. 8)– o simplemente como una idea disparadora:

Hay algo de la actuación que tiene que ver con la avidez, con la voracidad de querer tragarse cosas, robar cosas de diferentes disciplinas, de la imaginación de uno y de diferentes personas, y poder traducir eso en actuación. Hay algo muy fuerte que a mí me sigue pasando con esa necesidad, esas ganas y, al mismo tiempo, hay algo que me parece muy emocionante del rito teatral (Couceyro, 2018b, párr. 16).

Esto impacta en su metodología de trabajo desde dos perspectivas. Por un lado, la forma explícita en que esta actriz describe las estrategias y modos en que encara un proceso de creación. Por otro lado, el espacio que le da al hecho de explicitar estos recursos. Se trataría, en Couceyro, de una técnica de actuación tan depurada que se puede pensar la escena desde dentro de la escena, tal como puede verse en la especificidad de sus reflexiones sobre el cuerpo de actuación.

Acerca de los procedimientos con los cuales encara el campo del ensayo, afirma no ir nunca “vacía” (Couceyro, 2018b, párr. 4) a enfrentar un proceso de ensayos, sino que ya antes de comenzar la búsqueda en ese territorio tiene pensado un enfoque del material que le genera “hipótesis y pruebas posibles” (Couceyro, 2018b, párr. 4). Además, en lo que concierne a la producción de material reflexivo en torno a sus prácticas, Couceyro afirma que es necesario (además de útil) porque colabora con el reconocimiento de las propias técnicas, lo cual permitiría que la sistematización que acabamos de ver sea posible:

Ejercitar la reflexión sobre lo que hacés como actriz te hace mejorar. Tomar conciencia y trabajar la técnica mejora mucho las cosas. Hay un mito en relación con el dominio de la técnica: se supone que una actriz que puede entender cabalmente lo que hace y por qué llega a tal lugar es fría o mecánica. Eso no es verdad. La técnica no es un corsé, sino una herramienta muy útil (Couceyro, 2018a, párr. 6).

Consideramos que el nodo clave de resistencia que plantea Couceyro en esa cita es remarcable. Se trata de la resistencia a no pensar, especialmente desde el rol del actor apropiado de su pensamiento y de la discursividad que produce en tanto intelectual específico. En Couceyro se sugiere, una y otra vez, la posibilidad de estar frente a una

técnica actoral particular y autónoma en que es completamente posible pensar la escena desde la escena misma. A su vez, esta construcción acerca de la materialidad a partir de la cual trabaja un actor dialoga con los modos de producir pensamiento en esa situación de exposición<sup>12</sup>:

Momentos particulares en los cuales hay como una híper conciencia de lo que se está produciendo. Una híper conciencia del yo. De ese momento específico. Y que tiene que ver con momentos en los cuales uno tiene la sensación de que se despliega un nivel de energía muy superior, que hay algo que sucede, que puede tener que ver con el ritmo, lo emocional, una proyección, o con la energía, o como uno lo quiera llamar, diferentes cosas que hacen que uno tenga la sensación de un brillo particular (Alfaro, 2015, p. 8).

Esa idea de que hay algo que podría agotarse en la actuación repiensa el trabajo del actor, puesto que es leído como un material que cuenta con el valor de algo acabable. Esta es una mirada singular de Couceyro respecto de su práctica, la cual se empalma con la idea del *impacto* que implica actuar o la *actuación como droga* cuando afirma que “ser actriz tiene algo de droga, en el sentido de la avidez que te produce, y también algo de espera de que llegue ese momento, como de ritual” (Couceyro, 2015, párr. 12).

La concepción de la actuación como droga sobre la que insiste Couceyro puede tener que ver con cierto imaginario de fluidez o de impulso en la práctica que podría sostener el quehacer. También, en un segundo plano, podría relacionarse con ciertas referencias a la libertad en torno a la droga o la bebida como propiciadoras de una libertad creadora que se activa en cada función<sup>13</sup>. Aquello que Francis Bacon llama, al hablar de la pintura, “la ausencia de voluntad consciente” (Bacon, citado en Sylvester, 2009, p. 15) que permite activar una creación que tiene la capacidad de vivir por sí misma. Esto podría dar cuenta, además, de una modalidad específica de resistencia en tanto circulación de un saber en términos no hegemónicos, en la búsqueda física de lo que ella llama el *territorio misterioso y bri-*

---

<sup>12</sup> Nuevamente la idea ya mencionada de una técnica de actuación que permite pensarse desde la propia escena al momento de actuar.

