

Coord: Karina Mauro

2019

La Actuación y la escena
contemporánea en la Argentina

REVISTA EUROPEA DE ESTUDIOS ARTÍSTICOS



Fotografía de Bernabé Rivarola

© ERAS

Título: *La Actuación y la escena contemporánea en la Argentina*

Autor: AA.VV.

Editor: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura

Revista: European Review of Artistic Studies / Revista Europeia de Estudos Artísticos

Coordenação: Karina Mauro

Organizadores: Levi Leonido, Elsa Morgado e João Bartolomeu

Capa e Contracapa: Levi Leonido

Data da edição: julho de 2019

ISSN (online): 1647-3558 **ISSN (impresso):** 2184-2116

ISBN: 978-989-54004-9-2

Depósito Legal: 430150/17

Classificação THEMA - Nível 1: A – Artes

Classificação THEMA - Nível 2: AB - Artes: questões gerais

INTRODUCCIÓN

LOS ESTUDIOS SOBRE LA ACTUACIÓN COMO CAMPO DE INVESTIGACIÓN AUTÓNOMO

Introduction

Acting Studies as an autonomous Research Field

MAURO, Karina¹

El presente *dossier* reúne las investigaciones finales realizadas en el marco de diversos seminarios dictados en la Ciudad de Buenos Aires, consagrados a un objetivo común: contribuir a la definición, constitución y consolidación de los Estudios sobre la Actuación como un campo autónomo de investigación académica, a partir de la indagación teórica e histórica sobre las dimensiones ontológica, técnica, metodológica, formativa, patrimonial, estética y ética de la actuación, así como de las condiciones laborales y de producción que influyen y condicionan el ejercicio de la misma en todos los medios y soportes.

De este modo, los artículos aquí presentados surgieron del espacio y tiempo compartido en el Seminario “Teoría de la Actuación Teatral y Cinematográfica”, dictado en 2017 en el Programa de Doctorado de la Universidad Nacional de las Artes; en las ediciones 2012 y 2018 del Seminario “Teoría y Análisis del texto dramático y de la puesta en escena y Teoría del Actor”, dictado en el marco de la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; y en el Seminario “Teoría de la Actuación”, dictado como parte de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en 2016.

¹ KARINA MAURO - Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Investigadora Adjunta del CONICET. Se especializa en Estudios sobre la Actuación. Directora del Proyecto “Condiciones laborales en las Artes y la Cultura” y miembro del Grupo Responsable del Proyecto “Dialécticas de incidencia entre las artes escénicas y la trama política (1976-2017)”. Profesora del Seminario Teoría de la Actuación (Universidad de Buenos Aires y UNA). Organizó el I Coloquio del Actor Popular. Se ha desempeñado como crítica en las revistas *Teatro XXI* y *Alternativateatral*. Actriz y cantante. ARGENTINA. E-mail: karinamauro@hotmail.com.

Como puede apreciarse, los estudiantes asistentes a dichos cursos se encontraban en diferentes momentos de su formación académica, muchos de ellos tenían diversas trayectorias profesionales y formativas previas, e incluso provenían de distintas regiones o países. No obstante, esto no constituyó una dificultad metodológica en el dictado de estos seminarios; por el contrario, la diversidad de experiencias, saberes y preguntas que coincidían en el espacio compartido, nos colocaron ante el desafío de sistematizar las ideas, ajustar los conceptos y perfeccionar los argumentos para desentrañar un fenómeno que aún se presenta como “oscuro” en los estudios teatrales y cinematográficos tradicionales: la actuación.

Este *dossier* presenta los resultados del empeño de un grupo de investigadores por abordar sus objetos a partir de herramientas conceptuales que fueron discutidas y trabajadas en las clases, en el afán por demostrar su aplicabilidad y su utilidad para volver decible aquello que por muchos años permaneció indecible: qué es lo que hacen los actores y las actrices, que ha fascinado y fascina a los espectadores desde hace siglos, permitiendo, de ese modo, que aún en un mundo dominado por la tecnología y la virtualidad, el teatro y las producciones audiovisuales con intervención actoral continúen existiendo.

Por consiguiente, los artículos aquí reunidos comparten un enfoque teórico y metodológico, lo cual se refleja en una serie de conceptos y bibliografía que se utilizan en todos los trabajos. A fin de evitar reiteraciones, definiremos brevemente algunos de estos instrumentos teóricos.

Denominamos “situación de actuación” (Mauro, 2011, 2010) al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. De este modo, las acciones ejecutadas en escena, que no necesariamente son distintas a las de la vida cotidiana, hallan justificación y fundamento en el hecho de ser realizadas sin otra razón que la de ser contempladas.

La situación de actuación constituye una relación social y un marco simbólico que legitima y sostiene la posibilidad de accionar del sujeto a partir de su identificación con la condición de actor. Será el espectador quien, al prestar su mirada, le permita al actor posicionarse como tal y, merced a ello, accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, indicaciones del director, accidentes o

circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. De la acción en situación de actuación resultará el personaje en tanto efecto de sentido.

De este modo, mientras en otras disciplinas la acción artística produce un objeto tangible cuya contemplación posterior por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con otras artes denominadas “interpretativas” (como la danza o la música), la diferencia de la actuación radica en que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana.

“Yo Actor” (Mauro, 2014a, 2014b) es la denominación que le damos a esa identidad que posiciona al sujeto en la situación de actuación, permitiéndole reclamar, obtener y preservar la mirada del espectador, auténtico sostén de la acción actoral. Asimismo, al prestar su mirada, el espectador asume su propia identidad como tal. Por otra parte, el Yo Actor es una identidad narrativa, en tanto relato que permite reunir elementos heterogéneos. Así, el actor puede identificarse como uno y el mismo en la experiencia fragmentaria de su accionar en escena y a lo largo de su carrera. De este modo, dicha identidad debe ser lo suficientemente abierta como para mantener la movilidad inherente a la situación de actuación, y lo suficientemente estable como para que el actor pueda portarla y fortalecerla de una actuación a otra. Por lo tanto, el Yo Actor no es un relato cerrado, sino en permanente construcción. Por último, el Yo Actor es, además, una identidad compartida. Se trata de un relato que incluye un repertorio de conductas y cualidades mediante las cuales, el actor puede identificarse con sus pares. Se hallan incluidos en dicho relato compartido, presupuestos, valores y también, estereotipos.

Postulamos la noción de “técnica de actuación” (Mauro, 2014a) como el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor y durante el ejercicio de la profesión, y que tienen por objeto posibilitar que el sujeto asuma su identidad como Yo Actor. No obstante, dichos procedimientos no se dan de forma aislada, sino que constituyen una dimensión presente en toda metodología específica de actuación.

Entendemos por “metodología específica” (Mauro, 2014a) al conjunto de procedimientos concretos y delimitables en el seno de una poética o estética, de configuración programática y colectiva, que se desarrolla en un contexto espacio temporal determinado. Por lo tanto, toda metodología se halla ligada a un universo estético, ético y/o ideológico específico, al que el sujeto accede a través de la adquisición de los procedimientos para producir actuaciones asociadas al mismo. Cada metodología específica es portadora de una idea diferente de Yo Actor, pero todas poseen una dimensión técnica (cuyo objetivo radica en que el sujeto adquiera una identidad que lo ayude a soportar el accionar en escena) y una dimensión estrictamente estética y/o ideológica, que es secundaria respecto de aquélla.

Por “procedimiento” (Mauro, 2014a), precisamos a la serie de pasos o fórmulas adquiridas (y por lo tanto, transmisibles) que tienen por objeto arribar a un resultado o efecto garantizado por su aplicación. En lo que respecta a la noción de “materiales” (Mauro, 2014a), la concebimos como la multiplicidad infinita de elementos, circunstancias y eventos (entre los cuales se hallan los procedimientos, además de medios expresivos, preceptivas codificadas, lenguajes tradicionales, instrumentos, condiciones socioeconómicas, características históricas y contemporáneas del campo teatral al que el actor pertenece, actuaciones anteriores articuladas en una “tradición”, reglas de los géneros, parámetros ideológicos y éticos a los que el actor adhiere, posición ante las circunstancias fortuitas presentes en la escena, planteo del trabajo con el director, el maestro, el resto del elenco, el público, etc.), con los que el Yo Actor establece un diálogo abierto e inmanente durante la situación de actuación.

En lo que respecta a la bibliografía utilizada, uno de los autores clave es Maurice Merleau Ponty y su *Fenomenología de la percepción* (1975), de la que partimos para la elaboración del concepto de situación de actuación.

Tomamos también la lectura que Roger Chartier (1996) realiza de Louis Marin, al distinguir dos dimensiones de la noción de representación: la “transitiva” y la “reflexiva”. La representación de carácter transitivo se basa en la sustitución de algo ausente por un objeto que ocupa su lugar. De este modo, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige entonces como la legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia, por lo que éste se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación externa. Si bien en toda representación transitividad y reflexividad coexisten,

la prioridad de la primera por sobre la segunda en el arte occidental le confiere al acontecimiento artístico la función de sustituir un sentido, idea o esquema previo, aportado por el texto dramático, el guión o las indicaciones del director.

La actuación, en tanto presencia y acción, ha sido el componente más afectado por la imposición de este orden en los hechos artísticos en los que la misma interviene. Además de promover relaciones de poder y subalternidad al interior de obras de arte de carácter necesariamente colectivo (como el teatro o la producción audiovisual), la primacía de la transitividad determinó que la indagación sobre la actuación no haya desarrollado herramientas conceptuales propias, dependiendo aún de aquellas utilizadas para el análisis del texto dramático y la puesta en escena.

Estos acercamientos, muy usuales en los estudios teatrales aún en la actualidad, definen a la actuación como la materialización o interpretación de un sentido aportado por el texto o las indicaciones del director. Esta concepción no plantea ningún cuestionamiento a las certidumbres del tradicional análisis semiótico tan caro a la teoría teatral durante las últimas décadas (más allá de algunos aportes de la pragmática incorporados de manera más reciente). No obstante, este paradigma ha mostrado una y otra vez sus dificultades ante la actuación, fenómeno que sólo se adecua a las premisas de este tipo de análisis a fuerza de permanecer en gran medida inexplicado. Por otra parte, es tangible en dichos abordajes la pertinaz vigencia de un dualismo cartesiano que divide al sujeto en mente y cuerpo, promoviendo una inevitable jerarquía de la primera por sobre el segundo, que queda así reducido a mera materialidad.

También son fundamentales los aportes de Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer* (2007). De Certeau (2007, p. XLIX) define a la “lógica de acción estratégica” como el “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un <<ambiente>>”. Así, la estrategia circscribe un lugar propio, a través de un orden según el cual los elementos presentes se distribuyen en relaciones de coexistencia, excluyendo la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Esto provee una estructura estable que hace posible una posición de retirada, de distancia y previsión, que se da a sí misma un proyecto global y totalizador. Consideramos que en el caso del teatro, el texto dramático y la dirección escénica constituyen por autonomía el lugar de la estrategia.

La actuación requiere, en cambio, de la asunción de una “lógica de acción táctica”. De Certeau se refiere a la misma como una *poiética* oculta, una producción alternativa, que no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden dominante. Dichas prácticas no subvienten al mismo mediante el rechazo o el cambio (lo que en el caso del teatro implicaría una “dramaturgia del actor”, es decir, un cambio que mantiene los términos de la noción de dramaturgia en tanto composición previa y controlable), sino mediante una manera propia de utilizar, con fines y en función de referencias propias, el sistema ajeno del cual el sujeto no puede huir. La lógica de acción táctica se define entonces como un “cálculo que no puede contar con un lugar propio... La táctica no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau, 2007, p. L). Dado que depende de las circunstancias en que “el instante preciso de una intervención transforma [una situación] en situación favorable” (De Certeau, 2007, p. 45), la táctica es movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, distancia o previsión. Es “ciega y perspicaz, como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia” (De Certeau, 2007, p. 44).

El Yo Actor no cuenta, por lo tanto, con un proyecto global y totalizador, sino que obra poco a poco, aprovechando las ocasiones y, por consiguiente, dependiendo de ellas. Se trata de que el actor logre adquirir y mantener constantemente durante la situación de actuación, la capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos: “Caminar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio al recrear cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante intervención renueva” (De Certeau, 2007, p. 84). Por lo tanto, el desempeño del Yo Actor es indisoluble del instante presente, de las circunstancias particulares y del hacer. Así, como toda acción, la actoral desaparece en su acto mismo, como perdida en lo que hace y sin espejo que la represente, por lo que carece de una imagen de sí misma tal como la que brindaría la escritura (por eso el teatro es un hecho vivo y también efímero). La táctica contiene una memoria que permanece oculta hasta el instante en que se revela. Utiliza los momentos oportunos para combinar elementos heterogéneos, por lo que su terreno no es el discurso, sino el instante: “Su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de <<aprovechar>> la ocasión” (De Certeau, 2007, p. L). La síntesis es entonces la decisión misma, y no algo externo o anterior a ella. Al carecer de la univocidad y estabilidad de un lugar, la táctica depende

del tiempo, por lo que se halla siempre atenta a “coger al vuelo” las posibilidades del provecho y no conserva lo que gana, por lo que el Yo Actor no sedimenta dicha ganancia en la circunscripción de un espacio propio. Lo que la actuación gana para sí, por lo tanto, es la emergencia del sujeto como estilo personal, el cual, en tanto resto (aquellos aspectos formales que quedan más allá del sentido, del personaje, de la trama), es siempre efecto en los contornos de un espacio ajeno.

Por último, la noción de “campo teatral”, formulada por Osvaldo Pellettieri (2002) a partir del concepto de campo intelectual de Pierre Bourdieu (1967), es un concepto fundamental en nuestro enfoque. El campo teatral se define como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que se oponen y se agregan, en una lucha por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad en el interior del mismo, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión. Cada agente posee una propiedad particular y un peso funcional derivados de su posición en el campo, que puede ser central o marginal.

Estas obras que constituyen nuestro marco conceptual son referencias permanentes, con las que estamos profundamente en deuda. Algunos de estos autores encararon dichas investigaciones sin siquiera imaginar que alguna vez podrían iluminar un fenómeno considerado tan prosaico por la cultura occidental, como lo es la actuación. Otros, como Osvaldo Pellettieri, nos enseñaron que no hay expresión cultural y artística que no merezca constituirse en objeto de estudio académico. Por esa osadía, le estaremos eternamente agradecidos.

En el terreno personal, agradezco a los autores de los artículos por haber aceptado investigar desde este marco conceptual y compartir sus resultados en este *dossier*; a la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino y a la Carrera de Artes, ambas dictadas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, y a la Universidad Nacional de las Artes, por haber programado estos seminarios; a la *Revista ERAS* y a su editor, Levi Leonido Fernandes da Silva, por la generosidad de albergar esta publicación; y, especialmente, a los actores y actrices sin cuyas creaciones estos artículos no serían posibles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En AAVV, *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). México: Siglo XXI.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin* (pp. 73-99). Buenos Aires: Manantial.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Mauro, K. (2014a). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.
- Mauro, K. (2014b). El <<Yo Actor>>: *Identidad, relato y estereotipos*. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124.
- Mauro, K. (2011a). *Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de Análisis de la Actuación a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mauro, K. (2011b). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>. En Larios Ruiz, S. *Escenarios post-catástrofe. Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai.
- Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>.
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Pellettieri, O. (2002). Introducción. En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (Vol. II., pp. 13-37). Buenos Aires: Galerna.

EL CLOWN: UN DESAFÍO METODOLÓGICO PARA LA FORMACIÓN DE LOS ACTORES Y LAS ACTRICES

Clown: a methodological challenge for actors and actresses

CESTAU, Victoria²

Resumen

El objetivo de la presente investigación es contribuir y enriquecer las investigaciones referidas al campo actoral, a partir del estudio de la metodología del *clown* que propone Jacques Lecoq y problematizar su introducción y posterior desarrollo en el campo teatral porteño actual. Nos proponemos así desde los estudios académicos, aportar y fortalecer el arte teatral, para poder esclarecer el trabajo del actor, visibilizando su presencia, sus funciones y sus influencias en el ámbito educativo y artístico. Entendemos que su labor es vital, ya que dinamiza transformaciones sociales, visibiliza la realidad actual, crea e imagina mundos alternativos. El actor, como artista y como trabajador, ha sido relegado en los estudios teatrales, sin embargo el interés del público en general y los trabajos académicos crecen actualmente, demostrando así su necesaria producción.

Abstract

The objective of this current investigation is to contribute and enrich acting investigations, starting with the methodological study of *Clown* of Jacques Lecoq and problematizing his introduction and further developing, in the acting field in Buenos Aires, Argentina. Basing on academics studies, the challenge is to clarify actors work, making visible his presence, functions and influences in the education and artistic field. We think his labor is vital, creating alternative worlds and making reality visible. The actor, as an artist and employee, has been relegated in theatrical studies, however, it is common interest in the audience, and many papers had been published, demonstrating his production is indeed necessary.

Palabras clave: *Clown; Actor; Performance; Jacques Lecoq; Buenos Aires.*

Key words: *Clown; Actor; Performance; Jacques Lecoq; Buenos Aires.*

² VICTORIA CESTAU – Magíster en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino (Universidad de Buenos Aires). Socióloga, actriz y *clown*. Sus trabajos teóricos y prácticos investigan la actuación. Se ha especializado en las actuaciones populares, donde también incluye su recorrido como puestista en escena en las murgas uruguayas (tanto de Argentina como de Uruguay) y en el carnaval uruguayo. Actualmente imparte clases de actuación en la carrera de grado de Intérprete de Circo (UNTREF), junto a la maestra Cristina Moreira. ARGENTINA. E-mail: victoriacestau85@gmail.com.

EL CLOWN: UN DESAFÍO METODOLÓGICO PARA LA FORMACIÓN DE LOS ACTORES Y LAS ACTRICES

Planteamos enriquecer la escena actual y aportar nuevas soluciones y discusiones que pongan de relieve la importancia del actor como agente social. Poco material académico existe sobre el tema y la mirada que predomina es siempre antropológica o histórica, cuando no semiótica en relación al actor como un signo más que habita la escena. Es por esta razón que consideramos relevante darle un lugar prioritario al *clown* como una metodología actoral y abordarla teniendo en cuenta al actor como protagonista.

¿Por qué el *clown* implica un desafío para la formación de las actrices y de los actores?

El estudio del *clown* implica mucha preparación, tanto por parte de los estudiantes como por parte de los docentes. Su creciente vitalidad, reflejada en la práctica y propuestas artísticas que se verifican en diversos espacios: plazas, parques, universidades, escuelas de circo, calles, *varietés* y teatros, lo han convertido en una moda, donde en algunas ocasiones, la profundidad e importancia en el desarrollo personal del actor se ha dejado de lado. Es uno de los lenguajes más complejos y exigentes para los estudiantes. Por esta razón es que se encuentra al final de la formación que propone la escuela de Jacques Lecoq, referente del *clown* contemporáneo. Dentro de su escuela, el *clown* es el último territorio dramático que los estudiantes abordan. Dentro de nuestro campo teatral porteño, el *clown* se ha construido con características propias y únicas. La ausencia de una formación institucionalizada, exclusiva para las metodologías populares de actuación, ha llevado a que los comediantes o cómicos se encuentren marginados dentro del campo teatral. Como sabemos, el realismo ha sido la metodología actoral hegemónica durante mucho tiempo, sin embargo, con la llegada del siglo XXI, y con la expansión del circo contemporáneo, el *clown* se encuentra dentro de los planes de estudio para los alumnos de distintas disciplinas artísticas.

El *clown* es, en el campo teatral porteño, un oficio consolidado. Sin embargo, desde los estudios académicos no ha sido abordado desde el campo actoral. Los escasos estudios que existen, aportan una mirada historiográfica o semiótica en relación al actor, considerándolo como un signo más que habita la escena. Actualmente el *clown* es una metodología actoral primordial y la abordaremos teniendo en cuenta al actor como protagonista.

La influencia y el aporte de la pedagogía lecoquiana en los años 80, colaboraron a fortalecer y a enriquecer una etapa de revalorización de las metodologías populares de actuación, en la capital de nuestro país. La maestra Cristina Moreira, es la primera que durante los años ochenta, enseña el *clown* contemporáneo en nuestro campo teatral porteño, de forma privada y personalista. Sin contar con su escuela propia, la pedagoga replica la metodología lecoquiana, ofreciendo sus cursos en formatos intensivos, donde aborda los distintos territorios dramáticos (*clown*, bufón, Commedia Dell ‘Arte, melodrama) que aprendió en la escuela de Philippe Gaulier (principal discípulo de Lecoq), durante su gira por Europa. Esta vía y forma de enseñanza del *clown*, lo han autonomizado del resto de la formación lecoquiana. Los textos y escritos académicos de Moreira, fueron reconocidos e incluidos dentro de distintos congresos de teatro. Su trayectoria dentro del campo educativo, tanto en el ámbito público y privado, la posicionan como la referente consolidada. Moreira integra varios lugares dentro del campo cultural/educativo. Es profesora, directora, dramaturga, investigadora y fue intérprete. Su rol como pedagoga y creadora han sido claves para muchos actores y actrices del *under* porteño, que hoy se reconocen como cómicos y cómicas de renombre, tal es el caso de Verónica Llinás, Claudio Gallardou, Batato Barea, Hernán Gené, Osqui Guzmán, Guillermo Angeleli, Gabriel Chamé, Cristina Martí, Toto Castiñeiras, entre otros. Estos actores y actrices inauguran a comienzos de los 80 una poética dentro del sistema teatral porteño, produciendo una nueva forma de hacer comicidad. Pellettieri (1992) lo llamará “el teatro de la parodia” y del cuestionamiento, ya que el *clown* se caracterizó desde sus comienzos, por su “cuestionamiento” al “teatro serio” y al ilusionismo propio del realismo dominante. Coincidimos con Dubatti (1995) y Pellettieri (1994) en que todo este movimiento recuperó la estética del actor popular argentino, el circo y la murga. Expresó la voluntad de los nuevos teatristas de otorgar un estatuto teatral a fenómenos que hasta entonces eran considerados por la cultura alta como no teatrales.

El *clown* se ha consolidado por ser una opción metodológica que atrajo a sujetos que provienen de otras disciplinas artísticas como: bailarines, poetas, magos, acróbatas, músicos, mimos; además ha tenido éxito en nuestra capital ya que Buenos Aires presentaba un campo fértil de actores populares donde el *clown* lecoquiano reconoció una misma tradición actoral criolla. El *clown*, el actor nacional y el cómico italiano comparten procedimientos, conformándose dentro de una misma tradición popular de actuación.

En cuanto a la actuación popular, Pellettieri (2001a) la caracteriza como resultado de la conjunción de los procedimientos del actor italiano, las técnicas del circo y el naturalismo. El actor popular, de imprescindible continuidad en el imaginario del público, hecho que deriva de la identificación del pueblo con el artista, nace en la gauchesca, con los Podestá y el *Juan Moreira* (1884), se afianza durante las primeras dos décadas del siglo XX, en el seno de los microsistemas del sainete y la revista porteños y alcanza su mayor complejidad técnica en el microsistema del grotesco criollo. Los procedimientos del actor popular que comparte con el *clown* son la mueca (contorsión seria pero payasesca del rostro, base del efecto melodramático) y la *maquieta* (exageración de lo costumbrista a partir de la caricatura y el desparpajo, el equilibrio precario del cuerpo y la predominancia de la zona de la cadera, procedimiento fundamental de la interpretación cómica). A estos se agregan el camelo (pronunciación ininteligible) y la morcilla (la improvisación verbal) entre otros.

El actor nacional, el cómico italiano y el *clown* comparten el hecho del juego en el teatro, la exigencia de mantener la atención del público constantemente y de la sorpresa como factor fundamental durante la actuación. Esto implica una orfandad psicológica en relación a la construcción del personaje. El hecho de trabajar el cuerpo al extremo impone en estos tipos de actores abandonar la composición psicológica de los personajes para dejarse llevar por las sensaciones, las imágenes que proyecta el cuerpo, la precisión de la técnica corporal y las emociones. Otra característica compartida es la de semblantear el público. Medir cómo reacciona, es decir provocarlo derribando la cuarta pared y actuar en consecuencia de ello. Todo lo que suceda en la sala debe estar al servicio de vivir el aquí y ahora e integrarlo como parte de la escena. La actuación popular implica un juego del actor consigo y un dominio de la relación con su público. El teatro popular rompe con la mimesis aristotélica y el *clown* es un caso paradigmático, lo lleva al extremo. El *clown* se caracteriza por ser la única metodología que posiciona al actor desde un lugar inocente. Las debilidades personales del sujeto no deben de interponerse ante el desarrollo de la actuación, son la fuerza teatral. La actuación deja de ser entendida como una narración con planteamiento, nudo y desenlace. El actor se presenta, el actor es el cuerpo, el cuerpo es la actuación.

La poética que compone el *clown* es singular porque necesariamente parte del actor. No existe en un texto, ni lo crea un director. El sujeto que elige ser *clown* deberá ahondar en un trabajo arduo consigo mismo. Por eso Lecoq (2009, p. 210) afirma que:

“El *clown* no existe por separado del actor que lo interpreta”. El actor deberá jugar a ser él mismo, sin mentir. Delatando su lado débil, mostrando su faceta ridícula. La máscara más pequeña (la nariz roja de payaso) es sin embargo la máscara que lo desenmascara. El maestro afirma que todos tenemos un lado irrisorio. La sociedad nos enseña a que nos vaya bien, a ser exitosos, a mostrar el mejor desempeño, a ser productivos y eficaces. Sin embargo el *clown* desarticula todo este mandato social y nos sumerge en la otra cara. El antihéroe aflora, su rostro débil que siempre oscila entre la sonrisa y la tristeza. “El descubrimiento de que una debilidad personal podía transformarse en fuerza teatral, fue de la mayor trascendencia para la apuesta a punto de un acercamiento personalizado de los *clowns* a la búsqueda de *su propio clown*” (Lecoq, 2009, p. 212).

El abordaje pedagógico es al revés. No debemos entrar en una máscara como en la comedia, debemos habitar la parte *clownesca* que ya tenemos. La máscara, en este caso funciona como algo exterior que revela algo interior. El actor queda expuesto y desprotegido. La nariz roja expone al alumno, “su rostro manifiesta un estado de indefensa disponibilidad” (Lecoq, 2009, p. 213). Esta indefensa disponibilidad responde a una entrega y aceptación total, que todo *clown* debe tener cuando se presenta ante su público. Es un estado de la actuación que exige una determinada apertura para que durante la misma, y sobre todo durante el encuentro con el público, algo que el actor no prevé suceda, sin que este suceso sorpresivo detenga la actuación. Por el contrario este nuevo acontecimiento deberá de nutrir al *clown* y a la actuación.

El *clown* es el que <<acepta el fracaso>>, el que malogra su número y, con ello, coloca al espectador en un estado de superioridad. A través del fracaso, el *clown* revela su profunda naturaleza humana que nos emociona y nos hace reír (...) es necesario fracasar en aquello que se sabe hacer, es decir una proeza (Lecoq, 2009, p. 214).

El acercamiento al *clown* es progresivo durante la formación que propone Lecoq. Los alumnos ya cuentan con casi dos años de entrenamiento y han pasado por varias metodologías de actuación. Saben diferenciar los aspectos técnicos que los vinculan con el uso de las máscaras. También se han enriquecido navegando por los distintos territorios dramáticos. El cuerpo está presente, dispuesto. La característica principal de este juego *clownesco* es poder deconstruir la máscara social que el sujeto acostumbra a llevar diariamente. En el caso del actor, el trabajo es doble. Deberá no solamente deconstruir la máscara social, sino también aquella que se relaciona con su oficio, “la misma se halla conformada por un relato que les brinda a los actores una imagen de sí mismos, a partir

de un repertorio de conductas y cualidades, no exento de estereotipos” (Mauro, 2014, p. 102). La dificultad que requiere el trabajo en *clown* implica al actor directamente. No solamente hay que desarticular los mandatos culturales sino que también hay que reconstruir cómo el actor se posiciona frente a una metodología que le exige que “actúe menos y juegue más”.

Señalamos que este fenómeno impactó también en la formación de los actores. La posición periférica del teatro y más aun de la actuación en el campo cultural porteño, queda manifiesta en el surgimiento tardío de instituciones de formación para actores. Así como al interior del campo actoral, aún hoy los actores cómicos o comediantes siguen considerándose “menos formados o menos cultos” que el resto. Las metodologías populares de actuación no tienen la misma valoración frente a otras metodologías en la formación de actores y artistas. Las actuaciones populares, que continúan desarrollándose en el formato de número corto, en *varietés*, o espacios públicos son menospreciadas, frente a las obras de texto o de autores clásicos llevados a cabo en otro tipo de teatros o espacios.

El *clown* es una metodología de actuación que durante la formación universitaria local, se encuentra débilmente presente en la currícula para los artistas. Es una opción que ha tenido mucho éxito para los sujetos que no son artistas y quieren incursionar en el mundo teatral. Estas dos variables han traído algunos problemas. En primer lugar, su presencia en la universidad debería construir una legitimación y sistematización de un saber complejo y antiguo. Esto no ocurre. Las pocas horas (no llega a contemplarse en la mayoría de los casos como materia de un cuatrimestre) que se ofrece alumnado desde la currícula oficial, deteriora el nivel desde un espacio que se encuentra habilitado como un saber especializado, tal es el caso de la universidad. Esto genera una aproximación superficial a dicha metodología, debilitándola y alimentando los espacios privados y personalistas de educación, como maestros y escuelas privadas. En segundo lugar, el auge de talleres privados en el campo teatral porteño es controversial. Por un lado, seguimos alimentando la enseñanza no formal entre maestros y discípulos, que es y ha sido una de las formas más ricas del aprendizaje de este oficio; además de una de las formas de producción colectiva más importantes. Por otro lado, contribuye a que muchos sujetos, sin la preparación adecuada, comiencen a dar clases. Se ha naturalizado asistir a un par de talleres de *clown* y convertirse en profesor. También reconocemos grandes profesores y maestros que han difundido dicha metodología por el país de forma personal.

La vida profesional del actor y además la dedicación para seguir ampliando la formación del mismo, muchas veces se vuelven incompatibles. Este punto es crucial para reflexionar acerca de la formación del actor y su inserción en el medio laboral. Este relato es representativo de muchos artistas que teniendo ya consolidada una formación, buscan herramientas en otras disciplinas para aplicar a la escena. Los talleres aislados de *clown*, comedia, bufón, máscara neutra, melodrama, entre otros, han tenido mucho éxito debido a que acompañan esta búsqueda y necesidad de los artistas jóvenes como de otros que ya se encuentran conformados. El formato de taller sintetiza aspectos y recursos puntuales que el artista puede apropiarse de forma concreta. Al mismo tiempo genera un puesto de trabajo donde el docente se asegura un sueldo determinado. Tanto para quien toma el seminario o taller, como para quien lo propone, este formato logra satisfacer las dos demandas.

Como observamos la oferta educativa en relación al *clown* es muy diversa y contempla tanto al ámbito formal público educativo como al informal privado. Las propuestas abarcan todos los niveles de enseñanza, tanto para niños y adolescentes como para adultos. La enseñanza del *clown* ha presentado en nuestro campo teatral la singularidad de nutrirse de otras disciplinas artísticas populares que se encontraban formando parte de una tradición local. La expansión educativa permitió la profesionalización de algunos artistas. Esto tiene dos consecuencias. Una que es positiva, cada maestro le imprime características propias, enriqueciendo visiones y actualizándola. La consecuencia negativa es que al haberse expandido de forma tan autodidacta, el *clown*, como explicamos anteriormente, implica de forma profunda al alumno y al maestro. De no saberse manejar pedagógica y didácticamente se incurre en errores conceptuales y simplistas como “un payaso debe hacer reír”, buscando solamente el efecto sin comprender tanto desde la teoría y desde la práctica qué causa risa y para qué la utilizamos. El *clown* se difunde y se enseña dentro del campo educativo y teatral a personas sin experiencia desde distintos ámbitos legitimados como la universidad -en los formatos intensivos que brinda la UNA (Universidad Nacional de las Artes) o en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, de la Universidad de Buenos Aires- y privados personalistas (múltiples escuelas reconocidas.).

Uno de los aportes más importantes es que esta metodología ha sido enseñada a sujetos que no son actores. En tal caso sirve como herramienta técnica para fortalecer y enriquecer ciertos aspectos. Por ejemplo, estar más presentes en “el aquí y ahora

escénico”, saber integrar al público durante la actuación, aprender algunas reglas de la improvisación, integrar los errores o accidentes a la actuación, saber “entrar y salir” de la estructura que guía el espectáculo. La hibridación de elementos técnicos y actorales que la metodología del *clown* utiliza es propia de una práctica cambiante y dinámica que sin perder sus procedimientos típicos los renueva.

Al problematizar su autonomización en Buenos Aires consideramos por encima de todo que el teatro popular escapa a definiciones estancas. En la misma línea que sostenía Lecoq, consideramos incorrecta la lectura del teatro como un hecho “puro”. El teatro y las metodologías de actuación popular específicamente, se relacionan con su contexto, con su público, alumnos y maestros de forma activa. Además de toda esa complejidad que atraviesa a cualquier fenómeno artístico, se integra la comicidad y el humor local, que fusionan siempre modelos tradicionales y modelos nuevos que constantemente se resignifican con la llegada de nuevas generaciones de artistas, críticos y espectadores. La práctica teatral es también un recurso para reconocer lo distinto y elaborar las tensiones de las diferencias.

Un personaje llamado clown. El vínculo entre el actor y el clown.

Un actor entra a escena con una nariz roja de payaso. El público lo mira, el actor mira al público. Se descubren. Para que el *clown* esté presente y el actor no lo anule se debe encontrar el estado, la forma, la energía precisa. Parafraseando a Mauro (2011a), el actor construye su identidad como tal a lo largo de su formación. Durante la carrera, el actor va incorporando distintas metodologías y técnicas de actuación que le permiten afrontar no sólo al público sino todo lo que acontece durante una función. Estas herramientas le otorgan distintos recursos para componer un personaje, que se construye en cada actuación en particular. El oficio de actor será la identidad que le servirá como relato general, estructura que se amplía, cambia, crece, pero que sirve como cimiento. Esta identidad que ayuda al actor a posicionarse en su carrera es distinta del personaje. En *clown* el concepto de personaje se corre de los clásicos lineamientos. Este personaje toma del sujeto aspectos personales, y además estos aspectos personales están atravesados por la particularidad de que sean “debilidades”. Coincidimos con Mauro en establecer la particularidad de la actuación del personaje: el *clown* se constituye y se consolida en cada encuentro con el público que es cambiante y heterogéneo. El *clown* se caracteriza por relacionarse de forma dialéctica con la identidad del sujeto. La identidad de los sujetos es

algo cambiante y dinámica al igual que la construcción del *clown*. Este personaje que crea el actor y que lo acompaña a lo largo de su carrera deja entrever variaciones y transformaciones en el tiempo. A diferencia de otros personajes, la construcción del personaje *clown* implica que el actor se dedique de por vida a construirse y deconstruirse. La elección de ser payaso interpela un desarrollo creativo por parte del actor y un fuerte trabajo personal. Desde la elección de un determinado vestuario, un nombre y un estilo propio. Es así como el actor a través del *clown* compone su propia poética.

Para explicar dicho proceso, tomamos de Abirached la evolución del concepto de personaje en la modernidad.

(...) preferimos la imagen, más rigurosa, de la máscara, que retiene del personaje una nebulosa de relieves, de huecos y de contornos en pleno dinamismo, a la vez precisa y vaga, porque son a la vez físicos y potenciales. El personaje impone de una parte al actor un cierto número de puntos de referencia concretos, que debe aceptar corporalmente (...) Lo que puede producir no es ciertamente el personaje mismo, sino las energías que éste retiene formuladas y que piden ser realizadas (Abirached, 1994, p. 216).

Estos “contornos dinámicos” con “puntos de referencias concretos” vuelven a apelar a la figura popular del *clown* contemporáneo. Chaplin sigue siendo un claro ejemplo que ha construido su propia poética, por esta entendemos:

Lo que constituye el gesto en tanto estilo personal resultante del conjunto de reiteraciones formales en las que incurre el actor. Estas son las que caracterizan a la figura del actor, no solamente desde lo que construye físicamente, sino que también nos referimos a una poética en tanto desarrolla elementos propios del universo estético ideológico al que adscribe (Mauro, 2011a, p. 102).

Su *clown* llamado Charlot que camina con el bastón, recurso del cual se vale para jugar con el equilibrio y el eje de su cuerpo (claro ejemplo de la aplicación de las leyes del movimiento según Lecoq); su bigote característico que refuerza la mueca y el gesto del rostro (no utiliza la nariz roja sin embargo compone la máscara *clownesca*); su bombín que lo acompaña en todas sus aventuras y que emplea como parte de destrezas de malabar (mostrando sus habilidades como acróbata, mimo y bailarín); sus pantalones cortos y anchos; y sus grandes zapatos (chalupas) rotos conforman la base de su cuerpo preciso y dúctil. Es un personaje pobre, un vagabundo que siempre se las ingenia para sobrevivir. En busca de comida y trabajo, reminiscencia del Arlequín de la comedia, este personaje parece haber crecido dentro del mismo traje durante todos sus filmes mudos. Estos elementos componen un determinado cuerpo del actor, construyen la estética y ética del discurso de este payaso. Charlot es el personaje *clown* que crea Chaplin actor.

El concepto de personaje ha sido hegemonizado por las metodologías realistas de actuación. Estas han monopolizado la mayoría de los campos teatrales occidentales, atribuyendo, mayoritariamente, la creación del personaje al autor, y en algunos otros casos al director. Recordemos que el teatro popular occidental antecede a cualquier otro tipo de teatro y subrayamos también que el teatro de máscaras ha sido una de las primeras formas de creación teatral que el hombre ha generado en occidente. El estudio del *clown* que propone Lecoq vincula el teatro popular y al actor desde un lugar innovador. La relación técnica que vincula al actor con el personaje la explica de la siguiente manera:

Si el personaje y la persona se funden en uno, la actuación se anula (...) los alumnos aprenden a interpretar otra cosa que no sea a ellos mismos, al tiempo que se implican profundamente. No actúan *ellos mismos*, ¡actúan *con* ellos mismos! Esta es toda la ambigüedad del trabajo del actor (Lecoq, 2009, p. 94).

Por esta razón uno de los aspectos técnicos que Lecoq aborda se basa en las líneas de fuerza que definen al personaje. Pensemos en un trípode para entender dicha definición. Construir una base (base técnica en la formación del actor) para crear una estructura sólida (actuación). Para que esto sea posible hay que pensar en tres elementos: actor, *clown* (personaje) y sujeto. Partimos del sujeto que tiene un determinado cuerpo, personalidad, tono de voz, gustos, intereses, clase social, imaginario cultural, etc. Ese sujeto deviene en actor, luego de un proceso pedagógico de formación. Finalmente el actor arriba a la construcción del personaje *clown*, que es una invención propia que se nutre de todo ese trayecto. La particularidad del *clown* es que muestra una parte de lo que somos y no podemos expresar en sociedad. Una parte reprimida que subyace, al igual que los bufones, en la dinámica infantil. No podríamos imaginarnos a Charlot sino interpretado por Chaplin, y es que Chaplin es Charlot, es decir, es un personaje intransferible, único e irrepetible, que nace y muere con él. Chaplin opina a través de Charlot acerca de la pobreza, la soledad, el amor, la modernidad, etc.; su forma de percibir el mundo conforma su relato como creador, su poética. Chaplin, como paradigma del *clown* contemporáneo, trabaja la figura del antihéroe. Partimos de la idea de que las figuras anti heroicas se ubican dentro de la categoría de los propios valores heroicos, construyéndose como sus opuestos, contrarios o antitéticos. El *clown* aceptando el fracaso se posiciona desde este lugar. Lo heroico forma parte de una temática en la que se suele destacar la osadía y la valentía de grandes hechos calificables como “hazañas”. El *clown* es la contrapartida a ese universo. En el caso de Charlot están relacionadas con el diario vivir, con hechos cotidianos (conseguir trabajo, ingeniárselas para encontrar comida,

conquistar a alguna mujer) y se destacan por provenir de un vagabundo que se encuentra invisibilizado socialmente. Su proeza es sobrevivir en medio de una sociedad desigual. Observamos a un hombre olvidado que se encuentra al margen. Siempre lo persigue la policía o cuestiona la autoridad. Esta posición de *outsider* es otra característica del *clown*, es un anarquista, subvierte y cuestiona la lógica de las sociedades, su funcionamiento y sus reglas. En las sociedades más estructuradas o rígidas se observa una gran cantidad de payasos. O en momentos de crisis económicas y políticas la aparición del *clown* se hace más visible y evidente. Es un lenguaje que distiende las formas duras, porque justamente trabaja fuera de las formas conocidas.

Para hacer reír al otro debemos de reírnos primero de nosotros mismos. Explorar el ridículo. Por esa razón el lenguaje no realista (colocarse una nariz roja, confeccionar un vestuario excéntrico), características de todos los territorios dramáticos de la escuela de Lecoq, ayuda a construir un personaje teatral que se origina desde nosotros mismos sin ser nosotros mismos. La distancia es necesaria.

Para problematizar uno de los puntos centrales de esta investigación apelamos al “distanciamiento” Brechtiano como concepto. Nos centraremos únicamente en el abordaje actoral, que es lo que consideramos necesario para explicar un aspecto técnico de la metodología del *clown*. Cabe destacar que Brecht no es quien lo inventa, la referencia proviene del Teatro Japonés llamado *Nô*, teatro oriental realizado con máscaras y del Teatro Popular Occidental. Sin embargo es Brecht quien es reconocido por la historiografía del teatro occidental. El punto clave es que el actor no se identifica totalmente con el personaje. El personaje *clown* es una parcialidad de la identidad del actor. En términos brechtianos, el actor no se convierte en el personaje, funciona como un intermediario que muestra a su *clown*. Mostrar más que encarnar, distancia más que empatía. “El actor no se permite en el escenario llegar a la transformación total en el personaje que representa. No es Lear, Rapagón, Schwejk, etc., sino que muestra a estas personas” (Brecht, 2004, p. 134).

En *clown* el actor debe mostrarse a él mismo, no es Hamlet, ni “hace de”. Este punto es el más complejo técnicamente, “la gran dificultad consiste en encontrar de entrada la medida justa, en interpretar verdaderamente a partir de la propia persona y en no *hacer el clown*. Si se convierte en espectador de su propio ridículo, el actor está perdido” (Lecoq, 2009, p. 215).

Todos los temas de la humanidad son abordables por la metodología del *clown*. La libertad es absoluta. Sin embargo, ese material personal que el actor brinda a la escena, debe estar procesado por el actor, para que el *clown* lo juegue. El *clown* genera una sensación de liberación. Si al *clown* se le hace pesado trabajar cierta temática, deberá dejar ir esa idea para abocarse a algo que pueda escenificar. La distancia técnica construye la clave de la actuación. Si el sujeto se identifica totalmente con el *clown* no puede actuar, sin embargo, el sujeto le brinda toda su poética personal para construirlo. A modo de ejemplo, en la conocida escena de *La Quimera del oro* (1925), Chaplin almuerza un zapato. El trabajo que propone está enraizado en su tiempo, característica principal que Lecoq (2009) le atribuye al *clown* y al teatro de creación en general. Chaplin elige mostrar algunas de las consecuencias de la guerra: crisis económica, la desocupación, la pobreza. En el mundo del *clown* todo es posible. La forma, el lenguaje, el cómo es lo que importa. Para abordar temáticas sociales tan complejas la distancia también es necesaria.

La disponibilidad y vulnerabilidad que se requiere es extrema. El maestro explica que el *clown* aparece cuando el alumno menos se defiende. Cuando el actor se deje sorprender por él mismo, sin anteponer ninguna idea: “No se juega a ser *clown*, uno lo es, cuando su naturaleza profunda se manifiesta junto a los miedos primigenios de la infancia” (Lecoq, 2009, p. 215). Es por esta razón que una parte del abordaje técnico es investigar los gestos prohibidos, que durante la socialización del sujeto, se han reprimido. El alumno debe ahondar en su propia manera de caminar, para encontrar cómo camina su *clown*. Es un trabajo meticoloso y detallista de la propia forma, es decir de una poética única.

Sin duda los *clowns* abordan una dimensión psicológica y teatral muy profunda (...) el *clown* pone de relieve la singularidad de cada individuo (...) Con el *clown*, les pido que sea ellos mismos lo más profundamente posible, y que observen el efecto que producen sobre el mundo, es decir en el público” (Lecoq, 2009, p. 218).

El *clown* vive en conflicto consigo mismo, asegura Lecoq. No necesita de conflictos exteriores. Es por esta razón que el pedagogo deberá guiar el trabajo de descubrimiento sin caer en un falso acercamiento psicoanalítico “es el territorio dramático que más cerca sitúa al actor de su propia persona” (Lecoq, 2009, p. 219).

La relación con el público. El espectador, el otro que el clown necesita

Existen diversos autores para acercarnos a la recepción en teatro. Tomaremos de Ingarden (2005), Rancière (2010), Eco (1987) y De Marinis (2005) algunos conceptos para reflexionar acerca del vínculo entre el *clown* y el público. Los espectadores influyen, de una u otra manera, en la actuación y por lo tanto son parte constitutiva del hecho teatral. La fuerte y determinante relación entre la estética de la producción y de la recepción exige una comprensión que las abarque. Existe una clara dificultad de sistematizar y formalizar sus modos de estudio debido a la heterogeneidad de disciplinas científicas que se encuentran presentes al abarcar un tema tan inmenso. Estética, recepción, teoría del actor, literatura, psicología, sociología, antropología, historia cultural, semiología, filosofía, política, etc.

El caso del teatro popular merece especial atención por ser un teatro que rompe con la cuarta pared. Específicamente, la actuación en *clown* coloca al espectador en una dinámica diferente a la que se le tiene acostumbrado. El *clown* sale de la escena en busca de un espectador.

Augusto Boal en su texto *Teatro del Oprimido* (1980) explica su interés por liberar al espectador de ese lugar estanco donde se le han impuesto visiones del mundo. Desde Aristóteles, pasando por Artaud y Brecht las imposiciones del teatro no dejan que el espectador actúe por sí mismo. Generalmente se lo quiere aleccionar. La poética del *clown* es un lenguaje que se despegue del teatro mensajista y del teatro político. El *clown* no tiene límites. El *clown* cuestiona las formas. Las rompe y construye otras. Consideramos que la actuación en *clown* interpela directa y explícitamente al espectador. Al respecto, Umberto Eco (1987, p. 76) reflexiona sobre la literatura en su texto *Lector In Fabula* y subraya que a medida que “el texto pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa”. El *clown* no se propone instruir, ni liberar conciencias. Necesita al otro, al espectador para que la actuación se lleve a cabo. Necesita que el espectador interprete algo de lo que allí sucede para continuar con la actuación. Esta máxima exposición que experimenta el actor requiere de un vínculo directo e inmediato con el público. Se actúa con el público y todo lo que provenga de los espectadores (risas, ruidos, estornudos, comentarios, bostezos, etc.) se debe de tomar e incluir en la actuación. El *clown* integra y modifica su presente constantemente, sabiendo que la estructura del número o de la obra lo ampara.

El *clown* nos hace reflexionar sin darnos cuenta que lo estamos haciendo. Esto se debe a varias razones. Primero, el actor se posiciona desde un lugar vulnerable para actuar. No se defiende, no se impone, se presenta, es. Esta inocencia que lo caracteriza, es también la gran diferencia que el actor debe aprender en contraposición a otras metodologías de actuación popular. Simplemente entra, interactúa y juega. Esta particularidad de la actuación en *clown* construye espacios de indeterminación (Ingarden, 2005). Estos espacios son diversos y requieren de la historia vivida de cada receptor para poder llenarlos. Son zonas puramente emocionales y personales. “Hay buenas razones por las que no es aconsejable indicar explícitamente todos los detalles posibles de las objetividades representadas” (Ingarden, 2005, p. 37). Cada espectador apelará a su propia vida, a su propia memoria. El *clown* empatiza con el público. Ingarden estudia la estructura del texto literario en relación a las formas en que puede ser concretizado. Tomamos esta idea y la llevamos a la actuación. Coincidimos que la obra literaria se compone de dos polos: el artístico y el estético. El primero se refiere al texto creado por el autor y el segundo al creado por el lector. De esta distinción se desprende que la obra literaria no puede ser idéntica sólo al texto o sólo a la lectura. Existe como oscilación entre ambos polos. El *clown* y el público co-construyen un nuevo texto. Lecoq (2009: p. 215) explica al respecto: “A diferencia de otros personajes teatrales, el *clown* tiene un contacto directo e inmediato con el público, sólo puede vivir con y bajo la mirada de los demás”. La mirada a público del *clown* es la ventana explícita de hacerlo parte de su emotivo fracaso.

Otros de los teóricos que han investigado esta relación teatral ha sido Marco De Marinis (2005). Define a un espectador activo, que realiza varias operaciones/acciones receptivas, donde reconoce una dramaturgia del espectador. Esas interpretaciones, valoraciones, apreciaciones estéticas, percepciones, son en efecto un lugar donde el texto espectacular alcanza su plena existencia dramatúrgica.

Por su parte, Rancière (2008) emplea otra posible dramaturgia del espectador. En este sentido, el *clown* aborda la relación teatral desde una nueva forma sensible de la experiencia estética. Si bien la estructura dramática del número o del espectáculo es una, el *clown* puede “entrar y salir” de la misma sabiendo a dónde tiene que regresar. Otros de los puntos fijos que el *clown* entrena para poder moverse. El *clown* trabaja teniendo en cuenta al público, reaccionando ante todo lo que suceda durante la actuación, es hipersensible, dirá Lecoq (2009, p. 214). Los espectadores en estas funciones actúan, no

sólo observan, seleccionan, traducen, comparan e interpretan sino que también coparticipan del espectáculo en el intercambio con el actor. No son espectadores distantes ni pasivos. Dentro de un espectáculo de *clown* siempre se incluye la experiencia del espectador. “Eso es lo que significa la palabra emancipación: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran” (Rancière, 2008, p. 25). El *clown* corre las fronteras de los pactos teatrales clásicos aristotélicos. Subvierte las convenciones. El actor desde el inicio de su formación ejercita técnicamente la integración de un otro.

Las actuales varietés porteñas. El teatro marginal en formato corto

Para ordenar la experiencia que he desempeñado como *clown* en distintas *varietés* apliqué un criterio metodológico proveniente de la sociología, donde he utilizado dos herramientas avaladas por las ciencias sociales: la observación participante y los estudios de caso. El objetivo general es dar cuenta de las experiencias que he vivido y que también representan a otros artistas de *varietés*. Es a partir de todas las experiencias -los casos aquí tratados de ninguna forma cubren la totalidad de las *varietés* que existen- que he sistematizado algunas observaciones que se repitieron y que me han llamado a la reflexión.

La observación participante, que se encuentra dentro de la denominada metodología cualitativa, radica su foco en la captación del sentido que el actor le da a su acción. Se orienta a descubrir los significados que los sujetos le dan a su hacer, y trabaja con los discursos, lo que dicen que hacen, lo que hacen y el sentido que para ellos tienen lo que hacen. La observación participante consiste en un proceso caracterizado como una forma consciente y sistemática de compartir actividades de la vida cotidiana y en muchas ocasiones de los intereses y afectos de un grupo de personas. Es muy importante en la investigación ya que tiene la particularidad de poder ser aplicada en cualquier tipo de encuentro con el campo.

Los estudios de caso están contemplados dentro de las metodologías cualitativas y cuantitativas. El caso es algo específico que funciona como un sistema integrado, como una totalidad, tal es así una *varieté* que funciona de forma itinerante dentro de un espacio que puede ser un teatro, centros culturales y/o políticos.

El estudio de estas *varietés* nos interesa como caso intrínseco en tanto trata de un caso particular y singular pero también se puede entender al estudio de caso de forma instrumental. Este es un medio para alcanzar una comprensión más desarrollada de algún problema que abarca a más de un caso y poder llegar a generalizar otras *varietés* de la capital federal.

Robert Yin (1993) expone que también es bueno tomar documentos y fuentes secundarias a la hora de realizar un estudio de caso: cartas, *memorándums*, agendas, actas, reuniones, documentos administrativos, artículos de diarios relacionados con el tema, etc. Cabe aclarar que mediante esta recopilación de documentos y fuentes se busca credibilidad o valor de verdad de la investigación. De esta manera se contextualiza al caso sociohistóricamente, encontrando en los discursos de las mismas una correlación con el contexto más amplio que los encierra.

La *varieté* es un tipo de espectáculo que nace a finales del siglo XIX principios del XX en Europa, frente a la necesidad que tenían algunos artistas de conseguir trabajo para ganarse la vida. La palabra francesa *varieté* hace alusión a la variedad de números consecutivos que se suceden arriba del escenario sin un hilo conductor, como sí lo tienen las obras de teatro que acostumbramos a ver. Magos, acróbatas, *clowns*, cantantes, bailarines, músicos, presentan su número de no más de quince minutos, donde interactúan con el público mostrando su arte. En su libro *Las múltiples caras del actor* (2008), Cristina Moreira dedica un capítulo denominado: □*Varieté: el mundo anti burgués*□. Afirma que al surgir como un género popular que combina la necesidad del artista, golpeado por las crisis económicas y el contexto entre guerras, y los intereses de los empresarios, nace dialécticamente como: sofisticado, luminoso y decante, intelectual y elemental, pero sobre todo anti burgués.

Fueron el contexto en el que se produjeron estos emprendimientos artístico-comerciales, que nada tenían que ver con la sociedad burguesa de la época. Sus modos extravagantes, excéntricos o circenses eran entendidos como pertenecientes a espacios marginales (...) Las variaciones sobre el *burlesque* fueron deviniendo en espectáculos cada vez más complejos. De aquellos primeros shows de tabernas pueblerinas se llegó a los grandes emprendimientos del vodevil” (Moreira, 2008, pp. 137-138).

La maestra explica que el *burlesque* no tiene una forma estética predeterminada sino que apunta al propio estilo del artista, creando desde y a través de la poética personal algo original. La figura del mismo es lo que toma relevancia, más allá de lo que presente

y dónde lo presente. Estos géneros populares consolidan al artista y refuerzan su vida itinerante, ya que la atracción pasa por el personaje esté donde esté.

Los *minstrels* afroamericanos, con sus cánticos y agrupaciones revisteriles, el *blues*, y sus danzas de Etiopía fueron los pioneros del *burlesque*. El *minstrel show* fue desarrollado por los esclavos negros que, con la cara pintada de blanco, acompañaban sus canciones *folk* tocando el banjo e instrumentos de percusión de origen africano. Ellos crearon la estructura más efectiva que el vodevil y luego el *varieté* se consolidaría en los emprendimientos comerciales del siglo XX (Moreira, 2008, p. 140).

Como explica la cita, los géneros populares mezclan varias disciplinas artísticas, patrón que se mantiene en la actualidad. El artista de *varieté* específicamente desarrolla varias habilidades para llamar la atención de su público y ser él mismo el centro de la escena.

Una mirada acerca de las actuales varietés porteñas. Teatro dentro del teatro

Observamos que el espacio donde se desarrollan las *varietés* ha sido una variable determinante que vincula particularmente al artista consigo mismo, al artista con el público y al artista con los organizadores de las *varietés*. El armado de las mismas se realiza colectivamente entre: técnicos del espacio (iluminador y sonidista, que por lo general son el mismo), encargados de la barra de la cocina, organizadores de la *varieté*, que en casi todos los casos es otro artista que va a actuar y agrupa a los demás invitados, yendo dos horas antes de la función. Esto ocasiona que muchas veces el propio artista a medio vestir, se encuentre realizando tareas de armado durante de la llegada del público, que en muchas ocasiones lo conoce, por tratarse de familiares, amigos o compañeros.

Observamos que en relación al funcionamiento de las *varietés* existen desde casos muy profesionales donde se recibe a los artistas en un camarín con comida y bebidas aislados de toda la organización, y otras que no ofrecen camarines, sino espacios comunes al resto de la casa (por lo general son casas antiguas que devienen en espacios teatrales), reducidos, en algunas ocasiones inhóspitos para maquillarse y cambiarse, muchas veces con poca o nula luz, sin espejos, cerca de lugares como la cocina y el baño de la cantina, donde no hay mucha intimidad y donde se ve la entrada del público. Se le ofrece al artista una consumición que retira con un *ticket* (comida: empanada, pizza, tarta; más un vaso de bebida: gaseosa o cerveza) en cualquier momento de la actuación, que es también lo mismo que se le vende al público.

Esto genera varias cosas en el artista. El artista de *varieté* aprende rápidamente el oficio, sabe salir y entrar de escena (en el caso de los *clowns* muchos se quitan la nariz para diferenciar al sujeto del payaso, luego o antes de actuar; otros, se dejan la máscara y hablan como en la vida privada, situación técnicamente extraña), comunicarse con el público, resolver los inconvenientes que surgen, interactuar con los técnicos que operan. El artista de *varieté* no actúa en un espacio convencional, porque estos no son ni espacios totalmente teatrales, tampoco funcionan únicamente como bares, son en su mayoría casas antiguas adaptadas, donde producto de esta infraestructura se mezclan prácticas que provienen de teatros, bares y ambientes cotidianos. Esta fusión que se refleja en la dinámica muchas veces nos encuentra mirando el número del compañero, con el vestuario puesto. Muchos optan por estar en personaje y otros deciden ser el sujeto detrás del personaje. Todo este universo conforma una cierta reminiscencia con los comediantes del arte entre bambalinas, y un parecido a la vida comunitaria de circo que se desarrolla fuera del espacio escénico. La proximidad con el público y el carácter autogestivo de los espacios remeda a los actores populares de épocas pasadas.

En muchos casos se toman decisiones a último momento, por ejemplo definir entradas y salidas de utilería entre número y número. Estas tareas se deciden minutos antes de que cada artista desarrolle su número. El orden de los números ya está dado por quienes organizan la *varieté*.

Todas las funciones son “a la gorra”, concepto que distingue a las *varietés* de otros tipos de espectáculos. Al finalizar los números se pasa la gorra, que es literalmente un sombrero dado vuelta, donde mostrando el interior del mismo los artistas piden a los espectadores que ellos consideren el valor del espectáculo. Este gesto es una herencia clara del teatro callejero y popular. Los artistas se despiden y construyen un discurso explicando por qué no se cobra una misma entrada para todos. Dejando la responsabilidad al público de valorar el trabajo de los artistas. Esto refleja, por un lado, la precariedad laboral de los artistas, así como también se reivindica un criterio anti burgués vinculado al nacimiento de este género. Esta dinámica de pasar la gorra se la integra como un momento final, donde los artistas se posicionan a nivel actoral, entre el sujeto y el personaje. Todos juntos salen a escena a saludar y a agradecer. Únicamente el Colectivo Payaso cobra una entrada fija, que se puede adquirir a través del sitio web Alternativa Teatral o en la puerta del teatro La Lunares.

En relación a la selección de números no se hace casting previo, quien organiza la *varieté* se ocupa de juntar o seleccionar números de artistas compañeros, que ya conoce o tiene alguna referencia. Excepto el Colectivo Payaso, que funciona totalmente diferente. Dicho grupo realiza las llamadas “visualizaciones” para cada *varieté*, donde el propio grupo artístico conformado como cooperativa de actores, encargados de la producción (son todos *clowns* formados por la misma profesora, Silvia Aguado), deciden conjuntamente qué artistas presentan su número. Este proceder es muy positivo porque implica que el artista y el número estén mínimamente armados, realizando un *casting* que incluye vestuario y maquillaje. También ampliaron la posibilidad de que los artistas sean evaluados a través de videos por si no pueden concurrir al día de la visualización. Este tipo de propuestas profesionaliza al artista de *varieté* y a las *varietés*, eleva el nivel de las presentaciones, ya que como también observamos este filtro se hace a veces necesario. Muchos artistas no están consolidados técnicamente y no pueden sostener la actuación a base de una improvisación, ni muchas veces el número se encuentra adecuadamente estructurado.

Observamos que los niveles entre los artistas son muy dispares. En mi experiencia, que se ha repetido en varias ocasiones, en relación al número que presento³, versionando una escena de *Hamlet* de William Shakespeare, me piden que abra la *varieté*. Cuando he preguntado a quienes organizan las *varietés* por qué quieren que yo sea la primera, la respuesta es que necesitan un número fuerte, bien construido para romper el hielo. Se necesita empezar con un número que marque cierto nivel aunque después haya variaciones. Los demás artistas me han expresado que ninguno quiere empezar y me agradecen por eso mismo. Esta experiencia, por un lado, me ha dado la posibilidad de tener una interacción fresca y dinámica con el público, ya que al ser la primera la expectativa y la atención es mucho mayor. El público goza de cierta paciencia, que por lo general, avanzada la *varieté*, se pierde. Por otro lado, he podido observar los números de mis compañeros, detrás de alguna cortina o escucharlos, por lo general se hace muy difícil que todos los números sean técnicamente parejos. Los números del inicio y del final, por lo general, son los dos que mejor sostienen la actuación y la interacción con los espectadores.

3. Cuya directora es Rocío Belén Orlandino.

Observamos una cierta reminiscencia al teatro *under*⁴ en cuanto a las formas de producción y creación. Muchos artistas salen a improvisar porque aborrecen los ensayos, y basan su actuación en lo que surja en el momento, otros preparan su rutina meticulosamente, otros cuentan con una estructura (como el *canovaccio* de los comediantes del arte) e improvisan también. Las actuaciones van desde números altamente armados a otros que interactúan con el público desde el personaje. Igualmente al tratarse de teatro popular la improvisación está presente.

El impacto de las nuevas tecnologías en la difusión de las varietés. Conformación de una nueva imagen del artista

La creación de páginas web, blogs, perfiles de Facebook, Instagram y foros de chat, no sólo se torna un mecanismo habitual de interacción, información y comunicación entre los sujetos de un grupo, sino entre estos con sus pares en el mundo, donde la tecnología influye en la construcción de la imagen del artista. La pertenencia a redes globales es también una característica del “nuevo artista de *varieté*”. Tal como lo desarrolla Robertson (1995) estamos en presencia de la “glocalización”, término que acuña para dar cuenta de los procesos de localización de fenómenos globales. Se aprecian en la mayoría de los casos tanto las especificidades locales, como las propiedades globales de cada cultura.

Siguiendo con el aporte de algunos teóricos, Bauman (1999) explica que lo líquido de la modernidad radica en la fragilidad y precarización de muchos sujetos donde el mundo se presenta con un desempleo estructural. Reflexión que arroja luz para entender no sólo el funcionamiento y proliferación de las actuales *varietés* que son, en la mayoría de los casos, llevadas a cabo por artistas independientes. La idea de un trabajo seguro a largo plazo quedó en el pasado, así como también la adquisición de habilidades y experiencias que no garantizan que un empleo vaya a ser duradero, caso que se potencia en el artista de *varieté*.

⁴ Fenómeno de reunión y proliferación espontánea de numerosas expresiones de nuevos artistas, que tuvo lugar en el campo teatral porteño a partir de los primeros años de la última posdictadura y que finalizó a principios de la década del 90 (Mauro, 2011, p. 445).

Los antiguos artistas de *varieté*, en busca de un trabajo o de comida y techo, de hace más de cien años, y el nuevo artista de *varieté* comparten un punto en común. Las pasadas (crisis de 1930, período de entre guerras) y actuales crisis económicas, son contextos adversos que los artistas itinerantes, dada sus capacidades, han sabido resignificar para poder seguir desarrollando su vida artística.

Toda oportunidad que no se aproveche aquí y ahora es una oportunidad perdida; no aprovecharla por lo tanto, es algo imperdonable, difícilmente excusable y menos aún reivindicable. Como los compromisos presentes son escollos para las oportunidades de mañana (...) la palabra clave de la estrategia de vida es <<ahora>> sin importar los alcances de esa estrategia ni lo que pueda implicar. En un mundo incierto e impredecible los trotamundos hábiles harán lo imposible para imitar a los felices globales que viajan livianos (Bauman, 1999, p. 173).

Este mecanismo queda reforzado por las prácticas de vida precarizadas que llevamos los artistas. Ya sea por elección propia o porque no hay otra. Elegir cierta filosofía de vida itinerante, ser *freelance* (categoría que se utiliza en muchos artistas de *varieté*) versus el “trabajo de oficina”, que el artista sí lo realiza, en su mayoría es para sustentar su vida artística. Esta siempre resulta supeditada como la actividad no profesional, en otro orden de prioridad. Dentro de las *varietés* u otros espacios se escuchan frases como: [con el teatro no pago las cuentas] Otra opción para subsistir que el artista ha desarrollado, y que puntualmente con el *clown* sucedió dentro del campo teatral porteño, es la docencia. Muchas veces esta práctica puede resultar exitosa pero también tiene sus grandes riesgos. Como sabemos ser artista no implica ser docente. Ni viceversa.

Tanto la difusión como el armado de las *varietés* se realizan a través de grupos de Facebook cerrados que tienen el objetivo de organizar los grupos de artistas. Esto conlleva a que no existe la figura del productor teatral sino que es el propio artista ayudado por los espacios que se declaran en su mayoría como autogestivos y alternativos. Se crean eventos de Facebook para que la difusión sea la misma a través de las cuentas personales o de los perfiles (de Facebook) de los espacios teatrales. La descripción del evento es siempre exagerada con humor y toques de sátira y parodia en relación al teatro oficial y comercial. Se pide a los diferentes artistas fotos y videos para que difundan a través de las distintas redes. Los videos se filman de forma casera, siendo el formato *selfie* una de las opciones más elegidas. Este formato combina y despliega en otro dispositivo, como es el audiovisual, un recurso del teatro popular que consiste en evidenciar los recursos técnicos que conforman la escena o mostrar aspectos personales del sujeto en el personaje.

Por ejemplo, el artista se filma en personaje (maquillado y con vestuario) con su celular en el dormitorio de su casa, invitando al público a asistir a la función. Observamos cómo confluyen distintos lenguajes artísticos que construyen una nueva forma de comunicación y construcción del personaje de *varieté*.

La proliferación de nuevas tecnologías de comunicación, nos exige reconsiderar la naturaleza de la vida pública y privada, además de las cambiantes relaciones entre éstas. En las sociedades contemporáneas los límites entre lo público y privado corren las fronteras tradicionales del yo. Se despliega una nueva configuración de las identidades. Uno de los quiebres más impactantes del uso de las redes sociales para la difusión de las *varietés* se produce cuando el público, muchas veces, conoce al artista antes de verlo actuar en escena.

Se distinguen los nombres de los espacios o teatros de las *varietés*, ya que las *varietés* son itinerantes. Obsérvese que también los teatros, espacios teatrales o centros culturales y/o políticos cambian de nombre, sin embargo su funcionamiento es siempre el mismo en relación a la *varieté* y al trato con los artistas. Todos estos lugares al ofrecer talleres de diferentes disciplinas artísticas se constituyen en espacios no formales de enseñanza.

Existe actualmente una página en Facebook, titulada “*Varietés Argentinas Capital*”, con casi 800 miembros que difunden *varietés* y talleres en espacios alternativos no formales. Facebook es una de las redes sociales, junto con Instagram, más importante para la difusión de estas *varietés*. Alternativa Teatral, el sitio web que es actualmente una de las plataformas que brinda información teatral, sólo incluye las *varietés* que se encuentran dentro de teatros y/o bares habilitados. Por lo tanto hay muchas *varietés* que se difunden a través de Facebook de forma personal. Otra observación es que muchos de los perfiles de Facebook personales de los artistas llevan el nombre de su personaje. Muchos otros optan por poner el oficio delante “El Mago Daniel”, “El Payaso Tenaza”, etc., otros mezclan el nombre o sobrenombre del sujeto más el oficio, “Nano el Payaso”. Esto refleja que existe una necesidad del artista independiente en vender y ofrecer su trabajo en las redes, así como también se aprecia una interrelación de lo público y privado que hibrida las identidades de los sujetos-artistas.

A continuación presentamos parte de lo que se pide a los artistas en los grupos de Facebook para llevar a cabo las *varietés*. Tomamos el ejemplo de una de ellas, sabiendo que muchas usan un formato similar. Observamos cómo se aplica la producción y gestión colectiva. Por lo general la mayoría de las *varietés* cuentan con un fotógrafo que se encarga de registrar las actuaciones de los distintos números.

“Requisitos para participar en REVISTA FANDANGO (*VARIETÉ*): Enviarnos una foto del personaje de la escena artística que realicen. La foto debe ser de cara y con un fondo liso. La foto será usada en el *flyer*. Aceptar la amistad en Facebook y en Instagram, tanto con el Facebook de *Revista Fandango* como con JUAN VELLOSO (organizador de la *varieté*). Una vez realizada la fecha de la *varieté* podrán si quieren eliminarnos como contactos.

Una vez hecho el *flyer* pedimos compartirlo y en la semana de la fecha de la *varieté* ponerlo como foto de perfil tanto en Facebook como en Instagram.

Revista Fandango hará un evento para promocionar la *varieté*, invitar a todos los contactos al evento. Compartir el evento varias veces mínimo 4 en el muro de Facebook diciendo algunas palabras en la descripción para invitar a la gente a la *varieté*.

Hacer dos videítos invitando a la gente a la *varieté*” (Extraído de Facebook).

Micro cartografía de las actuales varietés porteñas

Como explicamos anteriormente no pretendemos mapear todas las *varietés* que se presentan en la escena actual del campo teatral porteño, sino dar cuenta de ciertos ejes temáticos que explican su funcionamiento general y cómo repercuten en la vida de los artistas.

A continuación se presenta una pequeña tabla de un universo reducido pero representativo de la totalidad de *varietés*. Conformada por ocho espacios teatrales, teatros, centros culturales y/o políticos que agrupan catorce *varietés*. Observamos que a nivel territorial hay una gran concentración de este tipo de *varietés* alejadas de la zona céntrica, que es el lugar preponderante del teatro oficial y comercial de nuestra ciudad. Cabe destacar que he actuado como *clown* durante los años: 2016 a 2018 en todas las *varietés* (menos en la Plebe Payasa y en Espacio Punto Arte) que se presentan en siguiente la tabla:

Espacio	Dirección/Ubicación	Nombre de la Varieté
Teatro Popular la Otra Cosa	Bonpland 1660 (Palermo)	<i>Varieté Lo de Varsovia</i>
Tano Cabrón	Jean Jaurès 715 (Abasto)	<i>Varieté Claun en chanclera</i> <i>Varieté Momiche</i> <i>Varieté del amor</i> <i>Varieté Lo de Varsovia, ciclo de humor, danza y música</i>
Teatro Las Lunares	Humahuaca 27 (Almagro)	<i>Varieté del Colectivo Payaso</i>
Espacio Cultural Dinamo (antes de 2018), Panda Rojo (nombre actual)	Sarmiento 3096 (Abasto)	<i>Lunes otra vez</i> <i>Miércoles me cabe</i> <i>La Trocha</i> <i>Lo de Varsovia, ciclo de humor, danza y música</i>
Avalon Casa Cultural	Pringles 511 (Almagro)	<i>Varieté La rumba de Kika. Ciclo de humor</i>
Vuela el pez	Córdoba 4379 (Villa Crespo)	<i>Varieté del Pez</i>
La Casa de Teresa	Francisco Acuña de Figueroa 795 (Almagro)	<i>Varieté Metele Tereré</i>
Espacio punto Arte	Esteban Bonorino 274 (Flores)	<i>Varieté La plebe payasa</i>

Como observamos los títulos de las *varietés* construyen desde su presentación un afán por diferenciarse de la “cultura culta” que reúne a teatros oficiales y distinguirse a su vez de la oferta pomposa del teatro comercial. El lenguaje informal, sin llegar a ser provocador, es un indicador que los agrupa y a su vez los distancia de las otras propuestas artísticas. Las *varietés* utilizan esta forma de comunicación para dar cuenta del ambiente distendido, de los precios populares, y sobre todo para construirse como una alternativa.