<sup>13</sup> Similar a lo que postula Couceyro, un antecedente de esto dentro del campo teatral nacional es cuando Alberto Ure refiere a la actuación como droga para saldar los vacíos del actor: “los propios vacíos del actor convocan a la actuación como relleno provisorio pero único, como la droga que no es la madre pero que es más que todas las madres, así la actuación es el yo que no es el yo pero que es más que el yo, y eso solo se puede ambicionar desde la carencia absoluta”(Ure, 2003, p. 121).

*llante de la actuación*. Se trata de un tipo de impacto puntual sobre el cuerpo que actúa, lo cual se alinea en lo que podría verse como una resistencia en contra de la actuación abúlica, mecánica, *burocrática*.

A partir de este recorrido sintético, se han podido ver los discursos de espesor de Analía Couceyro dispuestos en red. Estos producen una reflexividad muy específica en torno al fenómeno actoral. Desde estos materiales discursivos, que hemos encontrado de manera no sistemática y dispersa, observamos una línea de pensamiento que se encuentra sostenida y nutriéndose de sus propias conceptualizaciones a lo largo de su práctica de actuación, en la indagación acerca de lo que ella llama el carozo de la actuación.

Entre estas nociones, las que reconocemos más significativas en la descripción de sus propias prácticas son las de actuación como *cuerpo editado*, *la actuación como robo* y *la idea de la actuación como droga*. El marco en el que produce este tipo de terminología, la cual atraviesa sus discursos de espesor, es tanto el espacio de las obras (en su rol de actriz), como en su rol de directora y, especialmente –según recalca–, en el espacio provisto por la docencia. Esto se da porque en la búsqueda de definiciones y descripciones es que se encuentra con esos materiales específicos con los que ha logrado definir su práctica. Los signos más claros de resistencia dentro de sus discursos de espesor son la resistencia a los espacios compartimentados dentro de las prácticas escénicas y la resistencia a la circulación hegemónica de los saberes que producen esas prácticas.

### **Conclusiones: los cuerpos de actuación como territorio de resistencia**

En estas páginas se buscó exponer las razones por las que estos tres artistas escénicos son referentes clave de una producción de lenguaje en torno a las prácticas de actuación de una parte del teatro argentino contemporáneo. Como pudo observarse, esto se da en Catalán, desde su producción de pensamiento y la necesidad de registro del mismo; en Cappa, al buscar la singularidad de las poéticas en su producción que escapa a la obra *bien hecha*, y en Couceyro, al indagar en profundidad acerca del trabajo específico que desarrollan los cuerpos de actuación. En conjunto, todos contribuyen con una producción de pensamiento acerca de las prácticas que, inevitablemente, nutre esas prácticas.

La resistencia compartida a la obra acabada, con la puesta en valor del ensayo por delante, la mirada hacia la búsqueda de un lenguaje escénico propio y la clara apertura hacia esta posibilidad heredada de producir pensamiento dentro de sus prácticas son los elementos que se configuraron de forma clave para imbricarse como continuación de lo que

el grupo de propiciadores habilitó. Ese primer antecedente de reflexión –propio del campo teatral nacional–, apoyado en las propias prácticas de creación, es provisto por la idea de resistencia. A partir de esta, el cuerpo de actuación se puede pensar como un territorio fructífero para producir rupturas de diversos tipos.

En esa misma línea, las cuestiones que se observaron a lo largo de estas páginas –los espacios materiales concretos desde los cuales estos creadores generan lenguaje acerca de sus praxis, el espacio que le otorgan dentro de su concepción de escena a la actuación y la dimensión resistencial de su producción discursiva singular– dan cuenta de una producción reflexiva que se encuentra completamente imbricada en la práctica de actuación.

Como vimos, Catalán produce pensamiento y sostiene la producción de reflexión en torno a las prácticas de actuación, específicamente. Uno de los nodos que evidencia esto es su idea del *pensamiento que emerge de la práctica*. Desde aquí, la puesta en escena es el espacio desde el cual se piensa y se produce reflexión. Esta afirmación es clave, pues confirma de modo explícito lo que hemos pretendido instalar a partir de las categorías propuestas. Además, este creador sostiene la producción de discursos de espesor a partir de la escritura autónoma que habilita la publicación en un espacio que no responde a una demanda externa académica, investigativa ni editorial.