Las *varietés* se contabilizan por la palabra “edición” imitando al recurso “culto” del teatro textual, por ejemplo, “*Revista Fandango* 4^a edición presenta” o “la 3^a edición de *Lunes otra vez* con invitados de lujo”.

Conclusiones

La comicidad y el humor han formado parte del hombre desde sus comienzos como especie. Lo cual nos lleva a afirmar que desde siempre existió un rol vinculado a lo gracioso que hacía reír y entretenir a los demás. Sin considerarlos aún como actores profesionales, determinados sujetos que actuaban como *clowns* o payasos tenían una tarea específica vinculada al humor y a lo cómico. Esto implica y explica que lo cómico se vincula con las costumbres, ideas, modelos, hábitos, y prejuicios de una sociedad o de un grupo. La risa es un hecho social.

En un primer momento observamos que la actuación durante la Edad Media no estaba profesionalizada. Los sujetos que desplegaban sus actuaciones al aire libre eran identificados por su actividad teatral. Todos los sujetos actuamos de determinada manera, según un rol específico que se nos asigna y nos dejamos asignar, y así dialógicamente se construyen identidades. La actuación ha sido siempre materia de problematizaciones sociológicas y filosóficas. Al respecto Erving Goffman (1959) afirma que los sujetos proyectamos una determinada situación desde la cual nos dejamos leer y en consecuencia actuamos de determinada manera, generando expectativas en los demás. Creamos una escena, un personaje, determinadas formas de diálogo. Juglares, bufones, payasos y trovadores eran quienes recorrían castillos, pueblos y aldeas desplegando su actuación. Este saber se trasmítia de forma oral de generación en generación. La actuación que integra al público era la base fundante de este teatro al aire libre, donde ya se observan las características principales del teatro popular. Más tarde con la profesionalización de la actuación aparecen los comediantes del Renacimiento. Los juglares y bufones son el antecedente de la Commedia dell'Arte, donde se hereda esta multiplicidad de habilidades que el actor debía poseer: cantar, bailar, recitar, actuar, tocar un instrumento musical.

Posteriormente, con la creación del circo moderno se suscita claramente la figura del payaso, que hereda de las arlequinadas del renacimiento la forma graciosa. La multiplicidad de estilos de los distintos payasos diversifica el espectro actoral al interior de dicha metodología. Los roles y funciones de los *clowns* que se presentan en duplas, tríos y cuartetos, reflejan una sistematización de los postulados técnicos a nivel grupal. La valoración del humor como espectáculo se refleja en la construcción de distintas reglas para el juego del payaso en grupo. Se conforman distintos roles-estatus. Por su parte el circo criollo instala una variante distintiva en relación al circo europeo, si bien reconocemos la influencia de las compañías extranjeras en nuestro circo, los actores

nacionales logran crear una variante de actuación popular sin precedentes. La confluencia de distintas metodologías y técnicas actorales específicas en el desempeño del actor popular son un antecedente importante para el posterior desarrollo del campo actoral local.

Jacques Lecoq renueva y aporta una pedagogía que propicia y estimula la creación teatral. Reconocemos en su formación y posterior desarrollo, un legado que responde a un teatro popular, donde principalmente se recupera el cuerpo del actor. Su influencia marcada por Jacques Copeau y Étienne Decroux será vital para comprender su afán de continuar cierta pedagogía. De Copeau toma la idea de anular el rostro bajo la utilización de la máscara noble, herramienta que empodera al cuerpo. De Decroux incorpora el mimo corporal contemporáneo que basado en el movimiento del tronco, se aleja del teatro de texto. Estos pioneros, pertenecientes a la misma familia teatral, no cuestionaban el valor del teatro, construyeron una innovación en tanto se proponen retornar a las fuentes primigenias: la tragedia, el coro, los géneros populares, el *clown*, el circo, la comedia, el *music hall*, el teatro isabelino, etc.

El teatro es una práctica del cuerpo y por lo tanto un acontecimiento físico, no textual. Sabemos igualmente que Lecoq trabajaba con textos clásicos que funcionaban como referencias para descubrir las posibilidades expresivas del cuerpo y para nutrir cada territorio dramático. El texto básicamente interroga al cuerpo y al espacio desencadenando las leyes del movimiento. Este acercamiento al teatro por medio del no texto, reivindica justamente que el teatro y la actuación no son una prolongación de la literatura, es un arte con sus propias reglas y procedimientos. La importancia del cuerpo del actor es el resultado de una concepción que lo coloca como un hecho vivo y creador más que como un mero intérprete o ejecutante. Este giro es propio de todas las metodologías populares que se investigan en la Escuela Internacional de Teatro, donde se rescata el valor del uso de las máscaras. Estas funcionan como herramienta que simplifica y amplifica los gestos, redescubriendo el motor de la actuación.

Lecoq concibe al cuerpo como un portador de conocimientos, de memorias físicas comunes a todos los seres humanos más allá de su procedencia cultural. Esto genera una permanencia, un depósito (*depôt*) que viaja a través de todas las épocas donde el ser humano interioriza y esencializa su relación con el mundo. A esta idea la llamó “fondo poético común”. Esta hipótesis que atraviesa todo el trabajo de Lecoq es el eje sobre el cual entiende a las metodologías de actuación popular, que a pesar de presentar ciertas

características locales, como por ejemplo en el trabajo sobre bufones o la preponderancia de ciertos roles fijos de la comedia, existe un fondo común, que construye un lenguaje teatral universal. Un teatro que alimenta la capacidad creativa de los actores. El caso paradigmático dentro del campo actoral argentino es el de “Batato” Barea (1961-1991), quien con procedimientos derivados de distintas metodologías artísticas construyó una estética única y particular.

Un punto de suma importancia es que con el resurgir de las artes populares, y específicamente con el *clown*, se alimentó la confluencia y posicionamiento del teatro no textual, retomando una de las características más representativas del teatro popular. Este desarrollo nutrió a la figura del actor autor, y más específicamente en nuestro caso a la dramaturgia del *clown*.

Tanto Lecoq como Cristina Moreira apuestan al teatro que se lleva a cabo por los alumnos, un teatro que jamás se hizo, un teatro por hacerse. Moreira arma sus espectáculos convocando a sus alumnos, construye un vínculo profesional donde los mismos se enriquecen, aprenden y se consolidan como artistas. Esta forma de vincularse, que va más allá de la estructura o el espacio donde enseñan, pedagógicamente valora ante todo el proceso y resultado de los alumnos que deciden avocarse a una carrera artística. La inclusión de los estudiantes en espectáculos de corte más profesional son experiencias necesarias y positivas tanto para los docentes como para los alumnos. Estos procesos de rico intercambio, no solo que preparan a ambas partes para saber cómo trabajar fuera de los espacios educativos, sino que además otorgan al docente una mirada que diagnóstica el trabajo del recién egresado.

La actuación popular implica un juego del actor consigo y un dominio de la relación con su público. El teatro popular rompe con la mimesis aristotélica y el *clown* es un caso paradigmático, lo lleva al extremo. El *clown* se caracteriza por ser la única metodología que posiciona al actor desde un lugar inocente. Las debilidades personales del sujeto no deben de interponerse ante el desarrollo de la actuación, son la fuerza teatral.

El “efecto distanciador” es un recurso técnico que interviene en la relación con el público. El *clown* es universal, empático y sobre todo humano. Cuando vemos a un buen *clown* nos reconocemos en él. En sus torpezas, en sus fracasos, en su ingenuidad. La empatía es directa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (1999). *La modernidad liquida*. España: FCE de España.
- Bergson, H. (2009). *La risa. Ensayo sobre el significado de lo cómico*. Argentina: Losada.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. España: Alba.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, P. (1967). Campo intelectual y proyecto creador. En AAVV, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.
- Castagnino, R. (1963). *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Nova.
- Castagnino, R. (1953). *El circo criollo*. Buenos Aires: Lajouane.
- De Marinis, M. (2006). El diálogo entre teoría, práctica e historia. Problemas metodológicos de los estudios teatrales. En Pellettieri, O. (Ed.), *Tiempo, texto y contextos teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrológia*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2002). El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura (1983-2001). En *Micropoeticas I*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación.
- Dubatti, J. (1995). *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Planeta.
- Eco, U. (1987). *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen.
- Fo, D. (1998). *Manual mínimo del Actor*. Buenos Aires: Hiru Hondarribia.
- Foucault, M. (1985). Los cuerpos dóciles. En *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gené, H. (2017). *La dramaturgia del clown*. Ciudad de México: Paso de Gato.

- Gené, H. (2016). *El arte de ser Payaso*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Goffman, I. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Infantino, J. (2011). *Cultura, Jóvenes y Política en disputa. Prácticas Circenses en la ciudad de Buenos Aires*. (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Ingarden, R. (2005). *Estética de la recepción*. México: Universidad Iberoamericana.
- Lecoq, J. (2009). *El cuerpo poético*. España: Alba.
- Mauro, K. (2014b). El <>Yo Actor<>: *Identidad, relato y estereotipos*. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124.
- Mauro, K. (2013). La Actuación Popular en el Teatro Occidental. *Pitágoras 500, Revista de Estudios Teatrais*, 5, 16-31.
- Mauro, K. (2011a). *Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de Análisis de la Actuación a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mauro, K. (2011b). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <>representación<> y de <>interpretación<>. En Larios Ruiz, S. *Escenarios post-catástrofe. Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai.
- Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>.
- Mauro, K. (2009). El actor y su oficio. Sobre las escuelas de actuación. *Funámbulos*, 12 (29).
- Mauro, K. (2006). El actor como autor. *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 2(3), 81-87.
- Mazzei, D. (2011). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *Polhis*, 4(7), 8-15.
- Moreira, C. (2015a). *Técnicas del clown, una propuesta emancipadora*. Buenos Aires: INT.
- Moreira, C. (2015b). *La Commedia dell'Arte. Un teatro de artesanos*. Buenos Aires: INT.
- Moreira, C. (2008). *Las múltiples caras del Actor*. Buenos Aires: INT.

- Moreira, C. (2006). La voz del clown un cóctel de Letras. En O. Pellettieri (Ed.), *Huellas Escénicas*. Buenos Aires: Galerna.
- Moreira, C. (2004a). ¿Qué estás haciendo en París? El cuerpo y el clown. *Cuadernos del Picadero*, 3, 20-29.
- Moreira, C. (2004b). El rol de la mujer en la commedia dell'arte. En O. Pellettieri (Ed.), *Reflexiones sobre el Teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Moreira, C. (2002). La gracia del Clown. En O. Pellettieri (Ed.), *Escena y realidad*, Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (Dir.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires* (Vol. IV.). Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2001a). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al <<actor nacional>> argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2001b). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires* (Vol. V.). Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida*. Buenos Aires: Galerna.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Schechner, R. (2000). *Performance*. Buenos Aires: UBA.
- Seibel, B. (2010). *Historia del teatro argentino II: 1930-1956: crisis y cambios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Seibel, B. (1993). *Historia del Circo*. Argentina: Ediciones del Sol.
- Yin, R. (1993). *Applications of case study research*. Inglaterra: Ed: Sage.

**APROXIMACIONES HACIA LA ESPECIFICIDAD ACTORAL DEL
BIODRAMA: EL CASO DE *PROYECTO ARCHIVOS* DE VIVI TELLAS**
(2003 - 2012)

Approaches towards the specificity of biodrama acting: The case of Proyecto Archivos by Vivi Tellas (2003 - 2012)

HEGER, Lautaro⁵

Resumen

El objetivo del presente trabajo es realizar una caracterización del fenómeno teatral conocido como biodrama para dar cuenta del desarrollo de la actuación en el ciclo denominado *Proyecto Archivos*, compuesto por obras dirigidas por la artista Vivi Tellas. Mediante la delimitación de un panorama del trabajo de Tellas, previo a la creación del biodrama, y una descripción de la evolución de éste último como proyecto estético y curatorial, intentaremos dar cuenta de una metodología específica de la actuación, presente en el corpus de obras abordadas, el cual es posible trasladar a otros artistas y hechos escénicos enmarcados en el denominado teatro documental. La elección de dichas obras radica en la posibilidad de encontrar procedimientos escénicos y actorales homogéneos, dado que todas son dirigidas por Vivi Tellas.

Abstract

The objective of this paper is to make a characterization of the theatrical phenomenon known as biodrama to account for the development of the performance in the cycle called *Proyecto Archivos*, composed of works directed by the artist Vivi Tellas. Through the delimitation of a panorama of the work of Tellas, prior to the creation of the biodrama, and a description of the evolution of the latter as an aesthetic and curatorial project, we will try to account for a specific methodology of performance, present in the corpus of works addressed, which is possible to transfer other artists and scenic events framed in the so-called documentary theater. The choice of these works lies in the possibility of finding homogeneous stage and act procedures, given that they are all directed by Vivi Tellas.

Palabras clave: *Biodrama; Teoría del Actor; Teatro Documental; Teatro Posdramático; Performance*

Key-words: *Biodrama; Theory of the Actor; Documentary Theater; Postdramatic Theater; Performance*

⁵ LAUTARO HEGER - Licenciado en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Realizó, a su vez, la Diplomatura en Producción Cultural en dicha casa de estudios. Su actividad profesional está vinculada a la gestión cultural y el análisis de políticas culturales en la Argentina. ARGENTINA. E-mail: hegerlautaro@gmail.com.

El biodrama como fenómeno teatral

A lo largo de su desarrollo, el biodrama fue un hecho escénico que se fue expandiendo hacia distintos formatos dentro de las múltiples posibilidades que permite el quehacer escénico. Si bien existe una vinculación inmediata con el trabajo y la figura de la directora teatral argentina Vivi Tellas, el biodrama se consolidó más allá de la propuesta estética y curatorial de la mencionada artista y logró abarcar a otros fenómenos y artistas del campo teatral argentino e internacional.

De esta manera, es posible la delimitación de tres fases por las que el biodrama fue atravesando a lo largo de su constitución y que se encuentran estrechamente vinculadas a los diversos roles que Tellas y otros actores y directores fueron desempeñando en su trabajo artístico.

La primera fase se circunscribe a la etapa en la que Vivi Tellas ejerció la dirección artística del Teatro Sarmiento (perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires), período en el que el biodrama se destaca como proyecto curatorial. En palabras de Tellas, el objetivo principal del biodrama era revalorizar la experiencia humana luego de décadas de “simulaciones y simulacros” en una sociedad crecientemente mediatizada. A esto se suma una tendencia que estaba comenzando a tener lugar en el panorama teatral a escala mundial respecto de un “retorno de lo real” en el marco de la representación escénica que buscaba interrogarse sobre las posibilidades documentales del teatro (Brownell, 2014, p. 2). A partir de las características mencionadas, y bajo la consigna propuesta por el desarrollo curatorial de Tellas de trabajar sobre la biografía de una persona argentina viva, Biodrama se convirtió en un ciclo que logró captar la atención de numerosos artistas y directores que trabajaron sobre dicho marco e imprimieron en sus creaciones su propio sello y poética particular, generando un amplio abanico de obras que abarcaban desde procesos de construcción dramática con personajes interpretados por actores profesionales y sin ruptura de la cuarta pared hasta aquellos que se sumergían en las posibilidades que ofrecía el fenómeno en auge del teatro posdramático (Lehmann, 2002), entre las que se destacaban la participación de actores sin formación profesional, lo cual generaba una constante tensión entre representación y realidad, cuya acentuación resulta más visible en el posterior desarrollo del biodrama.

La segunda fase del biodrama, sucedida en simultáneo con la primera y en la que se encuentran las obras que el presente trabajo pretende analizar para delimitar una metodología actoral propia para el biodrama, Tellas profundiza su interés e intensifica en sus trabajos artísticos la indagación en las prácticas del teatro documental y en el trabajo con actores no profesionales. Partiendo de la base de que cada persona es un archivo se desprenden dos objetivos: la búsqueda de la teatralidad por fuera del teatro y la creación de núcleos de ficción y representación en la vida cotidiana. A partir de todo ese trabajo enmarcado en los elementos mencionados se da la conformación del denominado *Proyecto Archivos*, que reúne a un conjunto de piezas en las que se intercalan situaciones dialogadas entre dos o tres actores y monólogos dirigidos al público utilizando el formato de testimonio con números musicales y de otras disciplinas artísticas ejecutadas por las personas que se encuentran en escena. Por último, una vez finalizada la pieza, se produce el encuentro entre los espectadores y el director, los actores y los colaboradores artísticos de la obra, quienes comparten una comida y conversan e intercambian opiniones respecto del trabajo presentado. A diferencia del conjunto de obras que se inscriben dentro de su proyecto curatorial, el proyecto de dirección de Tellas -definido por una articulación personal de prácticas biográficas y documentales- contiene una cantidad de constantes y convenciones particulares que también se tornan visibles para definir la actuación.

La tercera y última fase se desarrolla en la actualidad y en simultáneo con las obras elaboradas por Vivi Tellas y por otros artistas que han tomado el mismo formato o similares procedimientos de la poética de dirección de la mencionada artista. El concepto de biodrama logra aglutinar la actividad curatorial, el trabajo de dirección y el ejercicio de la docencia que Tellas realiza, impartiendo talleres donde se conocen los recursos y elementos que posibilitan la creación del biodrama. En dicha propuesta de formación se invita a los participantes a la indagación en su propia biografía personal y el montaje escénico de dicha biografía a partir de la tensión presente entre la realidad y la ficción, la utilización del tiempo presente y el ordenamiento y la elaboración de materiales dramáticos con formatos tales como el testimonio, el documento, la narración, etc.

A modo de síntesis de las tres fases caracterizadas, es posible dar cuenta de un minucioso trabajo encarado por Vivi Tellas en el que se busca la confluencia de dos vertientes como son el teatro biográfico y el teatro documental, al igual que una fusión de las configuraciones escénicas y las convenciones que se encuentran dentro de las obras de las dos primeras fases y el resultado generado en la segunda de proponer una reflexión

de los límites tan porosos que existen entre el teatro y la realidad. Sin embargo, dentro del estudio y la reflexión teórica que ha merecido el biodrama siempre ha sido abordado como una totalidad, sin un abordaje específico de los elementos escénicos que lo componen, relegando a la actuación como una mera acción elaborada por “no-actores”, sin una profundización que permita la descripción y delimitación de una metodología específica del mencionado hecho artístico.

El trabajo previo de Vivi Tellas

Dentro del recorrido previo al inicio y posterior desarrollo del biodrama, Vivi Tellas atravesó por diversas facetas y, en cada una de ellas, focalizó su trabajo en algunas características que se convertirían, más adelante, en elementos claves para la realización del biodrama como hecho escénico.

La formación artística de Tellas inicia en la transición de los años setenta a los ochenta, es decir en el pasaje que hubo entre los años oscuros de la última dictadura cívico-militar y la restauración de la democracia, acontecida en el año 1983. Es en esos años que Vivi Tellas comienza sus estudios en artes visuales en la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano y, después de cuatro años en dicha institución, ingresa en la primera cohorte de la carrera de puesta en escena en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático.

Paralelamente al desarrollo de sus estudios, Tellas se encontraba en vinculación con un grupo de mujeres artistas, entre quienes se encontraba la cantante Fabiana Cantilo, y conformaron el grupo Las Bay Biscuit. El contexto social y cultural de esos años es caracterizado por la investigadora Karina Mauro (2016) como un momento atravesado por dos vertientes desarrolladas por los artistas de la época: por un lado aquella que, ya sea en el cine o en el teatro, se apelaba al realismo o a lo metafórico, incluyendo al procedimiento del distanciamiento brechtiano, como modo de ilustración de los horrores cometidos y acontecidos durante el último proceso militar y la reflexión sobre esos hechos. Por el otro lado, la segunda tendencia refiere al surgimiento del movimiento *under* como una corriente que proponía una crítica y una actitud reaccionaria al realismo canonizado, que se desarrollaba en espacios no convencionales y, por lo general, tenía lugar dentro de los recitales de músicos y referentes de la cultura rock. Es dentro de ésta segunda vertiente en la que se inscribe el desarrollo de Tellas y las Bay Biscuits, cuyas presentaciones se dieron junto a personalidades tales como Horacio Fontova, Charly

García, Carlos “El Indio” Solari, Pipo Cipolatti, Miguel Abuelo, entre otros nombres pertenecientes al ámbito del rock nacional.

Las Bay Biscuits se caracterizaban por su fuerte parodia del teatro musical, sus presentaciones incluidas en muchos recitales de los artistas mencionados anteriormente consistían en la actuación de las canciones interpretadas durante los shows, con un fuerte desarrollo del recurso de la ironía, el vislumbre del armado de un espectáculo que estaba hecho “bien, pero a medias” y la exhibición del grado de decadencia que representaba el estado de la sociedad argentina en ese entonces pero sin generar una bajada de línea ideológica, entre otras cualidades. La crítica de aquella época mostraba dificultades al intentar la descripción de lo que realizaban estas mujeres. Se trataba de una mezcla que combinaba teatro, *rock and roll*, *underground*, grotesco, regreso al *happening*, entre otros géneros. El grupo se disolvió, luego de que el agotamiento de sus procedimientos se hiciera visible y causó la continuidad del desarrollo individual de sus integrantes tanto en el campo de la actuación como en el terreno de la música.

En simultáneo con su trabajo junto a las Bay Biscuits y en la transición entre sus estudios en la Manuel Belgrano y su ingreso a la carrera de puesta en escena de la EMAD, Tellas se encontraba desarrollando breves escenas unipersonales, en donde desplegaba una numerosa cantidad de personajes que proponían, mediante el humor y la ironía, críticas a la política y a ciertos valores de la modernidad y el progreso (“La nadadora”, “El inventor del siglo XX”, “La pupila”, etc.). Si bien, la formación de Vivi Tellas no estaba abocada en la actuación, sus unipersonales se constituyeron como una experiencia que le permitió asentar sus herramientas como directora, al mismo tiempo que logró un acercamiento al director y maestro de actores Alberto Ure, considerado por Tellas como su gran maestro de dirección.

Las presentaciones de los números unipersonales, los cuales en algunos casos recurrían a la improvisación, tuvieron lugar en espacios constituidos como referentes del ámbito cultural alternativo de la época, entre los cuales estaban Café Einstein, Cemento (ambos administrados por el artista y empresario Omar Chabán), llegando incluso al reconocido Parakultural y el Centro Cultural Ricardo Rojas, espacios en donde se gestó y desarrolló el fenómeno *under*, mencionado anteriormente. Tellas también colaboró en diversos proyectos colectivos de la mano de artistas como Daniel Melero, Walter “Batato” Barea (figura ícono del movimiento *under*) y Rosario Bléfari, donde había una notoria confluencia de poéticas que iban desde el sainete hasta el teatro brechtiano, pasando por

el dadá. Entre todos esos procesos se encuentra el proyecto de graduación de Tellas en la EMAD, una obra llamada *La eterna mentira*, sainete melodramático del año 1915, escrito por Gabriel Casós.

En el contexto de la finalización de sus estudios en la EMAD, Tellas encaró su primer proyecto en el cual se introduce de lleno en el rol de directora teatral, el denominado Teatro Malo, conformado por tres obras: *El esfuerzo del destino* (1986), *El deleite fatal* (1988) y *La Marquesa Sobral* (1990). Los textos dramáticos de dichas obras fueron encontrados por Marcelo Tealdi, quien trabajaba como asistente del escenógrafo Saulo Benavente, en la biblioteca de dicho escenógrafo y que pertenecían a un autor con el seudónimo de Orfeo Andrade quien, según se supone, los habría presentado en un concurso durante los años sesenta.

Los textos de Andrade se caracterizaban por la excesiva cantidad de errores ortográficos, gramaticales y dramáticos que poseían, y fue justamente eso lo que llamó la atención de Vivi Tellas, encontrando en dichos errores una posibilidad de generar una apertura hacia un camino de investigación que Tellas ya había comenzado a esbozar y que continuaría a lo largo de su carrera. El inicio del llamado Teatro Malo se remonta a diversos debates que la directora gestaba junto con sus compañeros de la EMAD en el cual todos acordaban respecto de desalentador estado y panorama por el que se encontraba atravesando el teatro de la época. A partir de dichos intercambios, sumado al hallazgo de las obras de Andrade, ella decide tomar esos textos con el objetivo de generar una fuerte afirmación crítica sobre ese teatro del momento, al que definía como “apenas un recuerdo del buen teatro” y al que acusaba de no cumplir ya “con su objetivo de despertar vivencias en el público” (Brownell, 2012, p. 2). Lo que se buscaba en el montaje de las piezas de Andrade era ahondar en la opacidad para encontrar cosas nuevas en el teatro. A partir de los mencionados errores que los textos proponían, se trabajaba con el recurso de la duda, alejándose del principio regulador de la certeza, característico de las obras del realismo canonizado.

Más allá de que las tres obras conformaron un proyecto único, cada obra era abordada por Tellas como un desafío particular, sin saber exactamente los alcances que tendría. Es así como la directora fue consolidando un lenguaje particular, un modo de trabajar la relación entre texto dramático y puesta en escena, entre palabra y actuación, sin buscar la creación de una sátira, sino la de permanecer en el realismo en tanto compromiso de tomar en serio un texto incongruente, abrazando sus errores y

reproducirlos exactamente como estaban plasmados. Si en el texto decía “sucedio”, se leía “sucédio”; si la formulación de una oración era confusa e incorrecta, no se la corregía; si la situación dramática resultaba incomprensible, se ponían en movimiento los recursos necesarios para brindarle algún sentido para que esa escena pudiera ser representada integralmente (Brownell, 2012, pp. 4-5). Es así como Vivi Tellas se refería al Teatro Malo como una experiencia en la cual todo lo que sucedía era a contrapelo, una puesta que incurría constantemente en acontecimientos que no debían pasar. A partir de los errores que el texto contenía, la puesta en escena se trabaja en pos de lograr la visualización de esos errores, algo parecido a lo que se daba con las Bay Biscuits, pero más radicalizado. El Teatro Malo se constituía como una investigación escénica que atravesaba todos los factores (estéticos, actorales, conceptuales, etc.), marcando un fuerte rumbo que Tellas continuaría en su desarrollo del biodrama.

En sus tres proyectos previos a la concreción del biodrama, observamos un trabajo constante con aspectos tales como la improvisación, el abordaje de la duda, exponer recursos y procedimientos que separan tajantemente sus creaciones a las del teatro predominante de la época y, fundamentalmente, la experimentación elaborada desde los márgenes del campo teatral, esquivando todo intento de inscribirse en un movimiento o corriente estética que se encontrara canonizada o se considerara hegemónica. Todos estos aspectos son los que van a tener cierto grado de persistencia durante la consolidación del proyecto estético del biodrama, más allá de que puedan ser variados sus mecanismos y el grado de impacto alcanzado en relación con su trabajo previo.

La actuación en el biodrama: tentativas hacia una metodología específica

Tomando como objeto de análisis las obras ya pertenecientes a la faceta de Vivi Tellas enfocada al biodrama, el objetivo será el de poner en evidencia a dicho fenómeno en tanto metodología específica de actuación. Tal como se mencionaba en el inicio de este trabajo, las piezas abordadas son las correspondientes al denominado *Proyecto Archivos*, debido a que se trata de obras dirigidas por Tellas en su totalidad, logrando de esta manera dilucidar criterios estéticos homogéneos, a diferencia de los otros proyectos curatoriales de la directora, donde las obras eran encaradas por otros artistas y directores que dejaban vislumbrar en cada creación su propia poética personal, generando una dificultad en su sistematización, más allá del concepto general que el ciclo Biodrama proponía.

Las nueve obras pertenecientes al *Proyecto Archivos* fueron: *Mi mamá y mi tía* (2003), *Tres filósofos con bigotes* (2004, reestrenada en 2008), *Cozarinsky y su médico* (2005), *Escuela de conducción* (2006), *Disc Jockey* (2008), *Mujeres Guía* (2008, reestrenada en 2011), *Rabbi Rabino* (New York, 2011), *O rabino e seu filho* (San Pablo, 2012) y *La bruja y su hija* (2012). Si bien, se trata de piezas que difieren en sus contenidos temáticos, la estructura, organización y mecanismos en el trabajo actoral y de puesta en escena resultan ser muy similares.

Todas las obras circunscritas a *Proyecto Archivos* buscaban a partir de la indagación en la biografía y los recuerdos de una o varias personas vivas, las cuales se constituyen como actores dentro de las mismas, mostrar la presencia de la teatralidad por fuera del teatro y dar lugar a la elaboración de construcciones ficcionales y de representación, sin despegarse totalmente del ámbito de la vida cotidiana.

La estructura de las piezas intercalan, bajo el formato de cuadros, momentos donde los actores interactúan entre ellos evidenciando situaciones en las que se explicita el motivo por el cual forman parte del espectáculo y otros momentos en los que estos deciden dirigirse al público, ya sea para presentarse y/o narrar experiencias personales que pueden o no resultar de gran relevancia en la biografía de cada uno de los intérpretes, pero que reviste un rasgo de teatralidad, el cual lleva a que tanto el actor como la dirección que estructura el espectáculo a disponer los recursos escénicos necesarios para que esa anécdota sea contada o representada en escena. En ese sentido resulta de gran importancia un elemento de la puesta en escena que es la denominada mesa de trabajo, donde se despliegan una gran cantidad de objetos que les permiten a los intérpretes traer a escena los recuerdos de su propia biografía.

Es así como se puede ahondar en diversos ejemplos dentro de *Proyecto Archivos* respecto del funcionamiento de la mencionada mesa de trabajo: en el caso de *Mi mamá y mi tía*, obra que fue interpretada por la madre y la tía de Vivi Tellas, la mesa de trabajo introducida para el espectáculo se componía, en gran parte, de fotografías u objetos que remiten a situaciones de la infancia, momentos amorosos, etc. Tomando la obra *Tres filósofos con bigotes*, pieza que reunía a tres estudiosos cuya característica expresada en el título era lo que los unía, uno de ellos tomaba una mochila que le hacía recordar la primera vez que fabricó una bomba molotov, en sus épocas de militancia dentro de una agrupación maoísta. En *Mujeres Guía*, la gran mayoría de los objetos de la mesa de trabajo refiere a regalos que las actrices del espectáculo recibían de quienes participaban

de los paseos que ellas guiaban, o bien, un disco de la Marcha Peronista, el cual es expuesto por una de las intérpretes para traer a escena los años de militancia de sus padres en la organización Montoneros. A modo de último ejemplo, en la obra *La bruja y su hija* se muestra una pequeña escoba perteneciente a Carmen, la bruja a la que el título refiere, con la cual se recuerda la primer visión que tuvo mientras se encontraba barriendo la vereda de su casa, al mismo tiempo que recrea dicha acción.

A partir de la enumeración realizada, es posible determinar que en el biodrama se encuentra presente una predominancia por la dimensión reflexiva de la representación, caracterizada por Roger Chartier (1996) como aquella en la que toda representación se presenta representando algo, y que fue tomada del teatro posdramático (Lehmann, 2002). Dentro de la construcción teatral del biodrama, esto se visibiliza en los intérpretes que se presentan sin encarnar un personaje, recreando acciones que han acontecido en su historia personal. Al mismo tiempo, la reflexividad aparece, también, en la presentación que los actores realizan de los objetos desplegados en la mesa de trabajo, donde primero se explicita qué es ese objeto para, luego, dar lugar al recuerdo que ese objeto despierta en esa persona.

Como se mencionó anteriormente, las obras de *Proyecto Archivos* se caracterizan por la presencia de escenas donde los actores interactúan entre sí y otras en donde los mismos se dirigen al público para recordar o representar escenas pertenecientes a la biografía de dichos sujetos. De esta manera, y tomando la definición de situación de Maurice Merleau-Ponty (1975), se configura el contexto en el que el sujeto se posiciona para desarrollar su acción. Sin embargo, a dichas escenas ya mencionadas en las que, en rasgos generales, se ilustran situaciones de la vida cotidiana, se suman momentos en los que los actores llevan a cabo números de baile u otras acciones vinculadas a una disciplina artística como modo de resaltar la idea de espectáculo.

En el momento en que el público ingresa a la sala, se observa que los intérpretes ya se encuentran realizando alguna acción en escena, por lo tanto los mismos se hallan en “situación de actuación” (Mauro, 2014) y dicha acción va adquiriendo sentido en la medida en que los espectadores se acomodan en la sala para contemplarla. Recurriendo a los ejemplos, en *Mujeres Guía* mientras el público va ingresando a la sala, las tres actrices de la obra se encuentran discutiendo respecto de la tragedia griega *Medea* (de Eurípides), hablando como si la misma se tratase de un melodrama televisivo. En el caso de *Tres filósofos con bigote* los espectadores se van acomodando en las butacas, al mismo tiempo

que los tres intérpretes de la obra practican arco y flecha. Al abordar *La bruja y su hija* el público se dirige hacia un espacio completamente a oscuras que levemente comienza a iluminarse con linternas de lectura que utilizan Carmen y Bárbara, bruja e hija respectivamente, mientras leen y comentan un libro que, según lo que ambas mujeres enuncian, refiere a las relaciones del teatro de William Shakespeare con las prácticas esotéricas y de brujería. A modo de último ejemplo, en *Cozarinsky y su médico* el cineasta homónimo y el doctor Alejo Florín reciben a los espectadores mirando y analizando una película, poniendo en evidencia la pasión de ambos por el cine.

Una vez que el público se encuentra en la sala, comienzan las presentaciones de los intérpretes y, luego de dicha presentación, la articulación entre escenas que involucran las situaciones más autobiográficas y confesionales y escenas con momentos exclusivamente performáticos, como una pieza de baile o la representación actuada de alguna escena perteneciente a una obra de teatro. Las escenas en las que se exhiben los contenidos autobiográficos se caracterizan por dar lugar a la espontaneidad, ya que se limitan a la narración o representación, por parte del actor, de los recuerdos o las anécdotas vivenciadas, o bien a la descripción de los objetos desplegados en la ya caracterizada mesa de trabajo. Dicha espontaneidad imprime relevancia no sólo lo que ese intérprete cuenta, sino también cómo lo hace, poniendo en evidencia las fuertes implicaciones emocionales que tiñen esas escenas. Un ejemplo claro de esto se encuentra en la obra *Mi mamá y mi tía* donde luego de que la tía de Vivi Tellas canta un fragmento del tango *Uno* de Mariano Mores, la madre de la directora relata el recuerdo de su marido fallecido y de cómo acunaba a su hija con dicha canción. Es ahí donde, dado el desborde emocional que implica ese recuerdo y como modo de apaciguar el llanto de la madre de Tellas, es que la tía decide sacarla a bailar, con la versión original del tango como música de fondo. Es decir que con el objetivo de que las emociones manifestadas en esos relatos no se exacerben y lleven, en consecuencia, a la disolución de la situación de actuación es que se produce el encadenamiento de los relatos autobiográficos con escenas en las que los actores demuestran sus destrezas en alguna disciplina artística, no sólo en el baile como se mostró en el ejemplo anterior, sino también con canciones, rutina de chistes e, incluso, la recreación de obras teatrales, como *Cyrano de Bergerac* (de Edmond Rostand) en la obra *Rabbi Rabino* o la escena de *Medea* en la que la protagonista homónima asesina a sus hijos, interpretada en *Mujeres Guía*.

Es así como, a partir de los ejemplos y la caracterización realizada anteriormente, la situación de actuación logra sostenerse mediante la articulación entre aquellas escenas que abordan lo biográfico, ya se trate del relato anecdótico por parte de un intérprete o la descripción de un objeto que se encuentre en la mesa de trabajo, y la irrupción de escenas de carácter performativo que descomprimen la carga emocional a través de números de baile, canciones o la recreación de escenas teatrales u otras acciones, al mismo tiempo que dichas situaciones se sostienen por la mirada del público.

Dado que en todas las obras que conforman *Proyecto Archivos* se componen de los mismos procedimientos y utilizan los mismos recursos, es que se encuentran abordadas por la misma lógica de acción. Tomando el concepto del filósofo Michel de Certeau (2007) se observa que en dichas piezas está presente, de forma predominante, la lógica de acción estratégica, en la cual hay una planificación y coordinación de las acciones que se visibiliza en la estructuración en diversos cuadros y las acciones que se realizan dentro de los mismos. Sin embargo, dado que dichas estructuras se observan en la totalidad de las obras de *Proyecto Archivos*, esto deja en claro que refiere a una característica de la dirección de dichas piezas, no de la actuación en su totalidad. En el caso de la actuación en el biodrama, si bien se logra una adecuación a la estructura de escenas que Vivi Tellas propone como directora, los intérpretes utilizan recursos al momento de relatar anécdotas, representar acontecimientos vividos y demás acciones, que por momentos se salen del esquema inicial planteado por la dirección, en el cual no son contempladas las reacciones que despiertan los recuerdos encarnados por una anécdota o un objeto de la mesa de trabajo. Es así como se hace presente, en convergencia con la lógica de acción estratégica de la mano de Tellas en su rol de directora, la lógica de acción táctica (Certeau, 2007) con la que los actores de *Proyecto Archivos* cumplen con el objetivo y aplican métodos específicos para enfrentar las circunstancias que la espontaneidad de la escena del biodrama propone.

Una de las cuestiones que, a simple vista, resulta complejo dilucidar dentro de la propuesta actoral del biodrama es si en la misma se encuentra la identidad del Yo Actor, tratándose de intérpretes que no se dedican a la actuación y que tampoco son sujetos que busquen el desarrollo profesional dentro de la actuación. Más allá de eso, es posible encontrar dentro del proyecto estético de Tellas ciertas y determinadas características que permiten inferir la constitución de dicha identidad que es incorporada, a diferencia de otras corrientes o fenómenos actorales, a través de la práctica del oficio. Al mismo tiempo,

dentro del biodrama nos encontramos con actores que pese a no encarnar personajes sino que refieren a hechos autobiográficos, logran captar la mirada del espectador a partir de los recursos que los mismos utilizan en la narración o la representación de esos acontecimientos, complementándolo con escenas en las que dichos sujetos exhiben sus destrezas artísticas, a través de canciones, números de baile e, incluso, la actuación misma, permitiendo así que en aquellos momentos en los que pueda haber desbordes emocionales según el suceso que se esté narrando no altere y, en consecuencia, disuelva la situación de actuación. Esto puede relacionarse con la noción de “control expresivo” propuesta por Erving Goffman (1971). Eso le otorga a los intérpretes la identidad del Yo Actor y cumple, a su vez, con el objetivo clave del biodrama que refiere a la búsqueda de la teatralidad por fuera del teatro.

Tomando el concepto del Yo Actor de la ya citada Karina Mauro, en el biodrama encontramos una de las dos instancias, consideradas paradigmáticas, en las que la identidad del Yo Actor se activa por fuera de la situación de actuación: el encuentro del actor con el público fuera de la situación de actuación. Dicho encuentro es concretado una vez que la obra finaliza y se invita a los espectadores a compartir, junto a los actores y al equipo técnico-artístico, una cena en la que artistas y público conversan respecto del proceso creativo del espectáculo. En ese diálogo resulta claramente visible la gran estimación que el espectador le brinda a la actuación dentro de las obras de biodrama. Dicha estimación radica en el hecho de que quienes actúan no desarrollan la actuación como actividad profesional o principal, sino que se trata de personas “comunes y corrientes” que decidieron y lograron plasmar sus historias de vida en escena y encontrar lo teatral dentro del ámbito cotidiano, compartido entre artistas y espectadores. Es de ésta manera que el Yo Actor, más allá de no constituirse como un relato que se continúa, posee sus manifestaciones dentro del fenómeno teatral del biodrama.

Como se mencionó en el inicio del presente trabajo, el proyecto estético del biodrama no sólo ha ganado un lugar en lo referido a la producción artística, sino que, también, posee su correlato en el ámbito de la formación artística. Desde hace muchos años, Vivi Tellas desarrolla su actividad como docente, impartiendo talleres especializados en biodrama, donde los participantes indagan en sus respectivas biografías personales y, a partir del trabajo con esas vivencias o la utilización de determinados objetos pertenecientes a los creadores de dichos trabajos.

Todos estos elementos, más los caracterizados en el transcurso de éste análisis, son los que se desarrollan tanto en el ámbito de la formación como en el de los procesos de ensayos y montaje de los espectáculos.

Al mismo tiempo, en el plano de la creación artística englobada en el biodrama, las estructuras presentes en las obras que conforman el ya analizado *Proyecto Archivos* se ha convertido en una construcción con pregnancia para los espectáculos elaborados posteriormente, no sólo por la misma Vivi Tellas, sino también por otros artistas que han pasado bajo su supervisión, como el caso de la multifacética Maruja Bustamante y su obra *Maruja enamorada* (2013), y por otros exponentes del denominado teatro posdramático. Profundizando en éste fenómeno, nos encontramos con la artista Lola Arias, quien en sus obras ha indagado no sólo en la búsqueda de teatralidad en la vida cotidiana, incluyendo su propia biografía familiar como lo fue su obra *Melancolía y manifestaciones* (2013), sino también tomando sucesos históricos de la historia argentina reciente como anclaje, pero sin perder de foco el valor del relato personal que cada sujeto realiza respecto de su vida cotidiana con dichos sucesos como contexto. Ejemplos de esto último se encuentran en tres obras de Arias: *Mi vida después* (2009) donde participaban hijos de desaparecidos por la última dictadura cívico-militar, *Campo minado* (2016) cuyo elenco estaba compuesto por combatientes argentinos y británicos de la Guerra de Malvinas, y *Audición para una manifestación* (2017), la cual se trató de una experiencia performática que buscaba recrear los levantamientos populares en el marco de la crisis del 2001. En dichas obras es claramente visible la descripción realizada por Óscar Cornago, quien toma la noción de testigo de Giorgio Agamben para referirse a un cuerpo-confesión, en el que interesa su pura presencia, el relato de vida escrito en su cuerpo, las marcas que ese pasado dejó en él (Cornago, 2011, p. 3), poniendo en juego su materialidad, su estar presente junto al público, más allá de lo que diga o haga, y por eso se propone pensarlo como testigo de sí mismo.

Por todo esto, dada la apropiación y desarrollo que han tenido los mecanismos de construcción propuestos por el biodrama y los procedimientos que llevan a la configuración de una identidad del Yo Actor (Mauro, 2014) y, al mismo tiempo, teniendo como raíz el universo estético, ideológico y ético propuesto por Vivi Tellas, es que es posible la definición del biodrama como una metodología específica de actuación.

Conclusiones

Más allá de que la propuesta del biodrama no implique para sus participantes la encarnación de un personaje ficticio, se trata de un fenómeno que ha sabido configurar reglas, mecanismos y recursos que les permiten a los sujetos brindarnos una confesión respecto de su identidad y su biografía, independientemente del papel que tenga o la acción que desempeñe. Al mismo tiempo, dichos procedimientos son los que llevan a los intérpretes del biodrama entablar una relación con el público para sostener la situación de actuación y consolidar la identidad del Yo Actor.

Finalmente, al tratarse de una estética con reglas específicas, es que se piensa al biodrama como una metodología actoral específica, cuyas características comenzaron a gestarse desde antes de que se haya constituido como propuesta estética y que ha logrado trascender para transformarse en reglas para el desarrollo del teatro documental y la creación de hechos escénicos que sigan reflexionando respecto de los límites tan porosos que se encuentran presentes entre el teatro y la realidad.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, G. (2002). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- Brownell, P. (2015). El recorrido artístico de Vivi Tellas en los '80: de Las Bay Biscuit al Teatro Malo. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, X(15), 1-16.
- Brownell, P. (2014). Biodrama: definiciones, redefiniciones y experiencias recientes. Ponencia presentada en el *XXIII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Buenos Aires, 4 al 8 de agosto.
- Brownell, P. (2013). La Escenificación de una Mirada y el Testimonio de los Cuerpos en el Teatro Documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), 770-780. doi:10.1590/2237-266039202
- Brownell, P. (2012). Vivi Tellas y el Teatro Malo: el error como punto de partida. En J. Dubatti (Coord.), *Historia del Teatro de Buenos Aires en la Posdictadura, Tomo I: 1983-1989*. Buenos Aires: Ediciones del CCC.

- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial
- CORNAGO, Ó (2011). Actuar “de verdad”. El actor como testigo de sí mismo. DDT – Documentos de Danza y Teatro. Barcelona: Teatre Lliure.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Goffman, I. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lehmann, H. T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. París: L’Arche.
- Mauro, K. (2016). El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989). *Revista Iberoamericana*, XVI (61), 211-232. doi.org/10.18441/ibam.16.2016.61.211-232
- Mauro, K. (2014). El “Yo Actor”: Identidad, relato y estereótipos. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124
- Merleau Ponty, M. (1975). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Noy, F. (2015). *Historias del under*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Pinta, M. F. (2015). Puesta en escena, puesta en serie. Prácticas artísticas y curatoriales en el teatro argentino contemporáneo. *Investigación teatral*, 4/5 (7-8), 76-96.

TEATRO DE ESTADOS O DE INTENSIDADES: POÉTICA DE ACTUACIÓN

Theater of States or Intensities: Poetics of Acting

MEZZANO, Nora⁶

Resumen

El artículo analiza las características del tipo de actuación propuesto por el Teatro de Intensidades o de Estados. El Teatro de Intensidades fue inaugurado por el director de teatro argentino Alberto Ure en la posdictadura (década del '80), mientras que el Teatro de Estados es un concepto defendido por el también director y maestro de actores argentino Ricardo Bartís. La continuidad entre ambos Teatros que asume el trabajo es formulada por la doctora Karina Mauro. La poética de actuación común de este Teatro de Intensidades o de Estados es revisada y discutida en la obra homenaje a Eduardo "Tato" Pavlovsky, *Teatro y Política*, estrenada en Buenos Aires en 2017, dirigida por Elvira Onetto y actuada por Norman Briski y el propio Ricardo Bartís.

Abstract

The article analyzes the characteristics of the type of action proposed by the Theater of Intensities or States. The Theater of Intensities was inaugurated by the director of the Argentine theater Alberto Ure in the post dictatorship (decade of the '80s), while the Theater of States is a concept defended by the also director and Argentine teacher Ricardo Bartís. The continuity between both Theaters that assumes the work is formulated by Dr. Karina Mauro. The poetics of common action of this Theater of Intensities or States is reviewed and discussed in the work tribute to Eduardo "Tato" Pavlovsky Theater and Politics premiered in Buenos Aires in 2017, directed by Elvira Onetto and performed by Norman Briski and Ricardo Bartís himself.

Palabras clave: *Teatro de Intensidades; Teatro de Estados; Actuación; Procedimientos; Poética.*

Key-words: *Intensity Theater; State Theater; Performance; Procedures; Poetics.*

⁶ NORA MEZZANO - Especialista en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Es además Profesora y Licenciada en Artes Combinadas de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en investigaciones sobre artes escénicas y ha publicado en revistas especializadas textos críticos sobre teatro, danza y performances. ARGENTINA. E-mail: noramezzano4@yahoo.com.ar.

“la actuación reivindica el territorio de ser la nafta, la materia que va a poner en marcha la chispa teatral que es el vínculo entre el que respecta y los que actúan.”

Ricardo Bartís

“Y ¡ay los que piensan que los poetas son inofensivos! En estas tierras los versos tienen uñas y dientes.”

Liliana Bodoc

PRESENTACIÓN

Este trabajo se propone realizar un recorrido por el tipo de actuación que el Teatro de Estados o de Intensidades reivindica y defiende. Y además abordar *Teatro y Política*,⁷ obra-homenaje a Eduardo “Tato” Pavlovsky, ya que en ella se plasman -en la labor de Ricardo Bartís, de Norman Briski, de Elvira Onetto y en los textos del homenajeado- concepciones teatrales y procedimientos de actuación propias de esta poética que fue inaugurada por Alberto Ure.⁸

Todos ellos -Ure, Pavlovsky, Onetto, Briski y Bartís- tienen una historia compartida dentro del campo teatral porteño. Una historia que los ha encontrado en diferentes proyectos y en diversos roles, pero también una historia que los enlaza por sus emparentadas consideraciones, aunque no siempre idénticas, acerca del teatro y su lenguaje. Las coincidencias se aglutinan en torno a una afrenta común contra el teatro realista de raigambre stanislavskiano/strasbergiano y un ejercicio fundado en la investigación con la materialidad teatral. Es que sus quehaceres, dentro de un ámbito minoritario pero muy valorado por la academia, se han contrapuesto abiertamente al estilo hegemónico del campo teatral, especialmente al realismo.⁹

Se hace necesario señalar que han sido más los investigadores y críticos teatrales, y no tanto los propios artistas que aquí evocamos, quienes han ubicado la obra, la

⁷ *Teatro y Política* se presentó en la sala González Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, Argentina entre mayo y junio del 2017. Formaron parte de este proyecto de homenaje a Eduardo Pavlovsky, Norman Briski y Ricardo Bartís, como actores, y Elvira Onetto como la coordinadora general.

⁸ “Teatro de Intensidades” es como lo llamó Ure. “Teatro de Estados” lo llama Bartís. Nosotros hablaremos de “Teatro de Intensidades o de Estados” siguiendo a Karina Mauro quien plantea una continuidad entre ambos artistas.

⁹ El Teatro de Intensidades o de Estados apela de manera permanente al realismo en tanto es “el enemigo” a atacar y a subvertir. (Mauro, 2011, p. 325).

pedagogía teatral e incluso el tipo de actuación, que estos artistas despliegan, dentro de los parámetros del teatro de Intensidades o de Estados. En este sentido Karina Mauro sostiene que Ricardo Bartís es el continuador más relevante, como director y como maestro de actores, del teatro iniciado por Ure, y que “la poética personal de Actuación de Eduardo Pavlovsky establece un diálogo” directo con dicho teatro¹⁰ (Mauro, 2011, pp. 325-419).

TEATRO DE INTENSIDADES O DE ESTADOS

El Teatro de Intensidades o de Estados se inicia con Alberto Ure a comienzos de la Posdictadura y se extiende hasta la actualidad gracias a sus continuadores. Ricardo Bartís es uno de los más destacados sucesores tanto en lo que respecta a su obra artística como a su tarea como formador de actores.¹¹ En confrontación permanente con el realismo imperante y hegemónico dentro del campo teatral tanto su creador -Ure- como sus continuadores contribuyeron al ejercicio de un teatro que se asumió y asume argentino, impuro, experimental y militante. Un teatro que conjuga lo político con la investigación sobre el lenguaje. Que abordó y aborda temáticas del pensamiento nacional con una retórica novedosa, en el cual, por ejemplo, logran convivir la actuación de estados con la recuperación de procedimientos propios del actor popular. Un teatro en el que la poética actoral es primordial pero que siempre se encuentra bajo la égida del director, último y primer responsable de la puesta en escena.¹²

El teatro para Ure es una “forma de producir ideología en términos netamente artísticos” (Mauro, 2011, p. 362).¹³ Y en consonancia “la teatralidad poética [de Bartís] resiste como espacio sucedáneo de la militancia política, [no sólo construyendo] acontecimientos del lenguaje sino espacios de habitabilidad, moradas para vivir” y pensar al mundo de otra manera. (Dubatti, 2012, p. 218). Para ambos artistas la centralidad está tanto en la materialidad teatral, no en la transmisión de un mensaje, como en la acción

¹⁰ Pavlovsky reconoce como maestros a sus directores, destacando entre ellos a Alberto Ure y a Norman Briski.

¹¹ Actividad que desarrolla en su Teatro Escuela El Sportivo Teatral desde 1980.

¹² Mientras que el proceso creativo de Ure según su propia definición se ha sostenido en “el anti método del cirujano”, rejuntando restos de distintos saberes, estéticas y géneros, el de Bartís, sin método instituido, transita lo azaroso y lo particular que cada proyecto genera. (Dubatti, 2012, pp. 215-217).

¹³ “La influencia del pensamiento nacional en Ure no se manifiesta en el mensajismo propio del teatro ideológico de corte progresista, sino a partir de la repercusión poética que posee la experimentación formal” (Mauro, 2011, p. 325).

política que resulta de la perturbación estética de lo hegemónico y de lo establecido en el campo. El teatro de Intensidades o de Estados “(...) reivindica la reflexividad de la representación como dimensión privilegiada de lo artístico, pero fundamentalmente de lo político” (Mauro, 2011, p. 361). Por lo cual el espectador modelo¹⁴ de esta estética es un espectador crítico, conocedor del lenguaje y capaz de “leer” las propuestas en diálogo con los procedimientos que el teatro reinante propone.

Esta poética abiertamente anti-realista desde sus orígenes confronta al “tradicional teatro de representación” fundamentalmente desde lo más propio del lenguaje teatral, la actuación. Ella asume en el Teatro de Intensidades o de Estados un lugar central y una modalidad bien distinta a la que propicia el teatro de representación. Mientras que este último esconde las marcas de enunciación y subordina todos los elementos del lenguaje teatral para priorizar la historia, el Teatro de Intensidades o de Estados, en cambio, reivindica y evidencia las actuaciones, sus aspectos rítmico y poético, en busca de la “disrupción de la trama” y de quebrar “los parámetros estéticos, formales y éticos del realismo” (Mauro, 2011, p. 325).

Como decíamos la poética personal de los actores, su actuación, es prioritaria para el Teatro de Intensidades o de Estados, pero se hace necesario aclarar que es la relación que el director establece con “su” actor/actriz la que conduce el trabajo actoral. Dado que resulta el director el responsable de advertir y de contribuir en el despliegue del campo poético actoral. Bartís considera que son los actores los “portavoces del lenguaje” teatral. (Fukelman & Dubatti, 2010, p. 233). Ellos, sostiene, “actúan por entremedio del texto” construyendo una realidad particular producto de su singularidad asociativa, poética, melódica, rítmica, corporal que “revela o permite ver el tema de otra manera” (Bartís, 2003, p. 117). Lo que se presenta ante los espectadores es “la textura”, “la opinión” performativa, la dramaturgia o relato del actor/actriz, en definitiva, la actuación singular de esos actores. Lo que palpa el espectador entonces, como nos dice Bartís, “no es la realidad imaginaria del relato [ni] de la historia, sino la realidad concreta de estar actuando” (Calero, 2010, p. 103). Para el director y maestro de actores el relato de la actuación convive junto a otros en la escena siendo, sin embargo, este el principal de los relatos en el arte teatral (p. 107).

¹⁴ A la manera de “lector modelo” de Umberto Eco, con “espectador modelo” nos referimos al espectador presupuesto/construido por una obra o una estética sin que se confunda con el espectador empírico concreto.

Por su parte Pavlovsky en *La ética del cuerpo* propone, en la misma línea que Bartís, una definición del teatro de Estados y de su particular tipo de actuación:

Según esta concepción se quiebra la noción de ‘psicología’ tradicional de los personajes. (...) Es un teatro de ‘estados’: los personajes aparecen, no se sabe quién o qué son, pero lo que les pasa en la escena, en la interacción, repercute en algún lugar, hacen reconocible algo no dicho. No es un teatro de ‘explicaciones’ sino un teatro de acción. (...) Los personajes no [tienen] una historia previa [surgen] de la acción, un tipo de personaje que me gusta definir como ‘cuerpos en afección’. Es decir, están afectados por algo y actúan. Sin narrativa previa. Son pura intensidad (Dubatti, 1980, p. 76)

En discusión y reacción constante contra el teatro realista y su “sistema” privilegiado de actuación,¹⁵ el teatro de Intensidades o de Estados propone una actuación que trastoque los lineamientos tan valorados por cierto sector del campo teatral porteño. Así en lugar de lograr una actuación orgánica, que evolucione lineal y cronológicamente y que logre una continuidad armoniosa y sin interrupciones, el teatro de Intensidades o de Estados propone un juego rítmico, relampagueante, balbuceante, fragmentario, abrupto, discontinuo, texturado, nunca liso, que permite lecturas expansivas y multiplicadas, no jerárquicas ni lineales, sin centro único. De modo que “(...) a la demostración de una tesis o referente se le opone la yuxtaposición de estados diversos manifestados en los cuerpos de los actores” (Mauro, 2011, p. 390).

Otro aporte importante que introdujo Ure y continuaron sus sucesores, también en pos de “trastocar” al realismo psicologista y desestabilizar su representación transitiva, fue apelar a la actuación popular. Así se rescataron y “reutilizaron” procedimientos del actor popular¹⁶ tales como el despliegue del cuerpo grotesco (abierto y procaz), la mezcla de rasgos, la distorsión de rasgos faciales, la declamación parodiada por medio de la exageración, el balbuceo, el morcilleo, la improvisación, el humor, la comunicación directa con el público, la ruptura de la cuarta pared. A estos procedimientos, además de

¹⁵ “El sistema Stanislavski se convirtió en hegemónico en la formación del actor argentino durante los ‘60, ‘70 y bien entrados los ‘80, cuando comenzó a ser severamente cuestionado por nuevas formas teatrales y otras técnicas actorales. Sus principales exponentes son los actores de La Máscara (...) y Raúl Serrano, quienes continúan dando clases, exceptuando a Carlos Gandolfo, quien se mantuvo activo hasta su fallecimiento. Entre ellos, sin embargo, hay profundas diferencias que tienen que ver con la influencia ejercida por concepciones opuestas, como son el Método de Strasberg y el Método de las Acciones Físicas, basado en las últimas indagaciones de Stanislavski.” (Mauro, 2008). Además, “la metodología de actuación propuesta por ‘el sistema’ Stanislavsky se adecuó perfectamente a las tendencias transitivas del teatro realista y de representación” (Mauro, 2011, p. 273).

¹⁶ Los actores populares de antaño eran quienes se habían desempeñado en el circo criollo, la gauchesca y el sainete. Sus herederos son los actores contemporáneos de programas y películas populares de la televisión y del cine (Mauro, 2011, pp. 388-389).

ser recuperados, se los hibridó o hizo convivir con procedimientos novedosos, propios del actor de estados. De algún modo la propuesta de Ure logró superar y sintetizar viejas antinomias que lo precedieron. Aunando la experimentación formal con las manifestaciones de la cultura popular nacional logró reunir en su teatro términos hasta entonces antagónicos para el campo: lo alto con lo bajo, lo popular con lo culto, lo propio con lo extranjero, etc.¹⁷

De esta manera el Teatro de Intensidades o de Estados a través de la incorporación de estos procedimientos u operaciones logra contraponerle al teatro de representación transitiva un teatro de representación reflexiva que dimensiona y evidencia, como ya dijimos, el lenguaje teatral, la actuación. Por lo cual es posible también pensar a este teatro como una poética metatextual, o mejor metateatral, en tanto que funciona como comentario, crítica, reflexión sobre el propio lenguaje.

ACTORES DE INTENSIDADES Y DE ESTADOS. UN CASO: Teatro y Política

Teatro y Política se presentó en la sala González Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación entre mayo y junio del 2017. Y como decíamos al comienzo de este trabajo, esta obra-homenaje a Eduardo “Tato” Pavlovsky reunió a referentes indiscutibles del Teatro de Intensidades o de Estados, que incluye por supuesto al homenajeado con sus textos.

La obra recorre, a través de la lectura y la actuación de Bartís y de Briski, fragmentos de obras teatrales de Pavlovsky -*Cámara Lenta* (1981), *Pablo* (1985) y *El cardenal* (1992)-, artículos publicados en contratapas del diario *Página/ 12*, una carta inédita a Fidel Castro, e incluso un ensayo emblemático sobre el juego titulado: “Historia de un espacio lúdico”.¹⁸ Y si bien este recorrido es casi completamente leído, en busca de que la “voz” de Pavlovsky sea la protagónica, la actuación que Bartís y Briski construyen adquiere el protagonismo propio del Teatro de Intensidades o de Estados. Lo que nos

¹⁷ Ure logró con su teatro una suerte de síntesis entre las corrientes antagónicas que lo precedieron en el campo teatral porteño, un teatro ético -que priorizaba la función didáctica y social a partir de la transmisión de un mensaje- y un teatro estético -vanguardista y experimental, concebido con menoscenso como puro juego-.

¹⁸ Este artículo conforma con otros el libro *Espacio y Creatividad* de E. Pavlovsky y H. Kesselman referenciado en la bibliografía, y permite ser leído como el basamento del trabajo de Pavlovsky como psicodramatista y como teatrero.

permite entonces centrar nuestro análisis en lo que es el lenguaje más propiamente teatral, la actuación, a la luz del teatro y la poética inaugurada por Alberto Ure.

En ocasión de cumplirse un año del fallecimiento de Pavlovsky, Onetto ya había organizado un evento/homenaje en el mismo Centro Cultural de la Cooperación que reunió a muchos artistas y amigos del dramaturgo y actor para leer sus textos. Allí Briski y Bartís se encontraron por primera vez en un escenario. Ese fue “el germen” de *Teatro y Política* donde ella misma, Onetto, asumió su dirección.

Con un formato de “concierto”, como señaló Bartís en una nota de difusión,¹⁹ los actores transitan en la obra “duetos” y “solos” desplegando su poética de actores entre micrófonos y atriles. Interactúan y alternan participaciones individuales. En el caso de Briski a veces dejando la lectura y asumiendo la actuación sin textos por delante. Por su parte Onetto permanece siempre en escena, o bien siguiendo los parlamentos, en una gran mesa de trabajo llena de papeles, o bien presentando y referenciando los textos leídos/actuados o por leerse/actuarse. Su presencia y su accionar en la escena construyen una suerte de trabajo que se va haciendo frente al público. También abona este mismo sentido de puesta performática el hecho de que durante el ingreso del público, y mientras Onetto y Bartís conversan cerca del escritorio con papeles, se escuchara como “sonido de sala” las voces de los tres (Onetto, Briski & Bartís) organizando cuestiones de la obra.

El atuendo que utilizan los actores no parece ser vestuario salvo por el accesorio de los sacos. Al ropaje que los identifica por lo que son, dos teatreros independientes y algo bohemios, se les añade unos sacos que parecen remitir a las figuras, algo payasescas, de nuestros actores populares. Aquellos a los que Pavlovsky supo tanto admirar y emular por su actuación carismática, intuitiva, “improvisada”, corporal y sabia. Actores populares a los que, como mencionábamos algo más arriba, el Teatro de Intensidades o de Estados recupera en sus propuestas exaltando así la dimensión reflexiva del teatro, y más específicamente de la actuación.

En un escenario apaisado que frontaliza las figuras de los actores, Bartís y Briski, la escena se vuelve fiesta. Fiesta por el hecho de poder ver a Ricardo Bartís actuando, que si bien inició su carrera como actor, es más conocido por su labor como director y formador dentro de la poética de Estados; fiesta por el juego que entablan ambos actores,

¹⁹ “Tributo a Tato Pavlovsky: por un teatro de la resistencia” de Jazmín Carbonel en diario *La Nación*, 5 de mayo de 2017.

tan fiel a los postulados pavlovskyanos al respecto; y fiesta que se vuelve celebración con Norman. Especialmente en los dos momentos en los que no lee. Briski es sin dudas en *Teatro y Política*, texto particular, hilvanado de escenas heterogéneas, sobre el cual luego volveremos, el “encargado” de ilustrarnos acerca de la actuación en obra del Teatro de Intensidades o de Estados ya que conjuga dos procedimientos específicos de esta poética. Como ya hemos mencionado uno de ellos consiste en el ejercicio de cambios abruptos de estados y que tiene por fin perturbar, desacomodar la expectación tradicional que promueve el teatro hegemónico/realista. Y el otro, el guiño, la complicidad seductora con el público que rompe la convención realista de “la cuarta pared”.²⁰ También mencionamos antes que el Teatro de Intensidades o de Estados apela y recupera, para, entre otras cosas, resaltar el lenguaje actoral, procedimientos propios del actor popular que Briski despliega con comodidad genial dada además su consabida formación en mimo y danza.

Es característico del “actuar popular” el hecho de ir midiendo permanentemente la actuación con las reacciones de los espectadores. Por ello mientras que el actor culto debe cumplir con un plan diseñado previamente por el director, y esto vuelve al público un potencial enemigo, en tanto resulta un posible distractor del plan trazado en los ensayos, el actor popular, en cambio, es un actor táctico, que necesita de su público para tramar su actuación, que busca seducirlo y conquistarla a cada paso que da en el aquí y ahora del teatro o “de la cuerda floja”.²¹ Y si bien hay que hacer la salvedad acerca de que en el Teatro de Intensidades o de Estados, y específicamente en *Teatro y Política*, también se cumple con un plan ya pautado en los ensayos, en muchos casos y particularmente en este, los actores recurren a la improvisación, al diálogo que entablan con el público durante cada función. Norman Briski en *Teatro y Política* hace gala de su destreza de actor “equilibrista”, entrando en contacto con su público, con quién se coteja permanentemente. Mira a sus espectadores, se dirige directamente a ellos. Parece ir tomando decisiones de actuación a cada paso que da.

²⁰ “Pared imaginaria que separa el escenario de la sala. En el teatro ilusionista (o naturalista) el espectador asiste a una acción que supuestamente acontece al margen de él, detrás de un muro traslúcido. El público es invitado a espiar a los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no existiese, como si una cuarta pared los protegiese” (Pavis, 2003, pp. 105-106).

²¹ Nos apoyamos a aquí en Mauro (2011). Y ella en Michel De Certeau, para quien la lógica de acción táctica no tiene proyecto, es ciega y perspicaz, reacciona al aquí y ahora, a lo que está pasando. No tiene capacidad de ganancia ni de acumulación de los éxitos conquistados, tiene que seguir resolviendo cada vez. La lógica en juego es la del acróbata equilibrista que camina sobre la cuerda floja, creando y construyendo a cada paso que da. Su incertidumbre muta en los instantes de equilibrio, cuando consigue la aprobación de su público.

Briski “hace” dos solos. En el primero el gran Norman “nos cuenta” que Pavlovsky quería convertir en cuento una anécdota de su tío con el dentista. Norman no lee, se dirige y actúa hacia nosotros. Cómpline con sus espectadores y sin grandes estridencias relata la anécdota y se vuelve “jugador/creyente/actor” de lo que alguna vez le contó Tato y que finalmente no escribió. Pero que sí lo hace Briski, quien “escribe” con su “cuerpo afectado”²² su relato poético de actor.

El otro solo que hace Norman es un fragmento de *Poroto*. Norman alternativamente es el hijo y es la madre. No cambia la voz sino su estado para representar alternativamente a uno y a otra, a medida que los personajes asumen la palabra en el diálogo que entablan.²³ Briski logra producir con su actuación pasajes abruptos, instantáneos, de lo cómico a lo trágico, sin tránsito. El hijo, iracundo, mata a su madre, luego llora y se arrepiente por lo hecho. Su madre, incestuosa, lo disculpa y lo comprende amorosamente. Ese juego contradictorio, dialéctico de convivencia de estados, de risas y de llantos, lo consigue Briski con una actuación que ¿podría llamarse dialéctica?

Pavlovsky prologó un libro de obras teatrales que escribió Briski, y el fragmento que transcribo si bien se refiere a los textos del aquí autor Briski, resultan sin embargo absolutamente pertinentes para describir su actuación, su hacer en escena:

Todo el teatro de norman es una búsqueda desesperada del objeto perdido y la desesperación de no hallarlo (...) el teatro de Norman Briski no es un teatro común es un teatro de golpes de ruidos de olas de infinitos de lo que no se puede decir de lo que se quiere buscar y no se encuentra” (Briski, 2016, pp. 6-8).

Un procedimiento presente en la poética de actuación de Briski es el balbuceo, procedimiento, como ya dijimos, característico de los actores populares y que el Teatro de Intensidades o de Estados ha elegido y sabido usar. Pavlovsky, en su obra *Rojos Globos Rojos*, lo explica con poesía:

(...) quiero que me cuenten las historias de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos, misterios y tartamudeces de la noche. Quiero oír hablar en tartamudo (...) No te quiero explicar nada. Nos hemos pasado toda la vida explicando todo y entendiendo

²² Bartís utiliza la expresión “cuerpos afectados” para referirse a “la afección”, como una peste, que se produce en los actores y por qué no en los espectadores durante el acontecimiento del teatro. Esa afección resulta la materia poética fundamental del lenguaje.

²³ Este fragmento corresponde al personaje llamado el Parroquiano de la obra *Poroto*, y más específicamente a la puesta que en 1998 se presentó en el Teatro Calibán y que dirigió y también actuó Norman Briski, junto con Eduardo Pavlovsky, el autor, Elvira Onetto (luego María José Gabin) y Susana Evans. Pavlovsky no escribe un diálogo sino un monólogo, a cargo del Parroquiano, con muy pocas puntuaciones y en el que simplemente, sin anticipaciones, cambia el género.

bastante poco. Quisiera contarte la historia de mis retazos, de mis pausas, de mis ambigüedades, de mi incomprendión de la existencia, de mis largos monólogos inexplicables, de la complejidad de mi vida (Dubatti, 1999, p. 8).

Briski dice tartamudeando. Y su decir se vuelve acción que balbucea. Acción vacilante, acción que duda, que retrocede a veces e incluso se detiene. Cuando su acción logra avanzar, un poco, parece hacerlo sin certezas, con preguntas más que con evidencias, con más tristezas que esperanzas, más vencido que vencedor. La voz en Briski, su decir, es acción y es cuerpo y es pensamiento. Su balbuceo expresa lo ambiguo, lo contrario, lo complejo, lo cómico y lo trágico a la vez. Esta operatoria contribuye a desestabilizar la idea de un personaje y de una trama “coherentes” que evolucionan “hacia adelante”, concepción propia del hegemónico realismo psicológico que el Teatro de Intensidades o de Estados discute y vino a atacar.

En cuanto a la tarea de Bartís en *Teatro y Política*, a lo largo de la obra él va delimitando el espacio de lectura/actuación con espuma de carnaval. Una vez “marcada la cancha” de juego los actores se ubican detrás de los atriles y de los micrófonos correspondientes a cada cual. El primer texto que leen a dos voces es un ensayo sobre el juego, “Historia de un espacio lúdico”, que sirve para plantar las ideas compartidas sobre el teatro. Allí Pavlovsky sostiene que “Hacer teatro es jugar”, que “no se puede jugar a medias” sin creer en lo jugado -creencia e imaginario que necesita compartirse cuando se trata de jugar al teatro entre varios- y que “para jugar bien hay que apasionarse”. En este mismo sentido Bartís sostiene, en una entrevista sobre el impulso creador del actor, que la naturaleza artesanal de la actuación, en tanto juego, se constituye acorde a la singularidad de los “jugadores” y en “el tiempo volátil” del juego, del encuentro teatral. Los actores/jugadores crean su juego mientras lo están jugando. Ahí seleccionan distancias, velocidades, texturas, ritmos. Gestan el juego, el teatro insolente/insolemne, en el mismo hacer. Y continúa Bartís

(...) la actuación tiene que tener permanentemente el juego, su naturaleza debe reírse para poder creer, para poder afirmar, debe ponerse en cuestionamiento como chantapufi, como una cosa más atorranta, una cosa más delincuencial, para evitar la solemnidad y la pretenciosidad de “lo original” y de la “intensidad” que huele a rancio, que tiene una actitud más vinculada a lo religioso que a lo teatral (...) El juego tiene que estar presente, el juego es parte de la risa de la actuación. Es una risa becketiana seca y horrible pero risa al fin (Calero, 2010, pp. 108-109).