En Cappa, contamos con un creador que produce discursos de espesor de forma sostenida, tanto en el marco de sus clases como entre sus equipos creativos. En su caso, encontramos una imbricación particular entre los diversos ejes que componen el credo poético gracias a un discurso reflexivo complejo y desarrollado.

Por su parte, Couceyro es, de los tres, quien conserva una práctica de actuación sostenida. Esto permite un tipo de asociación particular produciendo categorías para pensar la actuación atravesada por poéticas y estéticas muy diversas. Esta creadora cree en conservar el espacio de la *creación de personajes* y desde ahí plantea una aproximación a una sistematización de su praxis creadora.

Si estos creadores se ubican como *continuadores* en este esquema de producción de discursos de espesor que hemos planteado es porque generan resistencia desde estos espacios productores de reflexión, en torno a las prácticas de actuación. A esto se agrega un elemento más por el cual podemos pensar a esta tríada de artistas como estos recién llegados a los que refiere Bourdieu (2003). Se trata de los soportes a partir de los cuales generan pensamiento acerca de sus prácticas.

El principal rasgo en común es el de la producción autónoma de insumos teóricos, puesto que en estos tres casos no hay una predominancia de una escritura sostenida a partir de un pedido externo sino una producción de reflexión espontánea y no sistemática. Estas fuentes heterogéneas reafirman nuestro foco localizado en los discursos de espesor de los creadores que generan reflexión en torno a las prácticas de actuación. Además, estos creadores son claros herederos de una discursividad de espesor, provista en términos de fundación de lenguaje, la cual habilita “una posibilidad indefinida de discurso” (Foucault, 2010, pp. 31-32). Desde aquí cada uno de estos *continuadores* (como los *recién llegados* que utilizan *estrategias subversivas* para localizarse en su campo disciplinar) tienen un credo específico, porque hay una especie de diversificación (inevitable) en aquella resistencia heredada.

Finalmente, respecto de la noción de resistencia, tal como la concebimos en nuestras investigaciones, podemos decir que en estos tres artistas vemos que se impone la continuación de un tipo de discursividad reflexiva resistente pensada desde el espacio de la actuación, pero desde un formato distinto respecto de los tres casos anteriores. Así como en Ure, Pavlovsky y Bartís vimos operar a la resistencia desde diversas configuraciones homohegemónicas en planos distintos del campo de la escena nacional, en el caso de Catalán, Cappa y Couceyro lo que vemos instalarse es una modalidad de producción de discursividad reflexiva centrada específicamente en el cuerpo de actuación.

De hecho, podríamos decir que la particularidad de los insumos con materialidad teórica producidos en la práctica es que no parecieran buscar otros espacios de legitimación por fuera de la propia práctica, produciendo un tipo singular de investigación escénica que escapa a los paradigmas establecidos por la academia y los intereses editoriales. Gracias a este derrotero, hemos podido confirmar uno de los elementos que han guiado nuestro estudio y es el que se apoya sobre la relación intrínseca entre obra y creador. Es en esta confluencia del artista con su material de trabajo que se constituye una forma de pertenencia, donde ese artista en cuestión sostiene su práctica escénica en el marco de lo que ha definido como su disciplina. Desde diversos procedimientos (en los cuales se condensa la práctica escénica y el pensamiento derivado de esa práctica) vemos a estos artistas arribar a una autonomía en el pensamiento como parte de aquello que puede conformar una ilación dentro de los propios procesos de creación. Podemos confirmar desde aquí que la creencia del creador se funda no solo en su práctica sino también en que la misma es vivida y pensada.