Y ciertamente el juego está absolutamente presente en *Teatro y Política* y fluye cómodo entre Bartís y Briski quienes rítmicamente interactúan y frasean las palabras de Pavlovsky construyendo pequeñas piezas teatrales/musicales que Elvira Onetto enmarca con sus presentaciones.

Pavlovsky a causa de su “descreencia en los discursos hegemónicos” suele contraponer en un mismo texto discursos diversos que se interrogan entre sí. En los fragmentos presentados en *Teatro y Política* la contradicción queda expuesta en las voces/cuerpos de Bartís y Briski que en escena contrapuntean, poetizan, complejizan y vuelven imposibles aquellas lecturas unívocas de la realidad. Esto especialmente queda revelado en dos extraordinarios momentos de *Teatro y Política*. Primero, en un diálogo de *Cámara lenta*, cuando Briski le da voz a un personaje consciente de la dura realidad de la que es parte y que intenta conversar con Amílcar, un boxeador en voz de Bartís, que, en cambio, está totalmente atontado y perdido. El segundo momento, la lectura de un fragmento de *Pablo*, donde Bartís es quien dinamiza la escena con un recurrente “¿Te acordás?” frente a un anestesiado Briski que prefiere no hacerlo reivindicando la desmemoria y “lo pasado pisado”. En él Pavlovsky buscó retratar “la historia del exilio y del desexilio” para reconstruir “el social histórico” de la posdictadura, que delineó a través de personajes que pueden leerse como sujetos sociales reconocibles y no como sujetos individuales en el sentido tradicional del concepto de personaje (Pavlovsky, 1995, p. 125).

El título de esta puesta, *Teatro y Política*, reivindica de manera intertextual al Teatro de Intensidades o de Estados, en tanto es la poética que supo batallar por el lenguaje teatral y por la acción política con la misma intensidad. De allí que existan dos nomenclaturas para este teatro y su poética: “Teatro de Resistencia” y “Teatro de Estados”, utilizadas respectivamente por los investigadores teatrales Osvaldo Pellettieri y Jorge Dubatti.

CIERRE

Hasta aquí hemos dado cuenta de las características de la actuación del Teatro de Intensidades o de Estados, hemos mencionados sus principales referentes, sus orígenes y finalmente abordamos una obra, *Teatro y Política*, haciendo foco en el trabajo actoral de representantes indiscutibles de esta poética.

Sin embargo, *Teatro y Política* se sale de cierto formato habitual para esta poética para acercarse más a lo performativo y a la conmemoración escénica. El despojo escenográfico, lumínico y de vestuario le da preminencia a la lectura de los dos actores que ante micrófonos proponen un recorrido por materiales diversos, siempre de Pavlovsky, que van desde textos eminentemente políticos, pasando por breves diálogos y solos de emblemáticas obras teatrales hasta llegar a artículos ensayísticos. A riesgo de sujetarse a la palabra del autor, sujeción que el teatro de estados siempre ha combatido, *Teatro y Política* parece querer mostrarnos que la potencia teatral está en el cuerpo/voz de los actores encargados de hilvanar y mixturar texto, texturas, ritmos, velocidades, tonalidades, coloraturas que dan sentido teatral, otro, al texto “literario”. Desde una aparente ajenidad, *Teatro y Política*, se vuelve reivindicación estético/política de un modo de entender y practicar el teatro, de un teatro que centrado en el lenguaje, y prioritariamente en la actuación, hace política desbaratando y desenmascarando lo naturalizado y lo establecido. Es así como *Teatro y Política* fue aquí trabajado, como heterodoxa ilustración y celebración de la actuación del Teatro de Intensidades o de Estados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bartís, R. (2009). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.
- Briski, N. (2016). Guerrilla para la paz. Buenos Aires: Dunken.
- Calero, T. (2010). *El impulso creador del actor. Testimonios*. Buenos Aires: Corregidor.
- Dubatti, J. (2016). Tensión productiva entre teatralidad, teatro y transteatralización: *La máquina idiota* (2013) del director Ricardo Bartís y el <<teatro de estados>>. En *Teatro matriz, teatro liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). El <<teatro de estados>> de Ricardo Bartís. En *Cien Años de Teatro Argentino*, Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Fukelman, M., & J. Dubatti (2010). *Postales Argentinas* (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país. En Dubatti, J. (Coord.). *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*, Buenos Aires: Ediciones del CCC/Fondo Nacional de las Artes.

González, H. (2011). La precariedad del vivir. En Ure, A. *La familia argentina* Buenos Aires: Leviatán.

Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de actuación teatral a partir del caso porteño.* (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Mauro, K. (2008). Informe I. El sistema Stanislavski. En *Alternativateatral*. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>.

Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Buenos Aires: Paidós.

Pavlovsky, E. (1999a). *Textos balbuceantes.* Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo

Pavlovsky, E. (1999b). *Poroto: nueva versión para teatro.* Buenos Aires: Galerna-Búsqueda de Ayllu.

Pavlovsky, E. (1995). *La ética del cuerpo.* Buenos Aires: Atuel.

Pavlovsky, E., & H. Kesselman (1980). *Espacios y creatividad.* Buenos Aires: Ediciones Búsqueda.

Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura.* Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.

CUERPOS NEOBARROSOS-BORROSOS EN EL TEATRO *UNDER* PORTEÑO: ALEJANDRO URDAPILLETA EN CARNE Y LETRA

Neomuddy-fuzzy bodies in under drama of Buenos Aires: Alejandro Urdapilleta in meat and letter

NOGUERA, Lía²⁴

Resumen

En el presente artículo nos proponemos analizar la poética actoral y la escritura de Alejandro Urdapilleta, a partir de sus representaciones en la Argentina durante el periodo posdictatorial, específicamente, en el espacio Parakultural. Partimos del supuesto que la borrosidad se inscribe como principio constructivo de su escritura y su actuación, evidenciando así una singular forma artística que se encuentra en sintonía con la poética del *under* en Buenos Aires.

Abstract

In this article we propose to analyze Alejandro Urdapilleta's poetic acting and writing, based on his representations in Argentina during the posdictatorial period, specifically, in the Parakultural place. We start from the assumption that fuzziness is inscribed as a constructive principle of his writing and his performance, evidence as well as unique artistic form that is in tune with the poetic *under* at Buenos Aires.

Palabras claves: *Actuación; Alejandro Urdapilleta; Under; Buenos Aires; Dramaturgia.*

Key-words: *Acting; Alejandro Urdapilleta; Under Drama; Buenos Aires, Dramaturgy.*

²⁴ LÍA NOGUERA - Posdoctora en Ciencias Sociales y Humanas, Doctora en Historia y Teoría de la Artes y Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Docente en materias de cine y teatro en la UNA y UBA. Investigadora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA). Sus investigaciones fueron publicadas en numerosas revistas científicas y en dos libros: *Escenas federales. Antología de teatro de Juan Manuel de Rosas en Buenos Aires* (2015, Imago Mundi) y *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)* (2017, EUDEBA). ARGENTINA. E-mail: lianoguera@yahoo.com.ar.

Introducción

En el presente artículo nos interesa abordar la poética de actuación del *under porteño* a partir de uno de sus representantes, Alejandro Urdapilleta en sus años de actuación en un espacio mítico de la cultura alternativa argentina de mediados de la década del 80 y principios del 90, el Parakultural. Nos interesa profundizar tanto en su cuerpo en escena, a partir de los usos de los procedimientos propios de esta poética actoral del *under*, como así también abordar algunos de los textos que representó por aquellos años, *La Mamani* y *La fabricante de tortas* que fueron publicados en su libro *Vagones transportan humo* (2003). Con este abordaje, en el cual el estudio del cuerpo del actor y el cuerpo textual son inseparables, nos interesa proponer la categoría de lo borroso para pensar la poética actoral y textual de Urdapilleta. Una categoría que derivamos a partir de la poética del neobarroco latinoamericano y su posterior contextualización rioplatense, la cual fue denominada como “neobarroso” por el escritor Néstor Perlongher, como así también de una declaración que Urdapilleta realizó en los archivos documentales de *La peli de Batato* (2011) en relación con sus años en el *under porteño*: “Yo no me acuerdo nada... Yo estoy tratando de recordar y todo es una gran nebulosa.” Consideramos que, en un momento en el cual el principio constructivo para la representación artística supone el borramiento de toda frontera que permite clasificar, ordenar y disciplinar los cuerpos y las palabras, lo borroso se inscribe como marca no sólo del recuerdo que los hacedores tienen de aquellos años posdictoriales sino también de los componentes que integraban sus estéticas. Sin embargo, ese borramiento no sucedió de la noche a la mañana, sino que fue el resultado de un devenir ético y estético, tal como lo señala Urdapilleta en el prólogo a *Las indepilables del Parakultural*:

Creer que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo. La palabra transgresión aplicada a cualquier hecho artístico, además de resquemores y sospechas, podía asociarse directamente con el verdadero desafío al que nos enfrentábamos los jóvenes creadores de la época: el ejercicio de la libertad (Gabin, 2001, p. 5).

Y ese ejercicio de la libertad que implicó un proceso de desterritorialización y nuevas territorializaciones supuso a la vez un tratamiento y una experimentación de nuevos cuerpos y nuevos textos que configuraron una estructura de sentimiento anclada en la develación de lo inhibido en los años dictatoriales. Por ello, con el objetivo de

profundizar en el estudio del actor Alejandro Urdapilleta y para abordar las relaciones previamente nombradas, en primer lugar, nos concentraremos en las características del Parakultural, los antecedentes de la poética del *under*, en particular la escritura neobarroca y neobarrosa, para luego concentrarnos en los procedimientos de la actuación del *under* porteño a fin de analizar la poética de Alejandro Urdapilleta en carne y letra.

De cómo comenzó... el Parakultural

En diciembre de 1983, y tras ocho años de una dictadura militar que implantó el terror más profundo que haya conocido la historia de Argentina, se recupera la democracia en este país y un nuevo período político, social, económico y cultural comienza. La sociedad argentina vuelve a cobrar fuerzas para recuperar los espacios acallados, robados y “disciplinados” por el gobierno dictatorial y comienza de manera incipiente a reclamar por una memoria que necesariamente debe ser colectiva a fin de no olvidar jamás los crímenes impartidos por el golpe de Estado. Diferentes políticas fueron establecidas luego de la apertura democrática y evidentemente el arte en general, y el teatro en particular, desarrolló diferentes estrategias discursivas a fin de visibilizar todo aquello que había sido invisibilizado o desaparecido durante la dictadura.

En este sentir de época, y a tres años de comenzada la primavera democrática, en marzo de 1986 un par de jóvenes empresarios artísticos, Omar Viola y Horacio Gabín, deciden abrir un espacio destinado a “formar gente”. Con ese objetivo en la mira, encuentran un viejo teatro en el barrio porteño de San Telmo, en la calle Venezuela al 336, teatro que había sido cerrado durante la dictadura militar, y en su sótano, en marzo de ese mismo año, abren aquello que marcaría los comienzos de la apertura democrática en el contexto de la cultura porteña, el Parakultural. A fin de juntar dinero para poder realizar reparaciones en el vetusto lugar, deciden organizar una fiesta. Ella fue el principio de lo que por varios años no acabaría, el deseo de formación quedó relegado y aquello que imperó fue el deseo siempre constante por lo nuevo, lo diferente, lo incalculable. Así, desde este sótano sombrío, destortalado, descangallado, donde los cimientos arquitectónicos hacían poner en duda cualquier sensación de seguridad en ese espacio, tanto los artistas como el nuevo público que noche a noche comienza a asistir a las polifacéticas funciones, no dudan en permanecer allí. Porque la sensación de incertidumbre ante lo que podría pasar tanto en la escena como en la no escena, atraía no

sólo al público sino también a los artistas. Por ello, y ante esa mística que irradiaba este nuevo espacio, muy rápidamente la voz comenzó a correrse entre cantantes y artistas, y poco a poco ellos empezaron a desfilar por ese espacio largo y finito como un pasillo, no demasiado grande, con un escenario en una de las puntas chico y bajo (Gabín, 2001), que se había popularizado como Parakultural. Cabe recordar que hubo dos etapas y una transición del Parakultural, la primera abarcó desde 1986 hasta 1990, momento en el cual el Sindicato de Porteros de Buenos Aires compra el edificio de la calle Venezuela y se rehusa a renovarles el contrato de alquiler; la transición en el Teatro Galpón del Sur que duró hasta fines de 1991; la segunda, que abarcó desde finales de 1991 hasta 1995 en la calle porteña de Chacabuco al 1000 y se conoció como Parakultural New Border. Sin embargo, tal como lo recuerda uno de sus fundadores, la primera etapa fue la más intensa.

Así lo señala Omar Viola:

Se vivía como un destape, porque había mucha necesidad de expresión. Veníamos de mucho tiempo de represión y el lugar era un espacio para la libertad total. Me acuerdo que al mes de haber abierto tuvimos la propuesta de Poli y Skay, que querían tocar con los Redondos. Siempre fuimos un foco de atracción a todo lo nuevo, porque era un lugar imprevisible, llevado al extremo, donde pasaban cosas brutales todo el tiempo. Era una secuencia detrás de otra y siempre surgía algo. Esa incertidumbre de lo que se podía ver en una noche atraía mucho. Los artistas que venían me decían: «No sé lo que vengo a encontrar, pero vengo porque me moviliza» (Plaza, 2008).

Músicos como los posteriormente famosos Redonditos de Ricota, Lito Vitale, etc. fueron también parte de este espacio, y si bien en un principio el público era reducido, al poco tiempo se realizaban colas sobre la calle Venezuela para asistir a los espectáculos. La mixtura de artistas también producía una mixtura de público que oriundos del rock más que del teatro celebraban entre risas, aplausos y/o botellazos las acciones de los artistas. En esos mismos escenarios también participan figuras que al muy poco tiempo se convertirían en íconos del *under teatral*, como es el caso de Las Gambas al Ajillo, Los Melli, entre otros, y por supuesto uno de sus mayores exponentes: Batato Barea. Batato comenzó su carrera artística a mediados de los años 70, pero no es hasta su encuentro con Cristina Moreira que sus intereses comienzan a tomar nuevos rumbos. Estudia con ella en 1984 y de su mano se adentra en la poética del *clown*. Luego continúa estudiando con Raquel Sokolowicz y asiste a cursos de distintas disciplinas como flamenco, danza contemporánea, *barra à terre*, formación vocal y acrobacia. Con respecto a esta época y estas nuevas técnicas en Argentina, María José Gabín recuerda:

Era el verano del 86 y el clown estaba en su apogeo. Cristina Moreira había vuelto de Francia con interesantes novedades para la actuación y Raquel era muy buena discípula. De pronto todo el mundo trabajaba en las plazas practicando una nueva comicidad. No había actor interesado en formas de vanguardia que no se abocara al estudio de este lenguaje que tanta devolución tenía por parte del público. Bufones, juglares y clowns de nariz colorada habían invadido la ciudad” (Gabin, 2001, p. 41).

¿Y cuáles eran esas interesantes novedades para la actuación? Las técnicas que el francés Jaques Lecoq (1921-1999) había desarrollado en torno a la actuación, y en especial, a la primacía del cuerpo del actor en escena. Él se preocupó fundamentalmente por el entrenamiento de los actores a fin de indagar en formas performáticas con el objeto de vencer las barreras de la inhibición del actor. Un aspecto fundamental de su investigación se basó en el estudio de la máscara neutra, aspecto que posibilitaba a los actores ubicar la gestualidad por encima de la palabra. Entre los seminarios que los estudiantes de su escuela fundada en 1956 en París debían transitar, se destacan: la *Commedia dell'Arte*, el coro y tragedia griegos, el melodrama, el bufón, el cabaret, el *varieté*, el grotesco, y el *clown*. El *clown*

tiende al desarrollo de algo personal y único del sujeto (<<el propio *clown*>>) a partir del trabajo con lo burlesco y lo absurdo. Se trata de descubrir y profundizar los aspectos ridículos de la propia personalidad, transformando la debilidad en el sostén de la actuación (Mauro, 2016, p. 227).

El *clown* fue una de las prácticas que más influenciaron a los artistas del *under* y dio como resultado no sólo la formación e instrucción en estas prácticas desde diferentes talleres impartidos por Cristina Moreira (quien había estudiado con Lecoq en Francia) sino también a la creación de grupos teatrales que se dedicaron a esta estética como fue El Clú del Claun y La Banda de la Risa.

Ahora bien, volviendo sobre los pasos de Batato, es en 1984 cuando decide actuar junto a *Los peinados Yoli*. Este grupo teatral que reivindica la estética del *vodeville* y el *café concert* y que estaba integrado por Patricia Gatti, Fernando Arroyo y Mario Filgueira, y posteriormente se suman Tino Tinto, Divina Gloria y Rony Arias. Luego de variadas experiencias por distintos escenarios alternativos de Buenos Aires y con diferentes grupos, Batato llega al Parakultural y comienza a popularizar sus monólogos y se agrupa con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese.

Luego de su paso por el Parakultural, Batato participó de varias experiencias artísticas pero en 1991, víctima del SIDA, muere en Buenos Aires. Fue taxi-boy,

protagonizó fotonovelas eróticas y fue travesti junto a Urdapilleta en algún carnaval porteño. Revolucionó los escenarios alternativos de la primavera democrática e incorporó a sus *sketches* a su madre, con el personaje de Nené Bache, a fin de que hiciera el ridículo y en eso se asentaba su apuesta. Entre los desechos buscaba sus próximos vestuarios y partes de su escenografía. Fernando Noy, uno de sus amigos más cercanos, lo recuerda en una entrevista:

Para mí fue el personaje que más libertad absoluta ejercitó. Pero no era un irreverente de tiro la piedra y esconde la mano. Batato vivía sin arquetipos sin límites. Estaba con los marginales, los de abajo. Siempre trató de ser una antiestrella, en el sentido de que no amaba para nada el sistema hollywoodense (*Página 12*, 1/12/2001).

Del neobarroco a neobarroso: el under porteño

Nos interesa plantear de manera general las concepciones del neobarroco latinoamericano, el cual a partir de los años '70 se postula como una forma estética original y característica de Latinoamérica y cuyos escritores representativos fueron los cubanos Severo Sarduy y José Lezama Lima. En un estudio sobre estas estéticas, Lucia Rossetti (2010, p. 6) señala que “un rasgo distintivo de los escritores neobarrocos es que configuran un nuevo lenguaje caracterizado por el erotismo (el desperdicio del lenguaje en función del placer), el exceso, el kitsch, lo fragmentario y la sensualidad”. Además, la investigadora agrega que el neobarroco se asocia con la incorporación del universo *kitsch* como componente de lo que Perlongher denomina como “forma plebeya del barroco” o “barroco de trinchera”. Por ello, las poéticas de la resistencia durante esos años derivan de un proceso de desterritorialización del lenguaje y dialoga dentro de sus zonas menores, en donde la invención de la palabra es un desafío esencial. En este sentido, se entiende a la escritura como una forma de jugar con aquello que Perlongher se planteaba como el “hinchazón del español”, que a veces funciona como modo de asumir una posición política marcada por la corporalidad, es decir, como el exceso en sus varias representaciones. De este exceso emerge el neobarroso rioplatense, en el cual el lenguaje es asumido como tajo y como venganza estética hacia la herencia occidental. Perlongher distingue dos líneas para leer el neobarroso: “una serie política en la que “el flujo revolucionario” tiene que ver con el trabajo con el lenguaje. Otra, una serie sexual que “tajea” todos los avatares. Ambas series están plasmadas en la misma violencia de la autoridad que ejerce sobre y en los cuerpos (Perlongher, 2002, pp. 131-138). Así, los usos

del lenguaje en el caso de estas poéticas pueden ser entendidos como tajo, como herida abierta, en el caso del neobarroso, y como tatuaje, como inscripción en el cuerpo, difícil de quitar o borrar en el caso del neobarroco.

Teniendo presente estas premisas, no es difícil identificarlas como antecedentes de la poética que el teatro *under* retoma para sus espectáculos y de las cuales la concepción del cuerpo enfermo, dolorido y sin límite, la homosexualidad, ciertos elementos de la cultura popular y el rock, tal como lo ha señalado Karina Mauro (2016), también forman parte. Esto hace que por estos años la idea de frontera cultural, disciplinar, lingüística y geográfica se presente en su carácter de falla: se exaltan sus huecos, sus posibilidades de desvíos para proponer así una estética que se sostiene en lo borroso de los límites que toda frontera separa. Además, el teatro *under* se ubica en la vereda de enfrente en relación con la actuación mimética del realismo, promulgando su muerte y no resurrección. Si la estética realista había dominado el campo teatral desde fines de los años 50, a partir de la introducción, en segundas manos, a estas tierras rioplatenses de las teorías actorales de Konstantin Stanislavski, aspecto que no sólo produjo nuevas formas actorales sino también nuevas textualidades; a partir de los años 80 –y con un período que abarcó poco más de una década, los artistas se asentaron sobre los intentos de ruinas del realismo y buscaron otras vías estéticas para visibilizar sus cuerpos y sus palabras. Para ello, se alejaron de la primacía del texto dramático, tan presente y fundamental en el realismo y propusieron, como principio constructivo de esta emergente estética, la mezcla de géneros, lo grotesco, el desvío y el “permiso”. Esto último tal como lo señala Alejandro Catalán en relación con Alejandro Urdapilleta:

<<Permiso>>. Me pareció que era el mejor nombre para la sensación que me encendía y aún enciende el recuerdo de su actuación. (...) Quizás su identidad y su actuación portaban la condensación y vigencia de lo que, ahora, llamándolo <<permiso>>, entiendo como una habilitación particular de la altura del techo actoral de esta ciudad. La actuación de los actores de Buenos Aires tiene desde hace muchos años la estirpe de un <<permiso>> que contemporáneamente en ningún lado se tuvo ni se enseña y del que Urdapilleta era la prueba viva de la fuerza de su impulso. El trabajo sobre el <<permiso>> tenía que convertirse en condición fundamental del juego. Todo deberá partir de intentar que el espíritu de Urdapilleta baje y juegue con nuestros cuerpos, que habilite a los actores a una experiencia amplia, abierta, desfachatada, poderosa, autónoma y personal” (Catalán, 2014²⁵).

²⁵ <http://alecatalan.blogspot.com/search/label/Ensayo>.

Un permiso que se logró mediante el borramiento de los diversos elementos que constituyen el hecho teatral antes conocido y que nos posibilita pensar hoy la categoría de lo borroso como el principio constructivo de la creación artística de Alejandro Urdapilleta, en cuerpo y letra.

Del neobarroso y el realismo a lo borroso

Alejandro Luis José Urdapilleta nació en Montevideo, Uruguay, el 10 de marzo de 1954, durante el exilio de sus padres argentinos en esa ciudad rioplatense. Al poco tiempo, la familia retornó a la Argentina y durante la adolescencia ya empezó a demostrar un gran interés por la actuación. Comenzó a estudiar con Martín Adjemian (1971- 1973) y luego de viajar a Europa y realizar diversos trabajos (artísticos y no artísticos) en las capitales de Inglaterra y España, volvió a Argentina y estudió entre 1982 y 1985 con Augusto Fernández, representante de la estética realista en Argentina, formador de un sinfín de artistas y director de puestas tales como *Ensueño* de Strindberg, *Madera de Reyes* de Ibsen *La gaviota* de Chejov, entre muchas otras. En 1984, Urdapilleta comenzó a frecuentar los diversos espacios en los cuales la nueva cultura *under* se impuso y entabló relaciones con Batato Barea, con quien inicia a trabajar, tal como lo señalamos anteriormente, en el Parakultural.

Como vemos, con esta mixtura de estéticas, de formación y de gustos por parte de Urdapilleta, que responde a un paradigma cultural marcado por el posmodernismo, observamos que lo borroso se instituye como marca de sus creaciones artísticas. Una borrosidad que es propia de, en primer lugar, su escritura. Sabemos que el proceso de escritura se realizaba en borrador (en cuadernos marca Rivadavia) y pretendía la abolición de un lector ideal puesto que esta idea imposibilitaba su acción. En la entrevista realizada por Jorge Dubatti en relación con la publicación de *Vagones transportan humo*, libro que tras múltiples insistencias y derroteros se decidió a publicar, afirma que para él la escritura es:

El viaje interno, mi mundo fantasioso, mi locura, la poesía, lo que sale solo porque debe salir, lo no dicho, lo que no puedo decir. Lo que no puedo hablar, lo incorrecto, lo que no se debe decir, lo largo ahí (Dubatti, 2008²⁶).

²⁶ <https://www.centrocultural.coop/revista/3/alejandro-urdapilleta-no-soy-un-autor-quiero-ser-libre-nota-epilogal-y-entrevista>.

Asimismo, los textos allí publicados, y que en gran parte fueron representados en el Parakultural proponen un lenguaje que, entre “bizarreada” y “berreteada”, entre lo neobarroco y lo neobarroso, acuñan una sintaxis popular y que hoy puede ser leída como un archivo de imágenes de un pasado, narrada por enunciadores, que hoy también se encuentran en ese pasado. Además, y como señala Florencia Heredia (2013):

(...) Urdapilleta entiende que la intervención del lenguaje puede ser una forma de resistencia al canon y lo establecido, y, al mismo tiempo, motor de la palabra poética, lo cierto es que sus desvíos trascienden el ámbito específico de la escritura dramática. El actor, poeta y dramaturgo adhiere a una lógica del exceso, exponiendo su credo tanto en los escenarios como en las prácticas que ejerce sobre su propia vida: el <<desconche>> (en Boido, 1997) –término a partir del cual define un teatro que se propone habilitante de cualquier tipo de desborde, pero también su afición por los excesos de las noches del <<underground>> porteño- deviene así el principio constructivo de un programa estético e ideológico que se levanta, cómo no verlo, en las antípodas del teatro moderno (Heredia, 2013, p. 34).

Así lo observamos también en *La Mamaní*, texto que surge a partir de los testimonios que hombres y mujeres daban en las plazas porteñas por aquellos años y que de manera desgarrada, entrecruzaban la desgracia y la alegría a partir de su encuentro con Dios. Estas imágenes de sujetos que convierten el espacio público en nuevos templos de la fe y desnudan sus pasados a fin de ponerlos como ejemplos de una tenacidad que no se puede abandonar si uno cree, son tomados por Urdapilleta para el primer monólogo que presentó en el Parakultural en 1985 y que luego fue representado en múltiples lugares. Ahora bien, en *La Mamaní* la borrosidad se hace presente en el entrecruzamiento de géneros, que a medio camino entre la autobiografía y el melodrama (donde el procedimiento de coincidencia abusiva se explota y se desangra), entre el sainete y el policial, generan un *golem* cargado de modismos, eufemismos y excesos de la incorrecta gramática. Porque, y tal como lo afirma Urdapilleta en *La peli de Batato* (2011), con relación al cambio de lenguaje que proponían tanto él, Batato y luego Tortonese, ese cambio radicaba en: “la búsqueda de la libertad, ejercer la libertad, divertirse y contagiar la libertad”. Así, entre lo ridículo y lo mal dicho, entre lo trágico y lo suicida, el monólogo se erige y alcanza su eficacia. Dice La Mamaní:

Si, si, llegó el momento de decir mi testimonios. ¡Sí! ¡Lesluyas! ¡Lesluyas! La luz me ha guiado hasta este antro de podredumbre para que diga mi testimonios. Antes que nadas voy a presentarme. Yo soy Zulemas Ríos de Mamanís, testigo de la luz carismáticas del pájaro

chouis, y además soy profesora de danzas regionales en el círculos bolivianos. Mi vida ha sido un calvarios, un verdadero vías cruxis, que no se lo deseo a nadie. ¡Lesluyas! ¡Lesluyas! (Urdapilleta, 2003, p. 209).

En este sentido, la “testiga” y el testimonio se entretrejen y se borronean como materia textual y corporal que ejemplifican la lucha de una mujer que sólo alcanza su “salvación” en su encuentro con Dios. En esta parodia del universo discursivo y sentimental de una religión que salió de las iglesias y colmó las plazas y las medianoches de las pantallas televisivas de la Argentina, Urdapilleta encuentra la grieta para derrochar su palabra, que al ritmo de una catarata, sintetiza un estado de época. Época en la cual se instaura más que una voz política, una poética de la voz:

(...) es decir, en la diferencia sustancial que se presenta, según Mladen Dolar, entre la asunción de la ley sobre sí misma como voz alta, totalitaria, demandante, y la representación de la ley escrita, que, incluyendo a la voz como algo exterior, en tanto sonoridad y no logos, precisa de ella para hacerse efectiva (los ejemplos son las instancias del parlamento, la aclamación, la votación) (Garatzky, 2013, p. 4).

Por su parte, *La fabricante de tortas*, texto representado primeramente en la I Bienal de Arte joven y luego en el Parakultural (1989) e interpretado por Batato Barea en el personaje de Mariluz y Alejandro Urdapilleta en el papel de Ella, vuelve tangencialmente sobre la estética del absurdo para estallarla y proponer un “discurso monologal” en el cual la mixtura e inversión de los lugares de poder se hacen presentes. Porque Ella, la señora de clase acomodada que despunta por su supuesta elegancia y aires de cultura, somete a su empleada doméstica a un sinfín de ultrajes psicológicos y corporales (la escasez del alimento, el encierro, las excesivas jornadas laborales, etc.), a fin de sugerirnos su atracción y repulsión violenta y excesiva hacia esta mujer que en nada se le parece pero que en todo la seduce. Así, mediante su intento de doma y sublevación del cuerpo oprimido de Mariluz, que en ningún momento esboza palabra alguna pero que su sola presencia motoriza el accionar corporal y discursivo de su Señora, Ella queda presa de su pasión supuestamente no permitida y se entrega a sus encantos y también, a su posterior doma sexual. Así lo leemos en el texto:

(Mariluz en un momento se pone de pie con ella encima todavía agarrada como una garra y la sacude tratando de sacársela de la espalda. Finalmente consigue lanzarla por el aire a Ella. Va hasta el combinado y pone una música pegajosa y almibarada de Fausto Papetti. Empieza a hacer un strip-tease caliente, peligroso y animal, cuando está completamente desnuda, le apoya el culo en la cara a Ella

que está en el suelo y le pega brutalmente con un cinturón.) ¡No, no, Mariluz! ¡No, por favor, Mariluz, no, no! ¡Sí, sí, Mariluz, más, más! (Urdapilleta, 2003, p. 40).

De esta manera, y con el triunfo de Mariluz sobre el cuerpo y la palabra de su señora que termina siendo llevada a su habitación para concretar el acto sexual, se borran los límites de clases, de deseos y de sexos a fin de evidenciar los juegos eróticos que no sólo abarcan las texturas de las palabras sino también, y sobre todo, las texturas del los cuerpo en acción. Porque entre la verborragia de Ella y su reflexión e irreflexión, Mariluz antepone el acto dejando en evidencia la perennidad de un supuesto “logos”.

En segundo lugar, la borrosidad es propia de la actuación de Urdapilleta, quien habiéndose formado en la estética realista de actuación, vuelve borroso ese disciplinamiento durante sus representaciones en el Parakultural para mezclarla con la estética del actor *under*. Con respecto a esta estética, Karina Mauro sostiene que:

(...) el *under* afirmó la corporalidad del actor en escena. Se trata de un cuerpo no orgánico, que exalta la descompensación y el desequilibrio, haciendo gala de todo tipo de excesos y extravagancias. En este sentido, retoma el cuerpo grotesco propio del actor popular, recurriendo, como éste, a la grosería, a la procacidad y a lo burdo. El cuerpo se convierte así en un soporte condensador de sentidos yuxtapuestos: la torpeza del payaso, la energía de la acrobacia y el cuestionamiento de la identidad genérica del travestismo (Mauro, 2016, p. 222).

En el caso de Urdapilleta puede observarse un relativo desparpajo, un cuerpo más pensado y retenido en el espacio, que aún distanciándose mínimamente de sus compañeros de escena en el Parakultural, Batato Barea y Humberto Tortonese, no deja de proponer adhesión con esta estética. Así, mediante el travestismo, con una exaltación de lo grotesco y de la fealdad, con ademanes y muecas que acompañan aquello que las palabras dicen, borronea una conceptualización realista de la actuación y promulga la artificialidad y lo lúdico. Además, y considerando a su Mamaní, quien aparece con un trajecito, una peluca rubia y recogida al mejor estilo de Eva Perón pero en una versión “despeinada”, propone un ritmo lingüístico acelerado, que exacerba el tono del desafío y produce un monólogo en el cual la palabra se presenta como puñal que sólo logra una relajación a través de la parodia al tono del lamento propia del melodrama. Por su parte, su *maqueta* -articulada desde una mirada incisiva y por momentos desorbitada- se sostiene en un cuerpo que “pechea” (le pone el pecho) ante un público que se encontraba

al filo de la ovación y la agresión. Por ello, los movimientos de Urdapilleta en escena buscan atravesar “calculadamente” las trincheras del clásico escenario a la italiana y ponen en evidencia un cuerpo que, más que afectado se presenta a la defensiva y a punto de producir un ataque. Asimismo, la borrosidad entre lo masculino y lo femenino se vuelve un signo identificador de su actuación durante estos años y promulga por una emancipación de las fronteras genéricas a fin de proponer un cuerpo y una letra híbrida que mezcla el bajo fondo, el barro y las orillas con una cultura de élite venida a menos, tal como lo observamos en *La fabricante de tortas*.

Además, y en cuanto al uso de la palabra, la declamación se vuelve un recurso fundamental para la actuación del *under*, que entre el homenaje y la parodia asienta su productividad, heredera de los recitales de poesía que por aquellos primeros años de los 80 inundaban los espacios alternativos. Irina Garbatzky, en un artículo sobre la política de la voz en la representación *Lo que el viento se llevó* (1989) de Batato Barea, afirma que “En esa ambivalencia, de lo que se trataba era menos de una celebración irónica y una moral cínica, que de un desbaratamiento proveniente de una idealización” (Garbatzky: 2013, p. 3). Esto es así, puesto que la apelación a las poetas como Alfonsina Storni o Juana de Ibarbourou, agrega la autora,

sostenían a un tiempo, la admiración y la crítica, la ridiculización y el homenaje; y no sería arriesgado leer, junto a la destitución paródica del espectro declamador, su reutilización, ya no en los términos de una <<voz política>>, sino en los de una <<política de la voz>> (Garbatzky, 2013, p. 6).

En este sentido, y sustentándose en lo banal, lo cotidiano y lo grotesco, la declamación se vuelve un arma que apela a la ridiculez de las formas y los contenidos que lucha en contra de la solemnidad de los discursos del pasado y en los resabios de un presente que busca nuevos desafíos y que escapa (a pesar de no haberlo logrado) a su institucionalización²⁷.

²⁷ Afirma Beatriz Trastoy: “La consideración de los marcos contextuales en los que se inserta este movimiento renovador del teatro argentino permite relativizar su pretendida "marginalidad" y determinar en qué medida se vincula con el proyecto cultural que caracterizó la década del '80. En efecto, si bien presentaron sus espectáculos en espacios no convencionales (pubs, discotecas, sótanos de librerías, garajes, playas de estacionamiento, plazas, etc.), así como en horarios que convocaban casi exclusivamente a un público juvenil, acostumbrado a los encuentros después de medianoche, no es menos cierto que, tal como señalamos, contaron con el apoyo de los centros culturales de la Municipalidad y de la Universidad de Buenos Aires (en alguno de ellos se presentaron hasta cuatro espectáculos gratuitos por día) y, aunque carecieron de respaldo económico sistemático por parte del Estado, fueron beneficiados con subsidios especiales (el Ministerio de Relaciones Exteriores financió los pasajes para la gira latinoamericana del grupo de El Teatrito, por ejemplo) o con invitaciones de delegaciones culturales de embajadas extranjeras (Francia auspició las presentaciones europeas de los espectáculos de Emeterio Cerro). Asimismo, los

En tercer lugar, la borrosidad se instala entre el espacio ficcional y el espacio de lo real, entre los actores y el público joven propio del Parakultural, que entre copas, recitales y *sketches* diversos asistían a estas representaciones de Urdapilleta y que muchas veces volvía borroso el pacto ficcional y pretendía defender con armas los ataques que entre Batato y Urdapilleta se producían en sus primeras apariciones con su *sketch Las coperas*²⁸. En primer lugar, podemos entender esto desde el punto de vista de que, en un principio, el espectador de los espectáculos del Parakultural provenía del ámbito de los recitales del rock, razón por la cual no estaba tan habituado a los códigos del teatro y muchas veces “olvidaba” que aquello que estaba viendo respondía a las estrategias de la teatralidad. Por otro lado, retomando este concepto de teatralidad (entendido éste como la instauración de una tercera mirada que se instala en la tensión de aquello que promulga para ser visto y es percibido como tal (Cornago, 2009) y que, para ello, pretende evidenciar la artificiosidad de sus procedimientos a fin de que la atención no sea disipada), los cuerpos de los actores de *under* hacían un uso radical de ella. Porque, como en el caso de Urdapilleta, con su cuerpo travestido en *La Mamani* y *La fabricante de tortas*, construía un cuerpo teatralizado a fin de romper con toda posibilidad de identificación - Urdapilleta afirma que “salir vestido de mujer, por aquellos primeros años 80, era un escándalo” (en Anchou, Crampi y Pank: 2010)- y por consecuencia, capturar las miradas y los oídos de aquellos para quienes se constituían en sus espectadores en ese mismo acto de visibilización. Así lo explica Óscar Cornago, y si bien no lo hace en relación con estas actuaciones que estamos analizando, su ejemplo arroja luz sobre aquello que queremos ejemplificar:

La teatralidad supone una mirada oblicua sobre la representación, de tal manera que hace visible el funcionamiento de la teatralidad. Tiene lugar, por tanto, un efecto de redoblamiento de la representación, una especie de representación de la representación; esto es, el travesti no representa el ser-mujer, este sería un estadio de representación que se encuentra de manera normal en las mujeres. Los tacones, el vestido, el maquillaje o el pelo se convierten en signos del ser-mujer. En el caso

medios de comunicación operaron como marcos contextuales jerarquizadores y difusores de esta nueva modalidad de discurso teatral, en tanto que ciertas ponencias presentadas en congresos y jornadas de investigación, así como artículos aparecidos en publicaciones especializadas dan cuenta del interés que el tema suscitó en el ámbito de la crítica académica” (Trastoy, 1991, p. 99).

²⁸ Alejandro Urdapilleta cuenta que este *sketch* era muy breve, duraba menos de cinco minutos y lo representaron después de que tocara, el por ese entonces no tan famoso músico Lito Vitale. La efectividad se basaba más en la acción que en la palabra. Él y Batato estaban sentados, cosiendo ropa antes de salir a trabajar. A fin de convocar público para su presentación con *Las coperas*, ambos actores habían repartido volantes por las calle del Barrio de San Telmo y esa publicidad ya se había planeado como una performance. Y el resultado llegó a buen fin, ya que esa noche había más de una cuadra y media de cola (Anchou, Crampi & Pank, 2010).

del travesti, estos signos se exageran de modo que se hace visible el juego; no se trata, por tanto, de representar lo femenino, sino de representar que se representa el ser-mujer (Cornago, 2009, p. 8).

Si bien estas estrategias de teatralidad explotadas y evidenciadas desde los signos visuales del actor sino también desde lo verbal cumplían con el código de la recepción que se pretendían, la violencia de los cuerpos en escena, las bofetadas, las agarradas de pelo, la cabalgata corporal, etc., atravesaban el campo ficcional, muchas veces en su presentación en espacios en los cuales se mezclaba con el propio público, y se entendía como una realidad en la cual los espectadores también debían dar batalla. Pero no sólo desde lo corporal y la palabra de los actores sino que también la voz del público, que mediante comentarios, pedidos, laudos y detrimientos, se tomaba como disparadora para la creación escénica puesto que como lo hemos visto, si hay algo que no existía en este teatro del *under* era la tan amada cuarta pared del teatro realista. En este sentido, a la potencialidad de la escena se le sumaba la potencialidad de los espectadores, que energizados por lo visto, lo bebido y lo consumido borraban los límites entre lo real y ficcional y se convertían también en parte de lo espectacular.

Por último, y retomando la frase que fue disparadora para analizar la creación artística de Alejandro Urdapilleta en sus años en el Parakultural, la borrosidad se inscribe en el recuerdo que el propio actor tiene de las representaciones, las formas, los quienes, los sitios en los cuales esta representaciones se produjeron. Imposibilitada de una cronología exacta, sustentada en una proliferación de anécdotas que se completan, expanden y muchas veces se confunden con los recuerdos de otros artistas que formaron parte de esta primavera democrática en los primeros años del Parakultural, asistimos a la construcción de una memoria laxa que no se construyó como un documento acabado de una época sino que promulga su razón de ser en la flexibilidad. Una flexibilidad que se cuela por los diversos reportajes, filmes, videos y por el recuerdo (tal vez también borroso) del público que asistió a sus espectáculos en sus también tempranos veinte y pico de los años 80.

Luego de sus años por el Parakultural, Urdapilleta pasó a la pantalla chica, de la mano de su compañero Humberto Tortonese en los programas de Antonio Gasalla. Además, junto a Ricardo Bartís, Jorge Lavelli, Roberto Villanueva y Augusto Fernández, entre tantos otros, trabajó en teatro oficial, comercial y alternativo como así también trabajó en cine bajo la dirección de Lucrecia Martel, Santiago Giralt, Alejandro Montiel, etc. Sin embargo, “su amplio registro para lo cómico y lo dramático siempre fue de la

mano de una desconfianza total de los lugares de consagración de la carrera del <<establishment>> artístico y sus premios” (Rojas, 2013).

Lamentablemente, a los 54 años muere en Buenos Aires el 1º de diciembre de 2013 tras haber padecido una enfermedad. Alejandro Urdapilleta, un cuerpo en escena que ha dejado una huella en la historia de nuestro teatro argentino y nos ha dejado la letra, sus monólogos, sus poemas que, en palabras de Batato en el sketch “Las poetisas” afirma: “están plagados de rimas y la rima es algo antiguo, antiquísimo. A tu poema le faltan lo fundamental: el periplo heroico... Poesía actual, porque la tuya es una cosa muy antigua”, a lo cual Urdapilleta, con la potencia que lo caracterizó descollado en ademanes y descangallado ante los insultos replica: “vos, vos sos una metáfora”.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Catalán, A. (2014). Urdapilleta, el Rey de la Fiesta. Ensayo sobre el sentido de actuar. Disponible en: <http://alecatalan.blogspot.com.ar/search/label/Ensayo>.
- Cornago, O. (2009). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Revista Agenda Cultural. Alma Máter*, 158, 1-13.
- Dubatti, J. (2008). Escribir es un vicio. Entrevista a Alejandro Urdapilleta, *La Nación*. Disponible en
http://www.el-descubrimiento.com.ar/lanota.php?id=54&id_sec=1&id_sub_sec=3.
- Mauro, K. (2016). El actor entre la dictadura y la posdictadura. Corporalidades en pugna en el cine y el teatro argentinos durante el retorno democrático (1983/1989). *Revista Iberomericana*, 16(61), 211-232. doi:10.18441/ibam.16.2016.61.211-232
- Gabín, M. J. (2001). *Las indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Garbatzky, I. (2013). La política de la voz. Batato Barea en Lo que el viento se llevó (Buenos Aires, 1989). En *Actas del VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, La Plata: IdIHCS/CONICET, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación Universidad Nacional de La Plata.

- Heredia, F. (2013). Tentar la muerte: *La moribunda*. Tragedia en cuatro estaciones de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. En M. Sikora y M. Rodríguez (Eds.), *Pensar la escena. Homenaje a Osvaldo Pellettieri*. Buenos Aires: Corregidor.
- Perlongher, N. (1991). *La prostitución masculina*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Plaza, G. (2008). Omar Viola: el *under*, el tango y después. En *La Nación*, 19 de enero de 2008. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/omar-viola-el-under-el-tango-y-despues-nid980059>.
- Rojas, C. (2013). Adiós a Alejandro Urdapilleta. Disponible en: <https://www.mas.org.ar/?p=228>
- Rossetti, L. (2010). Poéticas de la resistencia: el neobarroso rioplatense. Disponible en: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num16/estudos/palimpsesto16estudos08.pdf>.
- Trastoy, B. (1991). En torno a la renovación teatral argentina de los años '80. *Latin American Theatre Review*, 24(2), 93-100.
- Urdapilleta, A. (2003). “La Mamani” y “La fabricante de tortas”. En *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

OTROS RECURSOS

- Catalán, A. (2014). *Alejandro Catalán*. Blog personal. Disponible en: <http://alecatalan.blogspot.com.ar/search/label/Ensayo>.
- La peli de Batato*, Goyo Anchou y Peter Pank, 2011.
- Anchou, G., M. Crampi, & P. Pank (2010). *Archivos de Batato: Urdapilleta crudo*, Entrevista a Alejandro Urdapilleta (material filmico).

UNA POÉTICA DE LAS TENSIONES HUMANAS: EL CASO DE LA METODOLOGÍA DE ACTUACIÓN DEL DIRECTOR CIRO ZORZOLI EN EL CONTEXTO DEL TEATRO POSDRAMÁTICO PORTEÑO

A Poetics of Human Tensions:

The case of the Acting Methodology of director Ciro Zorzoli in the context of the Buenos Aires Postdramatic Theatre

ONDARTS, Guido²⁹

Resumen

El siguiente artículo investigación analiza la metodología de actuación utilizada por el director marplatense Ciro Zorzoli tanto para el dictado de sus talleres de actuación como en la dirección de sus obras, en el contexto cultural de lo que se conoce como teatro posdramático argentino (período que abarca desde el año 1990 hasta la actualidad). Para lograr este objetivo, analizaremos en la primera sección la pertinencia de la aplicación de la categoría de Teatro Posdramático - acuñada por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en el año 1999-, al campo teatral porteño, teniendo en cuenta los alcances y limitaciones de la misma. En una segunda sección repasaremos la trayectoria en el campo teatral porteño del director de teatro Ciro Zorzoli, y las principales características de su concepción de lo que es la actuación escénica. En la tercera sección analizaremos el caso paradigmático de la obra *Estado de Ira*, para observar cómo se ve reflejada su metodología de actuación en un ejemplo concreto. La última sección será la conclusión de la investigación, la cual intentará revelarnos la assertividad o no de la hipótesis inicial.

Abstract

The following investigation article analyses the acting methodology used by the marplatense director Ciro Zorzoli so much for his acting classes like in the direction of his plays, in the cultural context known as Argentinian Postdramatic Theatre (period spanning from 1990 to the present). To achieve this goal, we analyze in the first section the relevance of the application of the category Postdramatic Theatre to the *porteño* theatrical field –coined by the German theorist Hans-Thies Lehmann in the year 1999-, taking into account the scope and the limitations of it. In a second section we will review the trajectory on the *porteño* theatrical field of the theatre director Ciro Zorzoli, and the main features of its conception of what stage performance is. In the third section we will analyze the paradigmatic case of the play *Estado de Ira*, to observe how it is reflected his acting methodology in a concrete example. The last section it will be the conclusion of the investigation, which will try to reveal us the assertiveness or not of the initial hypothesis.

Palabras clave: Teatro Posdramático; Espacialidad; Tensiones; Ciro Zorzoli; Buenos Aires.

Key-words: Postdramatic Theatre; Spartiality; Tensions; Ciro Zorzoli; Buenos Aires.

²⁹ GUIDO ONDARTS – En 2012 egresó de la Carrera de Formación del Actor en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (E.M.A.D.). En 2017 egresó del Profesorado de Historia en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente se desempeña como actor, director, dramaturgo, escritor y profesor de teatro en diversos proyectos culturales, escuelas públicas y privadas. ARGENTINA. E-mail: guido.ondarts@gmail.com.

“El teatro posdramático desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite. En la medida en que el texto dramático ha supuesto la garantía de unidad y coherencia de la representación del teatro occidental, el teatro posdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con el plano textual (...) el teatro posdramático se constituye en un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto en el texto dramático (...) la obra teatral establece con el texto dramático un tipo de relación que es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funciona de una manera ilusionista, transparente o armónica”.

Óscar Cornago (2005)

“El teatro es el otro” Ciro Zorzoli (Ondarts, 2008)

“Los ensayos teatrales no son instancias para ir reduciendo los niveles de incertidumbre en el escenario, sino facetas del proceso de gestación de una obra en las que los actores van ganando confianza en saber cada vez menos”.

Ciro Zorzoli (Ondarts, 2015)

Introducción: planteamiento del problema

En la siguiente investigación nos proponemos analizar la metodología de actuación utilizada por el director marplatense Ciro Zorzoli tanto para el dictado de sus talleres de actuación como en la dirección de sus obras, en el contexto cultural de lo que se conoce como teatro posdramático argentino (período que abarca desde el año 1990 hasta la actualidad).

Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: sostenemos que, si bien la metodología de actuación a analizar se inscribe en el contexto histórico teatral anteriormente nombrado, tomando varios elementos propios del mismo, en muchos otros elementos entra en discordancia y tensión con las prácticas posdramáticas actorales propiamente dichas, por lo cual no se la podría tomar como una metodología posdramática actoral pura. Recordemos que una cualidad particular del campo teatral porteño en la actualidad es la pervivencia y conjunción de procedimientos dramáticos junto con elementos posdramáticos (Mauro, 2008a).

La elección del director a investigar se debió a que éste constantemente se pregunta en sus obras acerca del significado de hacer teatro en el presente, ya que toda su metodología de actuación se trata de una reflexión metateatral sobre el quehacer escénico. Nos interesa preguntarnos, teniendo en cuenta la crisis de la representación por la que

está atravesando el teatro contemporáneo, cuál es el sentido de hacer teatro hoy en día, en una coyuntura de sobreimpresión y manipulación por parte de los medios de comunicación de los imaginarios colectivos, y en la cual la “literalidad” de las imágenes mostradas frente a la pantalla de televisión parecen dejar al teatro como último refugio de la metáfora artística.

Por otro parte, no puedo dejar de reconocer las huellas que este director ha dejado en mí a lo largo de la formación teatral que he recibido en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (E.M.A.D.). Considero que mi doble particularidad de ser actor y haber atravesado corporalmente la metodología que ahora pretendo investigar teóricamente, enriquecerá el recorrido de este trabajo al permitir retroalimentar las reflexiones analíticas con las vivencias fenomenológicas que he tenido como estudiante de esta técnica singular. No puedo concebir la investigación separada de la dimensión corporal que se presenta entre el sujeto investigador y el objeto a ser estudiado, y me parece fundamental partir de las primeras intuiciones e informaciones que te trae el acercamiento inicial al mismo.

Para lograr estos objetivos, recurriremos a un abanico muy prolífico de fuentes escritas y orales: bibliografía de teoría del teatro, material crítico sobre la metodología a tratar recopilada en la web, entrevistas a los actores de diversos elenco que han trabajado con Zorzoli, apuntes de seminarios y cursos tomados con el director de la obra, etc. Este trabajo de archivo realizado nos permitió reconstruir puntos en común y trayectorias de formación actoral similares de los intérpretes de las obras del director marplatense. Para describir este punto, nos parece pertinente rescatar la categoría analítica acuñada por Patricia Ascheri de “*trayectorias corporales vitales*”, utilizada por la autora para analizar la práctica improvisacional en las obras de arte escénicas contemporáneas como modo de producción de conocimiento. Esta categoría refiere al “análisis de la relación entre los <>habitus<> cotidianos y las sucesivas experiencias de apropiación de las distintas prácticas de movimiento específicas” (Ascheri, 2015, p. 6)³⁰.

Utilizaremos como ejemplo paradigmático de la estética teatral de Ciro Zorzoli, la obra *Estado de Ira* (2010/2015). Una particularidad de la misma, es que recorrió los

³⁰ Recordemos que la noción de “habitus” del sociólogo francés Pierre Bourdieu, utilizada para analizar los usos y representaciones del cuerpo de los distintos grupos sociales, implica el reconocimiento de ciertas disposiciones a actuar y pensar de los individuos en tanto cierta condición de clase, de edad, de género y de etnia, fundamentalmente. Sin embargo, la autora nos advierte como estas predisposiciones a reproducir valores y sentidos ligados a ciertas posiciones estructurales pueden ser confrontados a partir de la incorporación de otros usos y representaciones del cuerpo (Ascheri, 2015).

diversos circuitos teatrales que componen el campo teatral porteño: empezó siendo una obra experimental llamada *Exhibición y Desfile* (2010), que se proponía reflexionar sobre las prácticas actorales contemporáneas y que fue estrenada en el Teatro Del Perro, perteneciente al circuito *off* de la Ciudad de Buenos Aires. De este germen dramático surgió la iniciativa de crear *Estado de Ira*, la cual se estrenó en 2010 en la Sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, y luego realizó funciones en dos teatros pertenecientes al circuito comercial: el Teatro Metropolitan Citi (2011/2012) y el Teatro El Picadero (2014/2015). A la par, la obra circuló por varios teatros extranjeros durante los festivales internacionales en los que participó (Ecuador, España, etc.). Como se puede observar, es una obra que se movió bastante por circuitos teatrales muy heterogéneos, cada uno compuesto por sus propias reglas, hábitos espectatoriales y códigos de conducta establecidos, lo cual nos coloca ante la interesante cuestión de las modificaciones que sufre una obra de arte al circular en circuitos culturales divergentes.

A continuación explicitaremos la estructura del trabajo de investigación a realizarse. En una primera sección repasaremos la trayectoria en el campo teatral porteño del director de teatro Ciro Zorzoli, y las principales características de su concepción de lo que es la actuación escénica. En una segunda sección analizaremos el caso paradigmático de la obra *Estado de Ira*, para observar cómo se ve reflejada su metodología de actuación en un ejemplo concreto. La última sección será la conclusión de la investigación, la cual intentará revelarnos la asertividad o no de la hipótesis inicial. Dejando por sentado el plan de acción, pasemos al desarrollo propiamente dicho del mismo.

Ciro Zorzoli: una poética de las tensiones humanas

En la siguiente sección nos proponemos analizar la práctica directorial implementada por Ciro Zorzoli en sus obras, a partir de las siguientes cuatro categorías teóricas elaboradas por Karina Mauro (2014a,b). A partir de estas cuatro categorías analíticas, haremos un *racconto* de las características propias de la estética teatral de Ciro Zorzoli, atravesándolas por el tamiz de estas nociones teóricas. Pero antes de introducirnos de lleno en ese asunto, hagamos un breve recorrido por la biografía artística de este director marplatense, para comprender con mayor profundidad cuáles son las trayectorias escénicas que fueron conformando su singular estética teatral.

Ciro Zorzoli es un actor, profesor, director y dramaturgo argentino nacido en Mar del Plata. Realizó la carrera de Formación del Actor en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (E.M.A.D.). Esto no es un dato menor para comprender su práctica directorial, ya que muchas de las estrategias que utiliza al momento de dirigir a sus actores están profundamente atravesadas por sus experiencias actorales previas. Hasta 2012 se desempeñó como docente de la asignatura “Técnica de Actuación” en dicha escuela. En sus entrevistas, Zorzoli siempre destaca cómo el hecho de dar clases en la carrera de Formación del Actor siempre fue un puntapié de reflexiones prolíficas acerca de lo que implica el quehacer actoral. Entre sus obras más destacadas, se encuentran *Ars higiénica* (2003-2005); *El Niño en cuestión* (2005), un biodrama estrenado en la Sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, en el cual llevaba a escena la vida de un niño de nueve años con todas las complejidades que eso implicaba para el lenguaje físico y verbal de la escena. Como actor, se desempeñó en *Los Mansos* (2005-2007), dirigida por Alejandro Tantanian, y en *Los Sensuales* (2008), dirigida y escrita por el mismo director, ambas estrenadas en El Camarín de las Musas. Como director participó en obras que circularon por el circuito comercial, como *Traición* (2015), de Harold Pinter, la cual fue presentada en el Teatro El Picadero. También realizó diversas propuestas escénicas para el circuito oficial, como en el caso de *Las criadas* (2012), del autor francés Jean Genet, con la actuación estelar de Marilú Marini, estrenada en la Sala Presidente Alvear del Complejo Teatral de Buenos Aires; o el caso de *Tarascones* (2016), obra presentada en el Teatro Nacional Cervantes.

Como se puede observar en este breve recorrido por su trayectoria artística, Ciro Zorzoli presenta una multifacética penetración en el mundo del teatro, no sólo a través de la diversidad de roles por los que ha transitado (actor, director, dramaturgo, profesor de teatro), sino también por la rica variedad de circuitos en los que ha presentado sus obras (*off*, oficial, comercial, festivales internacionales, etc.).

A continuación, nos proponemos describir los elementos constitutivos de su estética teatral que conformaron la práctica directorial que desplegó en *Estado de Ira*, la obra que hemos elegido como caso ejemplificador.³¹ Luego de haber analizado los datos

³¹ Los siguientes datos fueron extraídos de entrevistas y clases dictadas por Ciro Zorzoli (Ondarts, 2016a, 2015, 2008). Con respecto al ciclo “Direccionario”, varios directores daban una exposición teórica intercalada con micro prácticas escénicas acerca de sus metodologías de dirección actoral. El objetivo del ciclo era exponer la cocina del proceso de ensayos de los directores más reconocidos de la escena off. De hecho, Ciro Zorzoli abrió su experimento teatral anunciando el carácter de fracaso inminente que tendría la

recopilados en las diversas fuentes, nos pareció atinado denominar a la estética teatral de Ciro Zorzoli como una “poética de la tensión humana”. ¿En qué sentido es pertinente este rótulo para describir la práctica teatral de Zorzoli? Veamos cómo este director concibe la situación de actuación: él concibe a la escena como una matriz espacial sensorial habitada por cuerpos que van tejiendo tensiones físicas y dramáticas entre los mismos. La tensión inicial y fundante del teatro es la que genera la mirada del otro desconocido, el que está observándonos como un voyerista tras las sombras: la mirada del espectador. Ahí hay un hilo básico de tensión que es el que permite sostener la situación de actuación: el vínculo difícil y complejo entre el actor y el espectador.

Luego está un segundo nivel de tensión: la tensión entre los actores al interior de la escena. Ciro rompe con un sentido común muy anquilosado acerca de la tarea del actor en el escenario: aquel que sostiene que uno como intérprete debe ir a construir a la escena la tensión dramática que subyace en la obra a ser representada. Zorzoli sostiene que la tensión es preexistente a la voluntad de los actores. El hecho de estar habitando un mismo espacio físico con otro ser humano ya genera una tensión de por sí, aunque el actor no mueva un músculo de su cuerpo. No es necesario generar la tensión dramática porque es inherente a la vida y sucede naturalmente. Lo que uno tendría que lograr como actor desde la mirada particular de este director es no disolver la tensión que nos permite accionar en escena: “Es imposible que no pase nada entre dos seres humanos” (Ondarts, 2016). Lo que sucede es que en la vida real constantemente nos exigen una actitud anti-actoral: “civilizar” es aprender a disolver las tensiones que existen entre los seres humanos. Según Ciro Zorzoli, en realidad lo que habría que impedir es que los actores hagan cosas de más para evitar que se disuelva esa tensión que escapa a la voluntad consciente de los individuos.

Zorzoli brinda un ejemplo muy esclarecedor acerca de cómo se constituyen naturalmente las tensiones humanas (Ondarts, 2016a). Propone una situación ficticia de vacaciones en la costa: un sujeto está solo tomando sol en una playa; de repente, llega una pareja y se instala a diez metros de distancia. El grado de tensión que existe cuando el sujeto está solo es distinto cuando está acompañado por la presencia de otros individuos. La manera en que el sujeto realiza las acciones frente a un otro es distinto a como las realiza cuando está en soledad. Otro ejemplo: un sujeto se encuentra en un vagón del

experiencia, ya que implicaba volver pública una situación que en su misma esencia no la es, como es la ejecución de un ensayo teatral (Ondarts, 2016a).

subterráneo repleto de gente, a las seis de la tarde. En la penúltima estación, el vagón se vacía repentinamente, y sólo quedan cuatro individuos arriba del mismo. El grado de tensión que generaba el cuerpo con respecto al espacio físico que habitaba y con respecto a los demás cuerpos que lo acompañaban varió en comparación a cuando el subte estaba lleno de personas.

Una de las conclusiones a las que se arriba es que para actuar, el sujeto tiene que asumir el deseo de que otro lo mire mientras acciona. Es la identidad del Yo actor la que permite que los actores soporten la escena psíquica que implica que alguien mire mientras otro acciona (Mauro, 2014a). El espectador también está accionando con su mirada sobre nuestro quehacer escénico. La clave del teatro reside en que no hay que disolver la tensión que genera la mirada del espectador, ya que es la condición *sine qua non* para poder hacer.

Pasemos a analizar la metodología de actuación que nos propone este teatrista argentino. En algún punto, se podría afirmar que Zorzoli plantea una práctica direccional donde la otredad tiene un valor fundamental. Para este director, no es tan importante lo que uno como actor individual construye en escena, sino el “entre” que se genera en el vínculo de los actores. La situación dramática surge a partir de las redes de tensión que se produce entre los participantes del hecho escénico.

Es muy interesante lo que sostiene este director acerca de la creencia del actor a la hora de accionar en una escena. Si el actor debe hacerle creer a su compañero de escena que es capaz de matarlo, no es tan importante que él mismo lo crea, y que se prepare muchas horas para convencerse a mí mismo de que puede llegar a hacerlo. Es fundamental que el otro le crea, y que su accionar nunca se autonomice de la creencia de su compañero actor. En este sentido, los personajes surgirían no como un trabajo expresivo propio del actor, sino que emerge como consecuencia del vínculo con el otro. El tío Claudio en *Hamlet* es rey porque hay un lacayo que cumple a rajatabla sus órdenes; su identidad es relacional. La autoridad no existe sin alguien que se subordine a la misma. El teatro al fin y al cabo es un entramado de creencias. Diego Velásquez, actor de *Exhibición y Desfile*, expresaba esta idea claramente:

Pero había situaciones en las que yo preguntaba al público señalando a mis compañeros, ¿ustedes les creen? Una de las cosas que yo más entrené durante ese proceso tenía que ver con poder detectar la verdad o la mentira en mis compañeros (Ondarts, 2016b, p. 5).

Como se observa, la creencia escénica es muy frágil y puede romperse cuando uno de los intérpretes cae en la trampa de que su actuación pueda autonomizarse con respecto a la de sus compañeros.

Las fuentes artísticas de creación de Ciro son prolíficas y abundantes: no sólo utiliza pinturas y fotografías de diversos artistas (El Bosco, Goya, La Tour, etc.) para mostrar cómo se configuran las tensiones entre los cuerpos y los puntos de fuga en esas superficies bidimensionales y tridimensionales, sino que también recurre a una gran variedad de registros filmicos para analizar cómo se mueven los cuerpos con respecto a la cámara: desde *sitcoms* norteamericanas y británicas como *The Office* (2001-2003 en el Reino Unido, 2005-2013 en EEUU), hasta los largometrajes de directores escandinavos y austriacos como Roy Andersson (*Canciones desde un segundo piso*, 2000; *La comedia de la vida*, 2007; etc.) y Michel Haneke (*La pianista*, 2001; *Funny games*, 1997; etc.). También debemos tener en cuenta que Ciro trabaja con actores que por lo general tienen algún tipo de formación en danza, ya sea clásica o contemporánea, lo que nos permite comprender la importancia que le da en su trabajo como director a la proxemía –vínculos de distancia y cercanía de los cuerpos en la escena-. Retomando la categoría de “trayectorias corporales vitales” (Ascheri, 2015), podemos arriesgar que un punto de encuentro fuerte de los intérpretes que participan en las obras del director marplatense es que sus cuerpos están formados, conformados y atravesados por un “habitus” propio de la danza. En una de las entrevistas realizadas, Pablo Castronovo, uno de los bailarines con los que Zorzoli trabajó reiteradas veces en sus obras, señalaba la gran fusión que está viendo hoy en día en el teatro porteño entre la danza y el teatro:

Muchos coreógrafos llaman a actores, actores a bailarines. Los actores empezaron a estudiar danza, bailarines teatro. Es que en realidad es raro pensar desde el principio que cuando uno estudia teatro, que está disociado eso, porque mi maestra de música me hablaba de cosas que me hablaba Ciro y Ciro me hablaba de cosas que me hablaba mi maestra de danza. Entonces la música, el teatro y la danza, lo que para mí son las artes performáticas, tienen para mí las tres palabras energía, espacio y forma” (Ondarts, 2016e, p. 2).

Esta característica señalada por el intérprete coincide con uno de los rasgos propios del teatro posdramático que señala Lehmann: el desdibujamiento de las fronteras entre las artes escénicas y entre sus géneros. En palabras de este autor: “Este teatro surge en forma de proyectos en los que se reúne un director o un equipo con artistas de distintos ámbitos (bailarines, diseñadores gráficos, músicos, actores, arquitectos), para poner en

práctica un proyecto determinado” (Lehmann, 2002, p. 49, traducción del autor). Como señala Mauro (2013), a este borramiento de las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas abona el eclecticismo de metodologías actorales que se observa en la actualidad, funcionales a una práctica directorial posdramática.

Otras de las premisas básicas que este director de escena sostiene es que el afuera es imprescindible para el trabajo actoral. Es el espacio físico en el que se desarrolla la escena el que sostiene los cuerpos de los actores. Podríamos hablar de un tercer nivel de tensión en la metodología propuesta por este director: el escenario mismo genera tensiones y determina los vínculos senso-perceptivos diversos que se tejen entre los intérpretes. “Los espacios operan en mí, más allá de mi deseo”, decía Ciro durante el seminario (Ondarts: 2016a). Es imposible no percibir lo que sucede en el espacio. La percepción sucede igual, más allá de los designios de mi voluntad. Es que las condiciones donde sucede fenoménicamente la situación de actuación me atraviesan: pertenecen al orden de lo que pasa, tenga o no tenga ganas de que eso suceda.

A nivel de la actuación, esta estética propone que el foco no está en el actor como individuo, sino en la situación dramática: lo importante es ocuparse de las tensiones que nos atraviesan como actores; no narrar ni expresar las emociones de mi personaje. El actor tiene que estar al servicio de expresar lo que pasa; no lo que “le” pasa. Lo expresivo aparece como una consecuencia *a posteriori* de estar presente en la situación dramática; no es un resultado a buscar *a priori*.

Ahora bien, una vez analizados estos aspectos básicos que hacen al quehacer escénico del actor, uno se podría preguntar: ¿por dónde pasa la cuestión técnica en el teatro? ¿Cuál es la “técnica de actuación” (Mauro, 2014a) que propone este director para que el actor asuma su identidad actoral compartida? Para responder esta pregunta, Zorzoli considera que es fundamental establecer cuál es el vínculo del actor con la incertidumbre. Hay un problema ontológico propio del mundo teatral: por un lado, es un hecho escénico que se repite semana a semana, función tras función. Por el otro lado, hay que encontrar la manera en que esa repetición no se vuelva mecánica; que se mantenga activa. El teatro es por esencia un hecho vivo condenado a la reiteración. ¿Cómo lograr repetir el hecho escénico sin que muera en el intento? Ciro responde que una obra de teatro es “lo que fue posible entre un grupo de personas en un determinado tiempo y lugar” (Ondarts, 2016a). Una respuesta muy “fenomenológica”. Para él, los ensayos teatrales, a diferencia de lo que pensaría el común de la gente,

no son instancias para ir reduciendo los niveles de incertidumbre en el escenario, sino facetas del proceso de gestación de una obra en las que los actores van ganando confianza en saber cada vez menos (Ondarts, 2016a).

Según Ciro, hay tres tipos de actores en el escenario: los que quieren saberlo todo antes de actuar, los que no quieren saber nada y los que saben discriminar qué datos les conviene saber sobre la escena, y que otros datos les conviene no saber. La escena tendría que ser para los actores un entramado de estímulos: generar una selva de estímulos donde uno acciona a partir de lo que sucede en la situación dramática. Ciro sostiene que un estímulo deja de ser tal cuando se anquilosa en una forma: cuando la atención deja de estar en el “entre” y pasa a estar en uno mismo. La técnica serviría justamente para no obstaculizar el contacto con lo que te rodea: uno debe prepararse para tener un cuerpo receptivo a todo aquello que suceda en la situación dramática.

Zorzoli considera que hay varios principios físicos a los cuales el actor tiene que estar atento para estar permeable a lo que sucede en la escena: las líneas de oposición que se generan al interior del cuerpo de un actor, entre los cuerpos de los intérpretes y con el espacio que los contiene; la tensión activa que implica tener despierto el eje del cuerpo³²; la asimetría y la simetría entre las diversas partes del cuerpo. Los bordes materiales del espacio en el que despliego mi cuerpo. La relación de mi peso corporal con el espacio que habito. El actor debe proyectar su cuerpo hacia el espacio, ya que este es uno de los condicionantes fundamentales del suceso escénico. El espacio se introduce en la actuación aunque el actor no lo quiera. Es preciso retomar una respuesta que nos ha dado Pablo Castronovo para comprender la dimensión que Zorzoli le da al espacio en sus obras:

Esas cosas que tienen más que ver no con el personaje ni con la psicología sino con, si, otras cuestiones, los recorridos, que el espacio empieza a sostenerte y no tanto la mente, las cosas que te dicen, como esas cosas de teatro más del posdrama (...) algo que aparecía recurrentemente eran los recorridos: vos estás sostenido por recorridos y no “por qué” y “cómo” sino bueno, vas de acá para allá y qué te sostiene y eso es espacio básicamente” (Ondarts, 2016e, pp. 1-2).

Claramente, lo que se observa en esta afirmación es la primordialidad que tiene la espacialidad en la metodología de Zorzoli, al punto en que se constituye como un elemento fundante de la actuación. Los vínculos del cuerpo propio con el espacio y los compañeros serían más importantes que la construcción introspectiva psicológica que

³² El eje del cuerpo atraviesa la columna vertebral desde el perineo hasta la mollera de la cabeza.

Ciro descarta como una vía posible para construir una actuación interesante. La fisicalidad está puesta en el centro de la escena.