## Referencias

- Ajaka A., Bustamante M., Cappa, B. et. al. (2015). *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Alfaro, T. (2015). *Incidencias prácticas y perspectivas teóricas de la noción de éxtasis en el trabajo del actor* (Tesis doctoral inédita). Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires.
- Bak-Geler, T. (2003). Epistemología teatral. *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, 4, 81-88.
- Bartís, R. (29 de octubre 2018). Entrevista de G. Stoppelman. ¿Y el trazo, dónde?. *El Anarartista*. Recuperado de [https://www.elanartista.com.ar/2018/10/29/y-el-trazo-donde/?fbclid=IwAR0ohRskmCl24xhnARjoSLtpgU32n9kwfE2UcJ85Ss6VAeLfp3b\\_0\\_P3XuQ](https://www.elanartista.com.ar/2018/10/29/y-el-trazo-donde/?fbclid=IwAR0ohRskmCl24xhnARjoSLtpgU32n9kwfE2UcJ85Ss6VAeLfp3b_0_P3XuQ)
- Bartís, R. (2002). El teatro independiente y el teatro actual. *Teatro XXI*, 8(15), 21-24.
- Bourdieu, P. (2003). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Catalán, A. (14 de enero de 2016). Terminó AMAR. *Alejandro Catalán*. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2016/01/termino-amar.html>
- Catalán, A. (8 de noviembre 2013). Diario del actor 4. *Alejandro Catalán*. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2013/11/diario-de-actor-iv.html>
- Catalán, A. (29 de septiembre de 2010). Video-entrevista sobre la creación teatral en tiempos de mercado. *Alejandro Catalán*. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2010/09/>
- Catalán, A. (13 de septiembre de 2007a). Parte 2. De la formación a la información. *Alejandro Catalán*. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-3-cuerpos-informados-e-invincin.html>
- Catalán, A. (26 de septiembre de 2007b). Parte 3. Cuerpos informados e invención. *Alejandro Catalán*. [Entrada de blog]. Recuperado de <http://alecatalan.blogspot.com/2007/09/parte-3-cuerpos-informados-e-invincin.html>
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Teatro XXI*, 7(12), 15-20.



Couceyro, A. (7 de junio de 2018a) Entrevista de A. Lingenti. Creo que hoy soy mejor actriz que hace veinte años. *Revista Los Inrockuptibles*. Recuperado de <https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-a-anal%C3%ADa-couceyro-5f6741f9241e>

Couceyro, A. (3 de mayo de 2018b). Entrevista de L. Villamil. Analía Couceyro: Cuando el teatro está vivo es como un virus que se contagia. *Almagro Revista*. Recuperado de <https://www.almagrorrevista.com.ar/analia-couceyro-cuando-teatro-esta-vivo-virus-se-contagia#:~:text=Revista%20Almagro%20%2D%20Anal%C3%ADa%20Couceyro%3A%20%22,un%20virus%20que%20se%20contagia%22&text=-Ya%20pasaron%20m%C3%A1s%20de%20veinte,Bart%C3%ADs%20en%20el%20Teatro%20Cervantes>

Couceyro, A. (2 de octubre 2015). Entrevista de M. Yuszczuk. Lo que tiene que ser será. *Página 12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10068-2015-10-03.html>

Couceyro, A. (14 de junio de 2014). Entrevista S.A. Entrevista a Analía Couceyro. *Revista Los Inrockuptibles*. Recuperado de <https://medium.com/los-inrockuptibles/entrevista-a-anal%C3%ADa-couceyro-1d741ae92279>

Couceyro, A. & Gainza, M. (4 de noviembre de 2016). Entrevista de D. Gigena. Diálogos: Analía Couceyro y María Gainza. Desencorsetar el museo. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/opinion/dialogos-analia-couceyro-y-maria-gainza-desencorsetar-el-museo-nid1961425/>

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Goldsmith, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Buenos Aires: Caja Negra.

Icle, G. (2012). Estudios da la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 16, 183-188. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/8960/7758>

- Mannarino, J. M. (2009). El teatro como el poder ficcional del actor. Acerca de los Solos de Alejandro Catalán. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 9, 1-6. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9377/8138>
- Pellettieri, O. (1998). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Pessolano, C. (2021). Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino. *Acotaciones*, 45, 253-290. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7950426>
- Pessolano, C. (2019). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. (Tesis doctoral inédita). Universidad de Buenos Aires y Université de Franche-Comté.
- Pessolano, C. (2018). El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica. *Estudis Escenics*, 43. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6937230>
- Rodríguez, M. (2000). La puesta en escena emergente y su futuro. En Pellettieri, O. (Ed.), *Teatro Argentino del 2000* (167-188). Buenos Aires: Galerna.
- Sylvester, D. (2009). *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Barcelona: Polígrafa.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma.
- Villanueva, L. (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Zarader, J. P. (2009). Identité et Résistance: fondements et enjeux philosophiques. *Alea* 11(1), 13-23. Recuperado de <http://www.readcube.com/articles/10.1590/S1517-106X2009000100002?locale=en>