La tarea del actor sería entonces soportar las tensiones que surgen espontáneamente; no diluirlas. Esto desplaza el centro de atención del trabajo del actor: no tiene que hacer de forma creíble el papel de Hamlet; tiene que lograr que el otro –el compañero de escena– le crea. El acto de accionar es modificador. Es interesante el vínculo que establece Ciro entre lo dicho y lo no dicho a nivel de la actuación: qué es lo que el actor no está diciendo en el acto de estar diciendo. No es tan importante que el actor crea que puede matar al otro, sino que el otro crea que el asesinato como posibilidad existe dentro de sus potencialidades latentes. Lo incompleto genera interés; lo invisible mantiene la chispa encendida. Si el actor saca a la superficie todo lo que es capaz de hacer, se diluye la tensión dramática. Hay un juego oscilante en el trabajo del actor entre lo que muestra al exterior y lo que guarda en su interior como posibilidad no expresada. Siempre se manifiesta un porcentaje de lo posible; nunca la totalidad, ya que esto es imposible que se manifieste en su globalidad. A muchos actores les sucede que, por el miedo a que decaiga lo que está pasando en la escena, sienten una ansiedad preventiva que lo único que logra es disolver más rápido la tensión escénica. En este acto se puede observar un desprecio hacia el presente escénico. El actor tiene que tener una relación armónica con el vacío para poder actuar. Estar abierto a la escucha y también percibirse a sí mismo escuchando. Mirar y dejar que los otros lo vean. Percibir qué le pasa con el hecho de descubrirse siendo mirado mientras acciona.

El principio de la incertidumbre que atraviesa la escena es análogo al que constituye la realidad. Sólo que en ambas situaciones se establece un vínculo opuesto con el mismo: en el presente escénico no hay certeza de lo que va a pasar, mientras que en la vida uno construye la ficción de la previsibilidad porque si no sería insopportable la existencia. El otro que constituye al actor es incierto por naturaleza. Para Zorzoli, la acción escénica siempre debe surgir de lo que el otro le impulsa a actuar. La ficción que constituye la mirada del espectador es un marco que facilita que el actor se corra de sus lugares conocidos. El actor debe vaciarse para que algo pueda entrar. Dejar de hacer para percibir. El texto emerge de lo que sucede; no de lo que el actor considera que está sucediendo.

Ciro recomienda que una parte fundamental en el entrenamiento del actor, consista en que el mismo reconozca sus zonas débiles, ya que éstas en realidad son las zonas

fuertes que marcan la particularidad de cada intérprete. No estar pudiendo lograr algo en escena no es algo negativo. Si el actor no está pudiendo; no es una debilidad, es un borde que lo conforma como ser humano. Una de las prácticas actorales que se desempeñaban en la obra *Exhibición y desfile* consistía en confesar al público una dificultad que el intérprete reconociese como una marca reiterada en sus actuaciones (por ejemplo, “me anticipo todo el tiempo a lo que va a pasar” o “hago gestos de más de ansiosa que soy”), y realizar una escena con un compañero intentando que la misma no se manifieste. Lo interesante de la actuación surgía en el fracaso de poder desprenderse de esa dificultad que antes el actor había narrado al público: en la aparición del límite y de las zonas débiles del actor emergía la particularidad de su interpretación.

Zorzoli aconseja también convertir todos los enunciados escénicos en positivos: si la didascalia dice “tal personaje se queda quieto”, al actor le conviene pensar “tal personaje está decidiendo no moverse”. “No moverse” es una elección escénica, es suspender el movimiento sabiendo que pronto se va a salir a otra boyá de la situación dramática. En cambio, “quedarse quieto” es morir en escena. Detener definitivamente el movimiento. Si el suceso pasa entre los que estamos ahí, esto trae aparejado ciertas consecuencias a nivel de la identidad del Yo Actor: ya no existirían protagonistas al interior de la escena, ya que todos los cuerpos presentes son necesarios para que exista el equilibrio de tensiones particular, que se creó en un determinado momento en el espacio físico. “Lo expresivo no debe cooptar lo situacional”, recomendaba Zorzoli en aquel seminario, “uno está decidiendo no decir; se decide en cada instante en la escena” (en Ondarts: 2016a). De esta manera, todo texto se vuelve necesario, producto de las circunstancias que me hacen hablar.

A Ciro Zorzoli le interesan las actuaciones que logran capturar la ambigüedad, aquellas que no son cien por ciento cerradas. Que toman riesgos interpretativos al dejar abierta la actuación. El actor es un gran reciclador de todos los estímulos que suceden en escena. Por eso, desde esta concepción directorial, no existen errores en escena; porque, si bien hay una serie de postas obligatorias a atravesar en la obra, todo lo que sucede en el presente escénico es material para capitalizar a favor del actor. El intérprete es una gran usina de todo lo que sucede en el presente escénico. El error no es algo a negar; uno estaría desviando energía del presente para taparlo, para que el público no se dé cuenta. Tomar el error a favor de uno es tener un vínculo abierto y perceptivo con lo imprevisible. En palabras de Pablo Castronovo:

Me parece que esto del error o la incertidumbre lo piensa en relación al presente, a estar ahí y eso que decía en el seminario que el sentido dramático o actoral emerja de lo que está sucediendo y no de otra cosa. Entonces eso tiene que ver para mí con el error: estar permeable al presente y en el presente podes sentir que te equivocas, que todavía nos falta y usar eso como lo que está sucediendo (Ondarts, 2016e, p. 9).

Es muy rica la observación que hace una de las actrices de las obras de Zorzoli, Marina Fantini, acerca del carácter de prueba que tiene toda función teatral:

El error y el accidente en *Estado de ira* hicieron de la obra lo que es y fue. Me parece casi como la <<tesis>> de la pieza. ¿Por qué creemos que el error y el accidente no deberían suceder? ¿Por qué sólo queda cerrado al momento del ensayo esa sensación de prueba? La pieza *Estado de ira*, surgió claramente de ese grupo de actores, seres humanos, en esa circunstancia, jugando ese juego (...) apareció por todo lo sucedido <<ensayando>>, con un gran director encauzando y seleccionando el material que se presentaba” (Ondarts, 2016d, p. 2).

Esta cita nos permite rastrear una concepción no tan radicalmente opuesta que tiene Zorzoli entre la etapa de ensayos y la etapa de funciones públicas: al abrirse al público, la obra no pierde su carácter de prueba que tenía en la fase anterior. Tampoco la obra de arte se constituye en una pieza acabada, sino que se mantiene abierta para poder tomar todas las cosas que suceden en el presente escénico. Por otro lado, la actriz reconoce una característica propia del teatro posdramático en los procedimientos de este director: la vampirización de los hallazgos de los actores en post de seleccionarlos y capitalizarlos para su visión de la puesta en escena (Mauro, 2013). Esta concepción del error como un bien a capitalizar a favor del trabajo actoral es compartida por otros directores porteños de la escena contemporánea: por ejemplo, Marcelo Savignone considera que “el error es lo que hace a la verdadera belleza” (Sáinz, 2016). Este maestro de la improvisación, que enseña las distintas etapas de la Escuela Francesa en su estudio en el Teatro Belisario, considera que el error es inevitable; al fin y al cabo, es importante lo que hacemos con él. Señala Savignone:

El error es el elemento de humanidad, de imperfección (...) lo que nos gusta de un niño es que sea imperfecto. Lloran por una cosa, ríen por otra, y uno se apasiona de ver que alguien puede ser tan genuino y auténtico. Querer ser perfectos nos ha hecho demasiado daño (Sáinz, 2016³³).

³³ <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/marcelo-savignone-el-error-es-lo-que-hace-a-la-verdadera-belleza-nid1924522>.

Sus planteos están en la misma sintonía que los concepciones que desarrolla Stephen Nachmanovitch (2004) cuando plantea que el artista como persona debe desaparecer de la obra de arte para dejar aparecer su verdadera musa interna: debe abandonar los ideales de fracaso y éxito que le imponen esta sociedad mercantil, y que lo único que hacen es secar la voz profunda de la creatividad de cada uno.

Es interesante analizar la relación que Zorzoli plantea entre el vacío y el trabajo del actor. Para el director marplatense, el vacío “es una creencia de que no hay nada” (en Ondarts: 2016a). Como ya vimos previamente, la nada nunca existe en escena. Las tensiones son preexistentes a cualquier situación dramática. Suceden por el sólo hecho de que haya cuerpos habitando un mismo espacio. “Los orientales tienen otro vínculo con el vacío”, decía, “hacen un elogio al vacío. El vacío es necesario para que las cosas dialoguen entre sí” (Ondarts, 2016a). En cambio, Zorzoli señalaba que el director de cine austríaco Michael Haneke entabla otro tipo de vínculo con el bache: en sus películas, uno puede observar que sus actores trabajan la nada como la sensación de un agujero negro que constantemente quiere “chupar” al sujeto.

Como se puede observar, la práctica direccional que plantea Ciro Zorzoli consiste en una lógica anti-productivista, en el cual el foco está puesto no tanto en el resultado como en el proceso de la obra. Punto fundamental en el cual coincide con los planteamientos del teatro posdramático. Plantea una estética de la otredad, donde lo que intenta es acomodar en su justo lugar al ego del actor narcisista para que realmente pueda llegar a construir una situación dramática con su compañero de escena. Este último factor trae repercusiones considerables al nivel de la identidad del Yo Actor: traería aparejado una visión más colectiva y horizontal en el vínculo entre los actores al interior de la escena, ya que cada uno de los que conforman el hecho escénico es indispensable para que el mismo suceda. Si bien hay una relajación de los vínculos jerárquicos entre los actores, esto no debe confundirse con una horizontalidad que se extiende a los demás roles que se encuentran en la extra-escena: como veíamos en el apartado anterior, el director (en este caso, Ciro Zorzoli) es el que sigue manteniendo el tutelaje final del sentido de la obra, al realizar el montaje último en base a los logros que realizaron los actores durante los ensayos.

Una concepción del otro que difiere de las dos concepciones fundamentales que plantea la civilización occidental sobre la otredad: a)- La concepción católica de la Contrarreforma de la segunda mitad del siglo XVI, en la cual el individuo debe sacrificar la totalidad de su vida por el bienestar del prójimo, hasta el punto de olvidarse de sí mismo; b)- La concepción capitalista utilitaria de principios del siglo XIX, en la cual el sujeto debe perseguir el beneficio individual y esa acción traerá como correlato un círculo virtuoso de ganancias para todos. Aquí lo que se plantea el director marplatense es una estética teatral donde lo que importa no es estar plenamente volcado hacia el otro, ni completamente ensimismado en uno, sino lo que se genera en el “entre” dos individuos.

A continuación, analizaremos como se despliegan estos principios fundamentales de este director en nuestro objeto de estudio particular: la obra *Estado de Ira*. Una vez estudiadas las características particulares de esta pieza artística, nos detendremos a observar en qué puntos encaja la metodología de actuación de Zorzoli con el modelo propuesto por el teatro posdramático, y en qué cuestiones difiere y genera una ruptura con el mismo.

Un caso particular del teatro posdramático porteño: Estado de Ira

Estado de Ira (2010/2015), obra escrita y dirigida por Ciro Zorzoli, nos presenta un grupo de actores municipales que entrena a las actrices y a las divas que tienen que ir a hacer los reemplazos y “toros” de las obras de los teatros del centro de la gran ciudad. En este caso puntual, los actores deben entrenar a la diva Antonia Miguens (interpretada sublimemente por la actriz Paola Barrientos), para que pueda aprender rápidamente el papel de la protagonista de la obra *Hedda Gabler*, la obra clásica de Ibsen. Es muy interesante señalar cómo una circunstancia personal de la actriz determinó plenamente la gestación de la puesta en escena de la obra: Paola, al estar embarazada, no estuvo presente en los primeros meses de ensayos, durante los cuales los actores iban repasando distintos recorridos escénicos para tener bien aceitada la puesta en escena, para poder luego explicarle a la actriz cuando se incorporase al elenco cuál era su recorrido a ejecutar. De esta manera, una situación particular de la vida privada de la actriz marcó a fuego la puesta en escena y le brindó mucha verdad al juego teatral. Los actores realmente le estaban explicando a Antonia Miguens (Paola Barrientos) cómo realizar la puesta de *Hedda Gabler* en el menor tiempo posible.

Este juego y desplazamiento de capas identitarias era lo que le confería ritmo y frescura a la obra. Pablo Castronovo nos señala la importancia que adquiría la simultaneidad de acciones en la puesta en escena: “Ciro siempre pensó en lo simultáneo que tiene la obra, mientras actúo te estoy viendo como actúas, y mientras actúo te estoy enseñando como se actúa, siempre hay algo que está en la obra” (en Ondarts: 2016e, p. 7).

Por momentos, los intérpretes hacían de espectadores al interior del mismo ensayo, en otros momentos se desempeñaban como entrenadores de actores, en algunas ocasiones representaban un personaje particular de la obra del dramaturgo noruego. La necesidad de estar adentro de la escena y a la par poder comentar al instante lo que estaba sucediendo en la misma generaba actuaciones muy prolíficas y multifacéticas que tenían la particularidad de lograr una sumatoria de capas interpretativas: en el mismo momento en que el actor está actuando con otro, está viendo qué puede corregirle de su interpretación. Esto también generaba los malentendidos y las fallas de comunicación que hacían que el público riera intensamente durante las funciones: Antonia Miguens entraba muy segura de cómo debía interpretar una escena, de repente la interrumpían, le decían que vuelva a arrancar, la hacían entrar por un lado distinto al que estaba pautado. Buscaban marearla para que aparezca el desfasaje entre lo que ella creía que debería hacer y lo que realmente terminaba haciendo. La obra se estructuraba sobre el comentario instantáneo acerca de la acción dramática, lo que requería que los actores estuvieran muy atentos para poder manejarse con fluidez entre los diversos niveles actorales que debían atravesar.

Los procedimientos básicos que utilizaba la obra son los siguientes: 1)- El recurso de la intertextualidad, principalmente con el texto de *Hedda Gabler*, de Ibsen. Los personajes de esta obra junto con los de *Estado de Ira* resultan funcionales los unos a los otros. Por ejemplo, Antonia Miguens, que a su vez interpreta el papel de Hedda Gabler, en el correr de la obra cae en un estado de humillación, de ira por el trato que recibe por parte de sus compañeros de elenco, similar al que recibe el personaje de la obra de Ibsen. Por otra parte, aquí aparece un rasgo propio que señala Cornago (2005) del teatro posdramático: la obra *Estado de Ira* llega a los límites de la posibilidad de la representación escénica al confrontar las acciones dramáticas con el intento frustrado de llevar a cabo eficientemente la textualidad de Ibsen; 2)- La metateatralidad, es decir, el recurso del “teatro dentro del teatro”. La autorreferencialidad a la labor teatral aparece a

lo largo de toda la obra desplegada en distintas dimensiones. A nivel espacial, Zorzoli juega con una multiplicidad de planos: en el primer plano, la escena propiamente dicha de *Hedda Gabler*, en la que se intenta ayudar a la joven actriz a interpretar cabalmente su papel; un segundo plano que se desarrolla en el fondo del escenario, en el que se observa a los actores que no participan de la escena desarrollando actividades típicamente propias del atrás de bambalinas (toman café, repasan el texto, observan a sus compañeros ensayar); un tercer plano donde se encuentra el público, evidenciado por el hecho de que las luces de la platea se mantienen encendidas a lo largo de toda la función. Con estos recursos Zorzoli no sólo logra constituir las tensiones básicas que mencionamos anteriormente (del actor con el público, con sus compañeros de escena y con el espacio teatral), sino que también utiliza estos recursos para poner en evidencia el carácter artificial y construido de toda obra de teatro. Hay todo un trabajo de distanciamiento para que el público no se quede pegado a la obra original de Ibsen, desde la escenografía que es desmontable y completamente móvil, lo que ayuda a encontrar un dinamismo propio, hasta los objetos escénicos, en su gran mayoría polivalentes y que han tenido un tratado de semiotización (de pronto una mesa se convierte en ligustrina, un pingüino en sombrero, etc.).

Estado de Ira surge de una inquietud particular de su director, vinculado a poder resolver una de las paradojas fundamentales del teatro: cómo encontrar un mecanismo, un procedimiento para que el hecho escénico esté vivo teniendo que repetirse semana tras semana, función tras función. Diego Velásquez afirma sobre el disparador inicial de esta obra: “Había algunas problemáticas que nosotros leíamos que tenían que ver con poner en presente la verdad de la escena, qué era la verdad en escena.” (en Ondarts: 2016b, p. 4).

Cómo evitar la mecanización, escapar a la muerte de la materia viva, escapar a la clausura de la actuación. Pablo Castronovo (Ondarts, 2016e) señala que llegó un momento de las funciones en que los recorridos espaciales de cada intérprete estaban tan bien aprendidos, y había tanto entendimiento entre los cuerpos de los intérpretes - pensemos que estuvieron durante dos años realizando prácticas actorales que consistían en enseñarles a sus compañeros diversos oficios, distintas habilidades-, que ya la obra operaba sola, dando lugar a la incorporación del error en su dinámica, al punto de encontrar un mecanismo propio donde la mala actuación funcionaba dentro de ese sistema porque hacía reír, la buena actuación hacía llorar a los espectadores, etc.

Una particularidad que nos interesa destacar de esta obra es su multi-implantación en los diversos circuitos teatrales porteños, lo que fue modificando los aspectos formales de la pieza teatral. *Estado de Ira* derivó de una obra inicial denominada *Exhibición y Desfile*, realizada durante 2010 en el Teatro Del Perro, perteneciente al circuito *off* de la ciudad de Buenos Aires. Esta primera obra consistía en un conjunto de prácticas actorales que eran dirigidas por Eugenio Lamar (interpretado por Diego Velásquez). Una singularidad de esta obra, que se mantendría inalterada en la obra subsiguiente –salvo por el personaje de Antonia Miguens-, es que los actores no interpretaban personajes, sino diversos roles en distintas situaciones dramáticas. Esto es un rasgo muy común de las obras del teatro posdramático, en las cuales entra en crisis la noción de representación junto con la construcción de personajes, y lo que se prioriza es el acontecimiento, la materialidad misma de los lenguajes escénicos. Castronovo explica esta situación con las siguientes palabras:

Para mi Ciro pide cosas que los actores dicen <<pero ¿quién es ese? ¿Es el personaje? ¿Soy yo?>>. Y en la danza a la vez ahí no hay tantas preguntas porque el bailarín no es ni uno ni un personaje. Entonces hay un lugar interesante del *performer*: ejecuta, pero no hay nada ni tan personal ni tan por afuera de uno (Ondarts, 2016e, p. 3).

La noción de *performer* adquiere mucha relevancia en este contexto cultural, entendido como un intérprete que ejecuta una serie de acciones escénicas sin que las mismas permitan cristalizarlo en una identidad claramente identificable.

Luego de su experiencia por el circuito *off*, el mismo grupo de experimentación de *Exhibición y Desfile* pasó al circuito oficial –a la Sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires-, y luego al circuito comercial –al Metropolitan Citi y a El Picadero-. Cecilia Meijide (Ondarts, 2016c), actriz que participó en ambas obras, destaca dos modificaciones fundamentales que se dieron en *Estado de Ira* con los cambios de sala: a)- Plano espacial: La Sala Sarmiento tenía una gran profundidad escénica que permitía una gran variedad de líneas de fuga. Al pasar al Picadero ésta se vió reducida, por lo que la obra se apaisó y tuvo que ganar en anchura. En el Metropolitan también perdió gran cantidad de profundidad la puesta en escena. Los cambios espaciales en una concepción actoral como la que tiene Zorzoli permitieron que la obra se mantenga viva y tenga que estar siempre predisposta a la novedad. La obra viajó, además, por diversos países, como Ecuador y España, en los cuales se tuvo que adaptar a espacialidades muy heterogéneas. Marina Fantini nos comentaba sobre las modificaciones del espacio escénico:

De todas formas, siempre nos mantuvo activos el hecho de que sucediera por primera vez todo, por ende, ante los cambios de espacio (del Sarmiento al Metropolitan y de ahí al Picadero, y también en las giras), la premisa siempre era <<no estar en el pasado, en el espacio anterior>>. La premisa sobre la que se centra el trabajo: el puro presente (Ondarts, 2016d, p. 2).

En las entrevistas a los actores aparece nuevamente la espacialidad como una forma fundamental de mantener la pieza teatral viva; b)-Plano económico: A nivel de la cuestión gremial y salarial de los actores, hubo un cambio muy importante con el traspaso de la obra de la Sala Sarmiento al circuito comercial: mientras que en la primera los actores cobraban individualmente como trabajadores municipales del Complejo Teatral de Buenos Aires, donde para establecer el monto de los salarios se diferenciaba la jerarquía y la antigüedad de cada uno de los hacedores escénicos, en los Teatros Metropolitan Citi y El Picadero se constituyeron como una cooperativa dentro de la cual todos los miembros tenían el mismo puntaje, por lo que cobraban en partes iguales lo que les correspondía del *bordereaux*, una vez descontados los porcentajes para ARGENTORES y la sala teatral.

Una cuestión fundamental que aparece reiteradas veces en las entrevistas realizadas a los intérpretes de la obra son los motivos del triunfo comercial de *Estado de Ira* que permitió que esté en cartel por cinco años, teniendo en cuenta la poco duración que tienen las puestas en escena en Buenos Aires, una de las capitales teatrales más importantes de Latinoamérica, con un nivel de sobreproducción vertiginoso. Una de las respuestas más comunes que pudimos relevar es la diversidad del público al que apuntaba la obra: no sólo los hacedores teatrales gozaban de la misma riéndose de los aspectos propios de la profesión (por ejemplo, el mundo pesadillezco al que se ve sometido el personaje de Paola Barrientos al recibir indicaciones escénicas contradictorias de sus compañeros de escena), sino que muchas personas *outsiders* del mundo del teatro se vieron reconfortadas de poder espiar por unas horas los hilos invisibles y las piezas de tracción que constituyen el armado de una pieza teatral. Otra de las respuestas que comúnmente aparecieron en las entrevistas es el momento de madurez que está atravesando Ciro Zorzoli en su carrera, y el trío profesional bien fornido que logró generar con Paola Barrientos y Diego Velásquez: no sólo estaban ensayando juntos *Estado de Ira*, sino que también estaban dando clases de actuación juntos en la E.M.A.D., por lo que tenían varias instancias de reflexión compartida de lo que para ellos era la actuación. Como resalta Diego Velásquez:

Cuando él nos invitó a dar clases, nosotros lo estábamos asistiendo a él, pero a la vez estábamos ensayando nosotros como actores, Paola y yo, y él cómo director, esto que empezaba a ser lo que después fue *Estado de Ira*. A la par yo estaba empezando a ensayar *Aquaman*, que era una cosa que yo dirigía y que él me ayudó actoralmente desde afuera un poco, pero el director ahí era yo y a la vez éramos compañeros de elenco en *Los sensuales*, la obra de Tantanian. Entonces había como un cambio de roles todo el tiempo, que estaba buenísimo. Digo, sí, yo estoy fundado como actor sobre los cimientos de Ciro, es así" (Ondarts, 2016b, p. 10).

Creemos que este cambio de roles entre los tres generó un caldo de cultivo creativo muy rico y diverso para que pudieran alimentar su proceso colectivo de investigación actoral.

Para finalizar con esta sección, nos parece pertinente aclarar un percance epistemológico fructífero que tuvimos en el proceso de investigación: en el momento en que nos acercamos al director Ciro Zorzoli para solicitarle una entrevista, éste nos la negó, argumentando que desde su punto de vista que el teatro es una materia viva por lo que le incomoda teorizar sobre sus propias producciones; siente que hay algo en ese hecho de ponerle palabras al quehacer escénico que lo congela y lo mata. En este sentido, nos interesa preguntarnos como investigadores y críticos de arte acerca de los alcances y límites de poder investigar un hecho que es fundamentalmente escénico y que deja pocos rastros materiales. Sin embargo, pudimos averiguar cuáles fueron sus móviles para realizar *Estado de Ira* a partir de diversas entrevistas que hizo en programas de televisión de difusión masiva. Uno de las primeras motivaciones que aparecían en las mismas era la cuestión de observar las conductas humanas, las reglas, las formas donde las conductas humanas se inscriben, y a partir de ahí generar pequeñas situaciones que tengan teatralidad, sin buscar *a priori* una narración: "Cuando partís de un texto previo, partís de una cierta noción de totalidad. En cambio, cuando no hay una textualidad anterior a la escena, la noción de totalidad no está, se va generando" (Mandragora BCN, 2015).

Por otro lado, Ciro comenta que la elección del texto de *Hedda Gabler* de Ibsen estuvo vinculada al interrogante de cuál es el sentido y la posibilidad de hacer un clásico hoy en día. El director sostiene que el personaje de Hedda Gabler es muy atrayente porque está siempre en escena, no tiene respiros, y esto obligaba a la actriz Antonia Miguens a un ritmo teatral muy vertiginoso (en *Los siete locos*). En otra de las entrevistas analizadas pudimos rescatar cuál es el germen de la obra *Estado de Ira*. Zorzoli parte de la siguiente pregunta: "¿Por dónde pasa la actuación en los tiempos que corren?" (Mandragora BCN,

2015). Una de las respuestas que él intenta articular está vinculada con la posibilidad que tiene el arte de preservar un lugar para la equivocación en un mundo que está gobernado por las leyes del mercado: Ciro contesta que el error radica en hacer en función de que salga bien. Para este director, el error fundamental que cometan los actores está en “hacer” en función de huir a que salga mal. Él reivindica el fracaso como manera de comprender algunas cuestiones vitales. A la par, está interesado en lograr, a través de sus espectáculos, mover la mirada, correr el ojo. En una cultura donde la mirada está saturada de imágenes, donde ciertos lugares de nuestra visual se van estancando, este director nos propone pensar el teatro desde la metáfora, ya que la representación realista con la que nos invaden los medios de comunicación en vivo y en directo está desintegrando nuestra capacidad de imaginarnos las cosas (Mandragora BCN, 2015).

Conclusión

Para concluir este trabajo de investigación, señalaremos a continuación los contrastes y similitudes que encontramos entre el teatro posdramático en general y la propuesta directorial de Ciro Zorzoli. Por un lado, se pueden observar como puntos en común la hibridación de las disciplinas artísticas que se observan en las puestas en escena del director marplatense: él hace obras de teatro con intérpretes que provienen del mundo de la danza y de la música, y esta cuestión de raíz constituye la matriz de todas sus obras. Zorzoli piensa el espacio, el texto, la voz y la actuación desde su propia materialidad, entendiendo la escena como un conjunto de lenguajes que se predisponen de determinada manera para generar el hecho escénico. En esto coincide con el teatro posdramático, en el cuál hay un reforzamiento del elemento reflexivo por encima del elemento transitivo. Sin embargo, debemos aclarar que en el caso de las producciones de este director no todos los lenguajes escénicos tienen la misma jerarquía: la actuación y el espacio son pilares propios de su concepción escénica, y tienen mayor relevancia que el texto a la hora de constituir el hecho escénico. Por otro lado, el teatro de Zorzoli, al tener como premisa fundamental la vinculación entre los actores para que suceda algo vivo, no genera una lucha por la focalización del espectador ni una disminución drástica de la interacción entre los personajes. En esto se distancia del modelo canónico del teatro posdramático. Ciro también recupera en su metodología partes del “segundo” Stanislavski: el del Método de las Acciones Físicas. En palabras de Mauro,

este método afirma que son las acciones físicas aquello que el actor tiene a su alcance y que, por lo tanto, debe recurrir a éstas desde el principio y no llegar a ellas como resultado final. Las acciones son sustanciales y tangibles y por eso brindan un resultado natural, intuitivo y completo. Cuanto más sencilla es la acción física, más fácil es controlarla y alcanzar el verdadero objetivo, alejando al actor de una actuación mecánica. Las circunstancias y el <<sí>> continúan siendo las premisas, pero ya no de la emoción pensada como el motor de la acción, sino de aquello que el actor tiene que hacer. La vivencia vendrá por añadidura. Alejado entonces del psicologismo inicial, el punto de partida de todo el proceso de la actuación pasa a situarse en la acción (Mauro, 2008b³⁴).

En sus clases de actuación, Ciro Zorzoli les pide a sus alumnos que antes de entrar a escena busquen un “quiero” de la acción dramática (un deseo, una intención, como “querer matar a alguien”, o “querer besar a alguien”), que funcione como motor de la misma, a la par que también les sugiere que busquen un “pero” que justamente se oponga a ese “quiero” inicial y entre en fricción con el mismo (“pero no la puedo matar porque es mi madre, y me generaría mucha angustia ese hecho”, etc.).

Como se observa, la metodología de actuación de Zorzoli presenta una hibridez de rasgos modernos y posmodernos que, si bien habíamos señalado que era una característica propia del teatro posmoderno porteño, no podemos asimilar cabalmente con la categoría acuñada por Lehmann para definir las experiencias escénicas europeas y norteamericanas posteriores a 1970. Por lo cual sacamos como conclusión que la metodología de actuación de Ciro Zorzoli está en un vínculo de tensión y disrupción con el teatro posdramático actual, retomando ciertos elementos del mismo y resemantizándolos al interior de una estética que recupera características propias del teatro dramático moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aschieri, P. (2015). La práctica improvisacional como modo de producción de conocimiento. En *5º Coloquio Internacional de la Educación Corporal: modos de experiencia desde los cuerpos*. Medellín: Colombia.

³⁴ <http://www.alternativateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>.

- Cornago, O. (2005). Teatro Posdramático: las resistencias de la representación. En J. Dubatti (Org.), *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos- Fundación OSDE.
- Lehmann, H. T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. París: L'Arche.
- Mauro, K. (2014a). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telondedonf, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.
- Mauro, K. (2014b). El <>Yo Actor>>: *Identidad, relato y estereotipos*. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124.
- Mauro, K. (2013). La actuación en el teatro posdramático argentino. *Revista Brasilera de Estudios de Presença*, 3(3), 669-692. doi:10.1590/2237-266039226
- Mauro, K. (2008a). Teatro Posdramático y Técnicas de Actuación en la Argentina. El caso Ars Higiénica. *Revista Espacios de Crítica y Producción*, 39, 27-32.
- Mauro, K. (2008b). Informe I. El sistema Stanislavski. *Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>.
- Mauro, K. (2008c). Informe V. El “Nuevo Teatro” (1950-1970). *Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternativateatral.com/nota349-informe-v-el-nuevo-teatro-1950-1970>.
- Nachmanovitch, S. (2004). *Free play: la improvisación en el arte y en la vida*. Buenos Aires: Editorial Párrhos Ibérica.

OTROS RECURSOS

- Entrevista a Ciro Zorzoli en el programa *Los siete locos*, Canal 7. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eV-M062Sit4>.
- Sáinz, I. (2016). Entrevista a Marcelo Savignone, *Revista OHLALÁ! - La Nación*, agosto de 2016.

Mandragora BCN (2015). Entrevista a Ciro Zorzoli. Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=FyhJEq21BkA>.

Ondarts, G. (2016a). Apuntes de clases del curso “Diccionario”, dictado por Ciro Zorzoli en Fundación Proa.

Ondarts, G. (2016b). Entrevista personal a Diego Velásquez, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2016c). Entrevista personal a Cecilia Meijide, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2016d). Entrevista personal a Marina Fantini, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2016e). Entrevista personal a Pablo Castronovo, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2015). Apuntes de clases del seminario “¿Qué miramos cuando vemos a alguien actuar?”, dictado por Ciro Zorzoli en la E.M.A.D.

Ondarts, G. (2008). Apuntes de clases dictadas por Ciro Zorzoli en la E.M.A.D.

PROCEDIMIENTO E INSTALACIÓN EN EL TEATRO DE POMPEYO AUDIVERT

Procedure and installation in the theater of Pompeyo Audivert

RAUSCHENBERG, Nicholas³⁵

Resumen

Buscamos en el presente artículo abordar la producción teatral del director y docente argentino Pompeyo Audivert. En un primer momento reconstruimos sus prerrogativas estéticas en torno a la fragmentación traída por los actores en un devenir poético del texto. En seguida, nos interesa incursionar por los procedimientos de composición de Pompeyo Audivert, sobre todo lo que él llama “máquina”, entendido como una construcción espacial de equilibrio de desplazamientos de actores que improvisan textos y estados afectivos. Finalmente, trataremos su estética en algunas obras, especialmente *Museo Ezeiza* entendida a partir de la noción de “obra-instalación”. ¿Cómo piensa Pompeyo Audivert una forma teatral adversa al realismo pero que necesita incluir la historia argentina en todas sus obras?

Abstract

We seek in this article to address the theatrical production of the Argentine director and teacher Pompeyo Audivert. At first we reconstruct their aesthetic prerogatives around the fragmentation brought by the actors in a poetic evolution of the text. Next, we are interested in entering Pompeyo Audivert's compositional procedures, above all what he calls “machine”, understood as a spatial construction of balance of displacements of actors who improvise texts and affective states. Finally, we will discuss his aesthetics in some works, especially the *Museo Ezeiza* understood from the notion of “work-installation”. How does Pompeyo Audivert think a theatrical form adverse to realism but that he needs to include Argentine history in all his works?

Palabras clave: Pompeyo Audivert; teatro de postdictadura; poética teatral; instalación; Museo Ezeiza

Keywords: Pompeyo Audivert; Post-dictatorship theater; Procedure; Installation; Museo Ezeiza

³⁵ NICHOLAS RAUSCHENBERG - Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, donde también es profesor. Ha tenido becas del DAAD (Servicio Alemán de Intercambio Académico) y del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina). Es Investigador del Instituto de Investigaciones Gino Germani de la UBA. ARGENTINA. E-mail: nicholasdieter@gmail.com.

PROCEDIMIENTO E INSTALACIÓN EN EL TEATRO DE POMPEYO AUDIVERT

Hijo de madre poetisa y de padre artista plástico, Pompeyo Audivert nació en Buenos Aires en 1959. Su formación principal como actor fue con Alejandra Boero, quien fundara la escuela privada Andamio 90 en el barrio porteño de Montserrat. Después de una serie de participaciones como actor en obras clásicas como *Tal como gustéis* (1979), de Shakespeare, y *Antes del desayuno* (1981), de Eugene O'Neill, Pompeyo Audivert fue dirigido por Ricardo Bartís en *Telarañas* (1985), de Eduardo Pavlovsky. De esa amistad – que a mediados de los '90 se verá lamentablemente dañada – sale la paradigmática obra *Postales Argentinas* (1989), dirigida por Ricardo Bartís, actuada también por María José Gabin. Esta obra trae a escena algunos de los procedimientos que Pompeyo ya empezaba a desarrollar, sobre todo la problematización de la escritura poética como fragmentaria y la imposibilidad de que esos fragmentos devuelvan la vida y la creatividad al creador en un contexto postapocalíptico. En 1991, Bartís dirige *Hamlet, o la guerra de los teatro* (1991), todavía con participación de Pompeyo. A partir de su amistad con Andrés Mangone, Audivert ha dirigido y actuado en obras memorables como *Hamlet, lo mismo y lo otro* (1998), *La fuerza de la costumbre*, de Thomas Bernhard (2001), *Fin de Partida*, de Samuel Beckett (2008), Muñeca, de Armando Discépolo (2014), entre otras.

Pese a abordar problemas históricos de la Argentina, como la masacre de Trelew (1972) y la masacre de Ezeiza (1973), como preludios del terrorismo de estado de la última dictadura cívico-militar (1976-1983), Pompeyo tiene una postura ambigua en relación a las tendencias más realistas del teatro. Por un lado, rechaza aquellas técnicas psicologisistas de actuación. Por otro, necesita la dimensión histórica para deconstruirla poéticamente, para revelarla poéticamente. Lo histórico se hace presente en la experiencia teatral a través de lo poético:

el hombre sólo puede ser hombre y tener un mundo y una historia a condición de abrirse a su visión poética. Lo poético funda el mundo, revela la historia y establece al hombre en su esencia. El arte es el nexo del hombre con su ser poético, con su sí mismo más vasto: su ser otros (Audivert, 2001, p. 14).

Según Pompeyo, la poética nos permite desterritorializar la mera representación de lo histórico.

El naturalismo postula una técnica de territorialización y cree que ese territorio es lo importante. Esto es a medias correcto. Es cierto, siempre se funciona en territorios, en planos, en convenciones; pero una técnica artística debe propender, además de a <<un territorio>>, a una <<desterritorialización>>. La esencia del arte es lo poético y lo poético es pura desterritorialización, mejor dicho lo poético es lo que sostiene la posibilidad de <<alcanzar>> un territorio rasgándolo, rompiéndolo y restableciéndolo en otro lugar, siempre distinto (Audivert, 2001, p. 14).

La poética debe generar una crisis de la percepción. El realismo-naturalismo veía el teatro como un espejo. Sin embargo, pensar una reproducción de la realidad que no tenga en cuenta los procedimientos poetizantes de composición hace del teatro una práctica estéril. La metáfora del espejo quebrado de un piedrazo busca dar cuenta de esa disociación antirealista de la realidad. Para Pompeyo,

El teatro debe ser la piedra que rompe el espejo. Primero, hasta romper el espejo, el teatro es la piedra, luego de que lo rompe el teatro vuelve a ser el espejo, la piedra sigue su viaje en dirección al centro del misterio donde van las fuerzas ciegas, el teatro queda en la superficie rota dando cuenta de los restos de una plenitud refleja y a la vez revelando lo que la sostenía como lo real que estaba oculto. Al romperse el espejo ya nada queda en su lugar y los fragmentos flotan en distintos niveles, algunos dan vueltas, otros ya se han ido o se están yendo, pero todos forman parte de un conjunto conjurable: el momento anterior al piedrazo, una unidad en perdición. El piedrazo restablece la relatividad del reflejo y su dependencia con lo poético, y a la vez postula a la parte como todo, al fragmento como mundo (Audivert, 2001, p. 15).

Sin embargo, los pedazos de espejo siguen siendo espejos. La fragmentación dispersa la representación de la realidad, hace perder su eje único como referencia. ¿Cómo trabajar con esas partículas refractarias? ¿Cómo la poética de Pompeyo Audivert genera actuación? Los procedimientos espaciales de Pompeyo Audivert han ayudado a formar miles de actores en Buenos Aires, entre ellos, yo. Estuve en la escuela “El cuervo” en el año 2014 cuando aún cursaba en la ETBA (Escuela de Teatro de Buenos Aires) de Raúl Serrano. Mi experiencia con Pompeyo fue breve, duró tres meses. Sin embargo, creo que fue suficiente para vivenciar su metodología. También vi muchas de sus obras y cursé talleres – especialmente en el Sportivo Teatral de Ricardo Bartís –, y posteriormente con compañeras y compañeros que habían pasado por el estudio El cuervo. Me llamó la atención que sus indicaciones no tendieran al preconflicto – como propone Raúl Serrano – ni a un punto de vista o a una condición actoral construida desde la acción física en el vínculo – como en el caso de Bartís –, sino a la construcción de cuerpos a partir de formas curvas centrípetas y centrífugas, y una apertura para escuchar a todos los otros actores en escena componiendo al mismo tiempo una totalidad colectiva.

El entrenamiento

La construcción de imágenes del taller y de las obras de Pompeyo es inconfundible. Se basa en lo que él llama “máquina” de “cartoneros metafísicos”: un sistema de equilibrio en el espacio de cuerpos actorales vestidos como inmigrantes de comienzos del siglo XX, que se mueven de un punto a otro dentro de un circuito establecido de posiciones construido con base en objetos: una mesa, una cama, un ataúd, un espejo y una alfombra. Esta alfombra de tres por dos metros, por un lado, marca el centro geográfico del espacio y, por otro, como cuadrado, es un espacio en sí mismo por la tensión entre sus extremidades. El espacio está ocupado por treinta actores que se mueven en dúos o tríos y la consigna central es que el desplazamiento sea lento y que mantenga la misma cantidad de actores en cada punto del circuito. El circuito tiene variantes y cada actor puede transitar, normalmente en dúo, hacia puntos fuera del circuito siempre que sea orgánico y que genere la tensión con un compañero de modo orgánico. Un punto de ruptura de ese circuito es una mesa que es ocupada por dos actores que escriben los textos que dicen los compañeros que se desplazan. Este punto también es variable en el circuito, lo que hace que ese texto esté escrito como un “cadáver exquisito”, es decir, una colección de fragmentos escritos por muchas personas.

En un determinado momento, Pompeyo Audivert, que dirige la escena desde dentro del circuito como un personaje más, determina que el actor que esté sentado en la mesa lea los textos escritos por los compañeros que allí estuvieron minutos antes. Pompeyo también indica la carga emotiva que debe tener esa lectura. Y los actores que se desplazan se dejan afectar por los textos y la modalidad de declamación y componen nuevos textos a partir de eso. Los textos son mezcla de recitado fragmentario e improvisación. La “máquina” necesita ser un motor poético de creación, y por eso los cuerpos retorcidos declaman de modo improvisado, se conectan con el texto colectivo que deviene de la instalación. Cuando el circuito nuevamente avanza en las posiciones de los cuerpos poetizantes, se reinicia el trabajo de escritura del cadáver exquisito. Otro momento de ruptura es el uso de una frazada que esconde del público qué sucede detrás de ella para resaltar imágenes disonantes en el momento en que aquello se deja ver. Como primera variante de ese procedimiento, dos actores sostienen la frazada en sus extremidades y giran teniendo como eje el centro de ésta de modo a dividir el espacio en dos partes que con el progresivo giro permite que se construyan rítmicamente fragmentos escénicos. Después de cinco microescenas de cada lado de la frazada, a lo que se puede

sumar la lectura afectada del “cadáver exquisito”, se reestablece el circuito de desplazamiento inicial que es la base de potenciación actoral y textual. Como segunda variante, atrás de la frazada puede estar la cama, lo que genera imágenes fuertes una vez que el circuito de desplazamiento no se detiene y la interrupción de la visión que tiene el público se carga de expectativas de ese devenir que paradójicamente es interrumpible y casi aleatorio. Pompeyo busca traer temas históricos a sus trabajos. Es así como el tema de la última muestra de alumnos en 2017 fue la masacre de Trelew (1972).

En su taller, el entrenamiento de tres horas se arma sobre el circuito espacial normalmente marcado al ritmo lento de un piano tocado por uno de los alumnos. Son marcas de notas y acordes sin una clara construcción armónica y cuya velocidad no ultrapasa los sesenta golpes por minuto. Es una cadencia que puede variar en razón de lo que sucede adentro de la máquina. Entre 2015 y 2018 los textos de base para abastecer poéticamente la máquina fueron de las poesías de Olga Orozco. Cada actor debe aprender una poesía de Olga Orozco y poder, al principio y por lo menos parcialmente, recitarla cuando tome la palabra en la máquina. ¿Quién o cómo se distribuye la palabra, el momento de proferir el texto, en la máquina? Es una percepción solidaria del ritmo que hace esperar el momento preciso y de modo orgánico para decir el texto. Pompeyo se basa en ciertos procedimientos surrealistas de composición por libre asociación, automatismo y *collage* para alejarse de la representación de tipo aristotélica: “Su ideal para con el actor es hacer de él un ser poetizante entrenado para responder a los estímulos más diversos de manera espontánea, automática y extrañamente natural” (Rosenzvaig: 2011, p. 68). También atravesado por la visita de Tadeuz Kantor en 1988, Pompeyo busca revelar una dimensión de la actuación que está oculta hasta para el propio actor, a partir de un mecanismo automatizador y liberador de poéticas. Se trata de una “escritura continua, liberadora de ciertas zonas del subconsciente, en busca de una zona más devastada, desorganizada” (Durán: 2000, p. 63). De esas improvisaciones organizadas temática y proceduralmente, salen muchas obras colectivas con alumnos que derivan en importantes proyectos como *Cancharrayada* (2001), *Lomorto* (2002) y *Unidad Básica* (2003).

Obras teatrales

Podemos pensar en dos modalidades de obra realizadas por Pompeyo Audívert: una vinculada al teatro de texto, siempre con versiones estilizadas e intervenidas a partir de sus procedimientos sobre todo espaciales; y otra que podríamos llamar “obra-instalación”, donde el espectador hace su propio recorrido y los actores están distribuidos en el espacio como células autónomas de actuación, texto y acontecimiento buscando construir interacciones directas con el público que camina entre los actores, como veremos en el apartado siguiente. En las obras teatrales dirigidas por Pompeyo podríamos incluir *Muñeca*, de Armando Discépolo (2014, Centro Cultural de la Cooperación); *El Farmer*, sobre la novela de Andrés Rivera (2015, Centro Cultural San Martín, con actuación del propio Pompeyo y Rodrigo de la Serna) y *La farsa de los ausentes* (2017, estrenada en la reapertura del Teatro General San Martín de la Ciudad de Buenos Aires). *Muñeca*, que tenía un elenco bastante convencional, estaba estructurada parcialmente a partir de los procedimientos espaciales que vemos en las clases de Pompeyo. A la derecha del público hay un pequeño living y un poco más atrás un ataúd de perfil y en posición vertical, de donde sale Muñeca. Al final, cuando se desarrolla la crisis que terminará con el suicidio de Anselmo, se usa el procedimiento de la frazada estirada que gira sobre su eje y la cama que surge por detrás. *El Farmer* enfrenta a dos versiones del caudillo Juan Manuel de Rosas. De la Serna es el caudillo joven, ambicioso y con su deseo de intervenir en la Argentina dominada por los porteños, y Pompeyo es el Rosas del exilio en Inglaterra, decadente, resentido, esperanzado de encontrar a su hija Manuelita. La *Farsa de los ausentes* es la obra de mayor capital social de Pompeyo hasta el presente, ya que contó con un gran elenco de actores muy conocidos tanto en televisión como en el circuito teatral independiente y oficial, como Daniel Fanego y Pablo de Nito, y algunos de sus alumnos más avanzados. Esa farsa es un trabajo de investigación sobre una obra inacabada de Roberto Arlt, *El desierto entra en la ciudad*. La obra muestra el reino decadente de César. En la primera escena, donde los invitados se quejan de que el manjar está adulterado, donde la comida es falsa, el vino es agua sucia y el pan es de aserrín, los actores se desplazan siguiendo el conocido esquema de equilibrio en el espacio. Como la escenografía reconstruye un palacio cortado al medio, se ve una enorme escalera central que lleva a muchos de los actores hacia arriba en dúos.

Podríamos mencionar otras obras que usan algunos de los procedimientos ya presentados, como *Edipo en Ezeiza* (2013) y *Puente Roto* (2015), ambas escritas por Pompeyo Audivert. En la primera, se trata de una familia (padre, madre e hijo) que viven una paranoia en razón de la masacre en Ezeiza del 23 de junio de 1973. Uno sospecha del otro y tienen algunos mecanismos de verificación. Las sospechas de conspiración dentro de la familia dan el tono de misterio y alucinación a la obra. La segunda, dirigida y adaptada por Andrés Mangone, trata de un porteño, Esteban, que va al campo a conocer a la familia de su novia, Damasita. Esteban tiene que comparecer ante un inspector policial, por la muerte de un alambrador en la ruta. Su memoria está fallando, tal vez producto de un golpe que recibió camino a la casa, cuando atropelló un cuerpo que no alcanzó a distinguir, mientras manejaba enredado con Damasita. Con interesantes convenciones teatrales que nos conducen a pensar que muchas tramas tienen que ver con un sueño y otras con delirios, la obra explica reminiscencias de la historia argentina y culmina con el fusilamiento de Dorrego en el contexto de la guerra entre Unitarios y Federales.

Teatro-instalación

La primera obra-instalación de Pompeyo Audivert fue *Muestra Marcos*, de 1993. Fue una experiencia previa que ya desvelaba una serie de procedimientos que estarán desarrollados en *Museo Ezeiza*. *Muestra Marcos* usaba como base la “máquina” sin desplazamientos cílicos pero con creación poético-textual continua con mucho margen para la improvisación a partir de las poesías de *Ave Virgilio*, de Thomas Bernhard. Como instalación, los actores sostienen cada uno un marco de madera de 60 x 90 centímetros buscando componer el espacio de la instalación y en posiciones distintas, algunos sentados, otros parados, algunos más aislados que otros, etc.

Los marcos eran variados: uno utilizaba espejos profundizando la idea de lo infinito, de lo eterno. Otro estaba instalado en el piso y sus tres integrantes narraban entrecortadas palabras <<marinas>> con ecos repetitivos mientras se mecían como en un naufragio. En otro la voz de una bella mujer que repetía un poema en alemán dejaba traslucir el dolor y la desesperanza en su rostro. Cubierta completamente por pintura roja – cara y cabello – sus lágrimas la despintaban al caer (Durán, 2000, p. 68).

La instalación dirigida por Pompeyo, *Museo Soporte* (1995), armada en el Centro Cultural Ricardo Rojas³⁶, buscaba problematizar la teatralización del museo como entidad aparentemente naturalizada por una idea de consumo, presente en el sentido común. La idea de la instalación era reconstruir el concepto de objeto “historia” para traerlo a la vida. Los actores, en posiciones poco convencionales y vestidos con ropas de épocas distantes, sostenían un objeto histórico y decían los textos relativos a su contexto. Pero esa instalación también era movida por elementos teatrales. Los personajes competían entre sí para llamar la atención del público. Además, el museo tenía un personaje siniestro que hacía de encargado, quien se dirigía a público y organizaba contingentemente las miradas.

La obra-instalación más lograda de Pompeyo Audivert fue sin duda *Museo Ezeiza, 20 de junio de 1973*, estrenada en 2009 en el Centro Cultural Paco Urondo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y en cartel por cinco años, con reposiciones en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y en el Centro Cultural General San Martín. En *Museo Ezeiza*, el espacio se confunde con el de un cementerio. Hay veintiocho bases de madera rectangulares – cuatro por siete – dispuestas simétricamente a media altura como un sepelio. Sobre esas veintiocho bases se turnan tres actores que, cada uno a su vez, sostienen un objeto que pertenecía a alguno de los asesinados en la masacre que tuvo lugar en Ezeiza el 23 de junio de 1973, día del frustrado retorno de su exilio de Juan Domingo Perón. Los actores sostienen un objeto y hablan como si fueran ese objeto, que puede ser un peine, un destornillador, una rueda de bicicleta o una bandera. Esta metonimia se basa en los objetos extraviados en el desbande de la masacre. Pertenecen a algún muerto. Los encargados del museo, entre ellos el propio Pompeyo, pasan haciéndoles preguntas a los objetos para “vivificarlos” artificiosamente. Son preguntas cosificadoras y despolitizantes. Eso hace que los objetos-actores se afecten. Ellos son como espectros de una memoria viviente, testigos de hechos que no se entendieron. Al principio los personajes vestidos con ropas antiguas apenas se enuncian como simples objetos:

³⁶ Esta instalación de Pompeyo Audivert debe ser contextualizada en el amplio Proyecto Museos llevado a cabo entre 1995 y 2000, “según idea y gestión de Viviana Tellas, por entonces directora del Centro de Experimentación Teatral de la Universidad de Buenos Aires. Para ello, se convocó a diferentes directores escénicos a fin de que experimentaran con un museo no artístico a modo de texto teatral. Así, Paco Giménez abordó el de la Policía; Helena Tritek, el de Ciencias Naturales; Pompeyo Audivert, el Histórico Nacional; Rafael Sprengelburd, el Penitenciario; Mariana Obersztern, el Odontológico; Miguel Pittier, el del Dinero; Federico León, el Aeronáutico; Eva Halac, el de Telecomunicaciones; Cristian Drut, el Nacional Ferroviario; Emilio García Wehbi, el de la Morgue Judicial; Cristina Banegas, el de Farmacobotánica; Rubén Szuchmacher, el del Ojo; Beatriz Catani, el Criollo de los Corraless; Luciano Suardi, el Tecnológico y Alejandro Tantanián, el de Armas de la Nación” (Trastoy, 2006, p. 2).

Soy el ovillo de lana de María Rosa Ravignani. Vinimos de Valentín Alsina con otros compañeros de la JP. Me recogieron del barro a 300 metros del Palco. Caí en silencio del morral de María Rosa, deshilando su historia inacabada deshaciendo el trabajo de sus dedos como un rastro de nombres sucesivos enredando distancias (Audivert, 2018).

La crítica Nara Mansur, que participó en la primera versión de *Museo Ezeiza*, cita en su ensayo un fragmento de texto de su propia autoría bastante commovedor:

La madrugada no fue fácil, éramos entre cuarenta a cien mil. Abrieron el fuego a las 2:10. Y ahí comenzó el desbande. Uno de los halcones disparó contra un niño de doce años que quedó con la cabeza destrozada y la espalda cortada. Empezamos a gritar y a tirar piedras. Los que tenían brazalete verde tenían armas escondidas pero nadie los tocaba. No, no fue una escaramuza sino un suplicio de indefensos. Interrumpimos la provisión de gas, de electricidad, de agua. Interrumpimos la alabanza, ya no es el ejemplo sino un montón de basura congelada. ¡Al frigorífico, al basurero! Carroña amarga, deshollinada, sin nombre. Yo estoy limpio, esto es mi campo de batalla, mi cuchillo brillante. Somos enemigos, no comas de mi mierda (Mansur, 2016, p. 248).

Muchos de los textos son escritos previamente, pero las situaciones abiertas demandan improvisación. Pero esa enunciación va ganando en intensidad, aparentemente para competir por la atención del público que los observa al pasar. Ante esa efusividad los actores-objeto son cohibidos por personajes que encarnan una suerte de guardias de seguridad. Esos guardias vienen a ser una burocracia sindical de derecha, como la que hizo posible la masacre de Ezeiza. Ante las humillaciones y la opresión de esa burocracia sindical, los objetos vivificados se organizan y se rebelan. Una bandera argentina es interrogada por un guardia del museo:

“Guardia (G): ¿Con quiénes viniste?

Bandera (B): Con los que juraron defenderme hasta morir antes de verme humillada pero al filo de algún nefasto arrullo dejaron mi piel como ciego testimonio arrepentido.

(G): ¿Dónde están ustedes ahora?

(B): Dibujando mi propia trayectoria hacia abajo, flotando con algo de honor y gloria todavía al frente de lo que queda de nuestras fortalezas, en todo tiempo y lugar de la tierra donde ellos me condujeron.

(G): ¿Por qué decís que Ezeiza es una película de cine nacional?

(B): Porque proyecta sombras como ataúdes en los muros de la patria mía y el final es incomprensible.

(G): ¿Qué piensan hacer?

(B): Encarnar cada fragmento de este inmenso silencio hasta encontrar la salida del destierro.

(G): ¿Por qué fracasó la memoria colectiva?

(B): Porque el pasado fue saqueado por las maquinarias del abismo y borraron el rastro... No quedó nada. Sólo este insondable vacío de caverna.

(G): ¿Quiénes son ustedes?

(B) Somos pliegues ignorados por nuestra propia historia flameando entre escombros" (Audívert, 2018).

En términos de estructura dramática, después de que los objetos se presentan y son interrogados de oficio por los encargados, la burocracia sindical hace uso del escenario para reiterar discursivamente su poder. En un segundo momento los objetos rebelados se suben al escenario para una reivindicación de mejores condiciones, pero son echados a la fuerza por la burocracia. Y finalmente, la rebelión triunfa y los objetos toman el escenario e imponen sus pautas de reivindicación. Aunque la trama de la obra sea relativamente simple, lo interesante es ver que ella solo sirve de soporte a una serie de disparadores catárticos de los actores-objeto. No se trata de abordar “la memoria como un objeto de culto, sino como material para elaborar, algo que no está acabado sino en perpetua construcción” (Mansur, 2016, p. 237). Los objetos espirituales vivifican un campo de batalla y no se reducen a un mero recuerdo. El objeto testifica la masacre y la espectralidad del actor, y revivifica el drama al testigo-espectador. Pero la nueva condición material del objeto es parte de un dispositivo crítico: no es un museo de experiencia pasiva, sino que el espectador es interpelado a testificar una nueva experiencia de opresión, a saber, cómo la burocracia sindical del museo-instalación reprime a sus objetos espirituales.

El dispositivo instalación en *Museo Ezeiza* evita una cosificación de la memoria de esos objetos porque transforma al espectador en testigo. Al final un actor grita en el escenario armado para pronunciamientos políticos: “El museo es una máquina mitologizante atravesada por el poder, destinada a pervertir y atenuar las fuerzas de la sangre que dice rescatar y representar” (Mansur, 2016, p. 245). El rol de testigo es central, como afirma Grotowsky,

la vocación del espectador es ser observador pero, sobre todo, ser testigo. Testigo no es aquel que mete la nariz en cualquier lado, que se esfuerza por ser el más cercano posible o inclusive interferir en la actividad de los otros. El testigo se mantiene un poco aparte, no quiere entrometerse, desea ser consciente, mirar lo que sucede desde el comienzo hasta el final y conservarlo en la memoria (De Marinis, 2005, p. 220).

Y ese testigo es el espectador que visita el museo. La “situación de actuación” como acontecimiento escénico debe presuponer una mirada externa: “El sujeto acciona porque es mirado por otro” (Mauro: 2015, p. 5). Y la construcción de esa mirada en *Museo Ezeiza* está escindida: por un lado, los actores-objeto buscan empatizar con el público actuando su situación de sobrevivientes y desarrollando sus relatos sobre la masacre, pero por otro, actúan conspirativamente contra la burocracia sindical que busca no sólo mantener un régimen tiránico del museo, sino también engañar al público en los términos de un poder institucional. El público deberá decidir si apoya el levantamiento de los actores-objetos o si prefiere que esos objetos se queden confinados en una plataforma material de un olvido eterno y, de este modo, reprimidos en las consecuencias históricas de esa memoria colectiva archivada y administrada.

Conclusión

Buscamos en este ensayo abordar en la construcción poética del actor, director y dramaturgo argentino Pompeyo Audivert. En un primer momento mencionamos la metáfora fundadora del discurso poético, a saber, “una piedra que rompe el espejo”, como una multiplicación de perspectivas refractarias de la realidad intervenidas con textos poéticos que componen una máquina de actuación colectiva de construcción de textos, ritmo y desplazamientos equilibrados en el espacio. A partir de esa innovadora propuesta de composición rizomático-colectiva, el repertorio teatral de Pompeyo Audivert dialoga críticamente con la historia argentina. Su primera obra más conocida fue una composición compartida con María José Gabin y dirigida por Ricardo Bartís, la emblemática *Postales*

argentinas (1988), que hablaba sobre la muerte del país y la imposibilidad de creación artística en un clima postapocalíptico. En esta obra había un claro guiño a la deconstrucción del lenguaje poético como presupuesto para una condición actoral que disociara la obligación realista de representar, es decir, una ruptura entre la lógica del texto – y lo textual – y la actuación como ilustración de lo que dice y se espera del texto. Además, *Postales argentinas* trae a público personajes desde una perspectiva del actor popular (Pellettieri: 2001) que acumula diversas tradiciones poéticas que van desde los grotescos y sainetes de principio del siglo XX, hasta los actores populares más carismáticos de la época, como Alberto Olmedo y Alejandro Urdapilleta. Esa experiencia de los ‘80 aporta una impronta actoral a las obras de Pompeyo, con personajes que transitan entre la farsa y el grotesco y que a partir de fines de los ’90 serían la base estética para “la máquina de cartoneros metafísicos”. Esa máquina tiene como corolario y variante principal la noción de “teatro-instalación” iniciada Pompeyo en 1993 y que encuentra su mejor versión en *Museo Ezeiza*, que reúne aproximadamente ochenta actores. Como instalación, los actores interactúan con el público que circula en el amplio espacio, haciéndolo partícipe de una rebelión contra la burocracia sindical que les impone a los actores-objeto una condición de sumisión total de la verdad histórica que aportan con sus relatos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Audivert, P. (2001). El piedrazo en el espejo. *Funámbulos*, 4(13), 14-15.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Durán, A. (2000). Pompeyo Audivert y el teatro de la Exasperación. En J. Dubatti (Ed.), *Nuevo teatro, nueva crítica*. Buenos Aires: Atuel.
- Mansur, N. (2016). Vivos y muertos en Museo Ezeiza. Instalación teatra. *Dramateatro. Revista Digital*, 18(1-2), 235-250.
- Mauro, K. (2015). Acción actoral y situación de actuación en cine. *Imagofagia, Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 11, 1-15.

Pellettieri, O. (2001). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al <<actor nacional>> argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Rosenzvaig, M. (2011). *Técnicas actorales contemporáneas*. Buenos Aires: Ed. Capital Intelectual.

Trastoy, B. (2006). El lugar del otro. Interferencias y deslindes entre discurso crítico y práctica escénica contemporánea. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 11(12), 1-11.

OTROS RECURSOS

Audivert, P. (2018). *Museo Ezeiza* (espectáculo teatral). Buenos Aires: Centro Cultural San Martín, grabación de audio realizada por el autor, de la función del 31 de marzo de 2018.

ANÁLISIS DEL ESTATUTO DEL ACTOR, LA NOCIÓN DE PERSONAJE Y LA SITUACIÓN DE ACTUACIÓN EN *EL CENTÉSIMO MONO* DE OSQUI GUZMÁN

Actor's statute analysis, notion of Character and Acting Situation in "El centésimo mono" by Osqui Guzman

MISEVICH, Valeria³⁷; RIVERA, Rocío³⁸

Resumen

En *El centésimo mono* de Osqui Guzmán se ponen en juego, habilitando la mirada crítica de los espectadores, los conceptos naturalizados de actuación, teatro, actor, personaje. La obra abre un espacio alternativo e interesante dentro del sistema teatral argentino del siglo XXI que pone en cuestionamiento las condiciones de producción y expectación del hecho teatral en sí mismo. El Personaje, entidad que se presenta escindida, difícil de aprehender y que parece desdibujarse, es el eje central sobre el que reflexiona la obra y se convierte en guía e interlocutor directo del espectador. Los recursos y procedimientos analizados desde una perspectiva teórica que apela no solo a conceptos propios de la teoría teatral sino también a otros campos del pensamiento cultural, nos permiten complejizar la problemática dupla actor-personaje y su *performance* sobre el escenario. En *El centésimo mono* al actor-sujeto deja sus propias marcas desde pequeñas hendiduras que se abren en la trama “como por arte de magia”.

Abstract

El centésimo mono by Osqui Guzmán puts theatre, actor and character at stake by enabling the audience's critical eye. The play creates an alternate (and interesting) space within the argentine theatre system in the 21st Century which questions the production and expectation conditions of the theatrical event itself. The Character, a splintered, blurred and hard to grasp entity, is the centrepiece of the play and turns into a guide and direct speaker to the audience. The resources and procedures analysed from a theoretical perspective that appeals not only to its own concepts but also to other fields of cultural thinking, make it possible for a more complex analysis of the actor-character duality and his performance on stage. *El centésimo mono* is a play where the actor-subject leaves his own marks through the cracks which open up the plot by magic.

Palabras clave: Metateatralidad; Personaje; Dispositivo Teatral; Osqui Guzmán; Buenos Aires.

Key-words: Metatheatricality; Character; Theatrical Device; Osqui Guzmán; Buenos Aires.

³⁷ VALERIA MISEVICH - Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente trabaja como docente en nivel primario y medio, además de desempeña como investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. ARGENTINA. E-mail: vamisevich@hotmail.com.

³⁸ ROCÍO RIVERA - Licenciada y Profesora en Artes Combinadas por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente trabaja como investigadora y tutora de nivel secundario y superior en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, como docente en nivel secundario, como asistente de dirección en obras teatrales del circuito independiente de Buenos Aires, y como crítica cultural y de artes en varios medios digitales. ARGENTINA. E-mail: rociobelenrivera11@gmail.com.

Introducción

La dupla realidad y ficción ha sido, desde siempre, una compleja conjunción donde se ponen en marcha mecanismos de análisis y reflexión de la relación del ser con el mundo. Dentro del sistema específico del teatro, y en particular en Argentina en el siglo XXI, esta red compleja de elementos confluye en un interminable listado de obras dramáticas que ponen en juego la concepción clásica de teatro, actor y personaje. *El centésimo mono*³⁹ de Osqui Guzmán se presenta entonces como un ejemplo cabal de esta reflexión intelectual y metateatral que ha estado en boga en las últimas décadas en el teatro nacional.

Siguiendo lo postulado por autores dentro del sistema teatral y del pensamiento teórico cultural tales como Karina Mauro, Marco de Marinis, Michael Foucault, Michel De Certeau, Giorgio Agamben, entre otros, el presente trabajo pretende hacer un aporte analítico a la cuestión del estatuto del actor, del personaje y la situación actoral en los tiempos que corren, tomando la obra elegida como un claro ejemplo de liminalidad entre la noción clásica mimética de teatro -hegemónica en el sistema teatral argentino-, y las distintas disciplinas que discuten y complementan dicha definición. En este caso particular, el uso de una técnica específica y extra teatral como es la magia constituye un elemento que permite la ostensión del riesgo inherente a la situación de actuación. Por otra parte, la producción y circulación tradicional de teatro ve expandidas sus fronteras y la hibridación como procedimiento continúa siendo atractivo en el circuito independiente.

Marco teórico: herramientas de análisis para la obra El centésimo mono, de Osqui Guzmán.

Para poder desarrollar un análisis preciso y concreto de un caso particular como el que nos ocupa, se presenta como fundamental, en primera instancia, definir algunos conceptos teóricos que no provienen del campo teatral y que resultan operativos, con el fin de disipar dudas y ambigüedades terminológicas que pueden inducir al error o a la confusión.

³⁹ La obra fue estrenada el 31 de marzo de 2011 en el teatro La Carpintería, y sigue presentándose en Buenos Aires con el mismo elenco (Marcelo Goobar, Emanuel Zaldúa y Pablo Kusnetzoff). La dramaturgia y la dirección son de Osqui Guzmán.

Trabajaremos con el concepto de “dispositivo”, que Michel Foucault (1991) desarrolló a partir de los años 70, y que Giorgio Agamben (2011) estudió y sistematizó para analizar las relaciones que se establecen entre el actor, el personaje y la trama al interno de *El centésimo mono*. Con el par conceptual “táctica-estrategia”, propuesta teórica de Michel de Certeau (2007), intentaremos dar cuenta de las tensiones que se suscitan en la representación, y de las posibilidades de resistencia del actor frente al personaje en tanto agente de control.

Agamben define al dispositivo como un conjunto de praxis, de saberes y de medidas que controlan y orientan comportamientos, los gestos y los pensamientos de los hombres. Para el autor, un dispositivo es “todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (Agamben, 2011, p. 257).

Foucault, por su parte, ofrece una definición que caracteriza la noción de dispositivo que utilizaremos para el presente análisis teatral:

He dicho que el dispositivo era de naturaleza esencialmente estratégica, lo que supone que se trata de cierta manipulación de relaciones de fuerza, bien para desarrollarlas en una dirección concreta, bien para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas, etc. (...) El dispositivo se halla pues siempre inscrito en un juego de poder (Foucault, 1991, p. 130).

Y es en dicho juego donde el Personaje se constituye como mediador entre Actor y Espectador.

Consideraremos al Personaje -y en este caso particular, en relación al juego permanente con el Yo Actor (Mauro, 2014a) de cada intérprete- como el dispositivo que controla y ejerce el poder por sobre el actor. En *El centésimo mono* este dispositivo está problematizado, y ofrece, a nuestro juicio, la oportunidad de pensar los mecanismos de manipulación y determinación que participan en la trama intentando borrar las huellas de la subjetividad del actor.

Analizando diferentes concepciones de Personaje, Abirached, en una definición clásica, habla de “una persona ficticia, hombre o mujer, que actúa en una obra de dramática” (1994, p. 15). Según este autor los personajes reúnen una serie de características tales como la presencia de una entidad literaria emanada de la trama, la posesión de todos los requisitos de totalidad y de una estabilidad y coherencia, además de

ser quien reúne todas las cualidades bajo un nombre, un comportamiento que obedece a la causalidad y participa como parte de una unidad mayor. Estas características permitirían la construcción del efecto de transparencia propio de la dimensión transitiva⁴⁰ de la representación.

Al mismo tiempo es interesante rescatar de la mano de De Marinis, la afirmación y casi en simultáneo, el cuestionamiento de la noción de personaje devenida en el siglo XX, considerándolos como “entidades biográficas ficticias, imaginarias, habitantes de un mundo posible de la fábula dramática, pero provistas, exactamente igual que los individuos del mundo real, de la vida pasada y presente y de las características físicas y psicológicas bien precisas” (De Marinis, 2005, p. 18). Tal afirmación del concepto de personaje lleva a este autor a reflexionar sobre la relación (siempre problemática) entre actor y personaje, lo cual resulta relevante para el análisis y la puesta en crisis del estatuto del actor y del personaje en la obra analizada. La relación actor-personaje siempre fue compleja debido a la existencia de dos fuerzas contrarias: empuje estabilizador, centrípeto (apoyatura en el texto en busca de coherencia) y por otro lado un empuje desestabilizador, centrífugo, que llevaría a un primer plano al actor creador (De Marinis, 2005).

Estas fuerzas contrapuestas pueden ser analizadas en relación con los conceptos de estrategia y táctica de Michel de Certeau. El autor llama estrategia “al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (...) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como algo propio” (De Certeau, 1996, p. 42); y por táctica, entiende a “la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau, 1996, p. 43).

Siguiendo el análisis de María Graciela Rodríguez (2009), las estrategias presentan capacidad de anticipación; organizan el espacio y el tiempo cotidianos; dictan leyes y normas, produciendo discursos y textos, tal como funciona el dispositivo Personaje. Son acciones de quienes ejercen poder. Las tácticas, por el contrario, corresponden a prácticas de desvío producidas por los débiles, por los consumidores, por

⁴⁰ Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. Una representación de carácter transitivo es aquella donde se sustituye algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, que se vuelve transparente en favor de aquello que refiere.

los actores -agregaremos nosotros-; y son prácticas fugaces que aprovechan el instante y dependen de la astucia, instalándose en las fallas y fisuras del sistema.

Otra herramienta de análisis que nos permite ahondar en la cuestión del personaje es el concepto de Yo Actor (Mauro, 2014a,b), definido como una identidad que origina la posibilidad de posicionarse en la situación de actuación. La cuestión relevante para nuestro estudio es la afirmación de la autora sobre el carácter táctico de la acción del actor⁴¹, retomando a su vez, los conceptos de De Certeau.

Análisis de la obra El centésimo mono

Luego del visionado y análisis de la obra elegida, y de atender al proceso de creación del espectáculo⁴², podemos sostener la hipótesis de que a pesar de la contundente presencia del elemento performativo que pone en riesgo continuamente la situación de actuación, con los trucos de magia en primer plano, la trama logra imponerse para dar sentido a la experiencia, evidenciándose la misma como lugar común del teatro representativo/mimético que se basa en un texto, en un hilo conductor que da organicidad a lo presentado en escena. Es el Personaje en tanto agente de control, lo que se constituye como elemento clave para el análisis, y que justifica la elección de nuestro objeto de estudio. La dinámica interna propia de este dispositivo en *El centésimo mono* es llevada a un punto justo de tensión que resulta estimulante tanto para el crítico o experto como para el público en general. El Dispositivo Personaje se constituye en lugar de disputa, donde la dualidad “Yo Actor-Yo Mago” se desenvuelve “tácticamente” como agente desestabilizador de la convencionalidad teatral dentro de la obra. Al mismo tiempo la identidad del Yo Actor se ve puesta en riesgo por el doble estatuto actor/mago. Las fuerzas contrapuestas constitutivas del dispositivo Personaje resultan expuestas en toda su dimensión y se duplican debido a la dualidad mencionada anteriormente.

⁴¹ “La actuación no produce algo planificado, sino que depende de la oportunidad, se halla en un campo ajeno en tanto repleto de elementos y circunstancias que no pueden dominarse de antemano. Como corolario, el actor no puede abandonar su posición parcial en la situación de actuación, ni retirándose, ni perdiéndose en ella al entregarse por completo a algún elemento o circunstancia que, de este modo, pase a ocupar la totalidad de la misma. Para preservar la mirada del espectador, el Yo Actor debe adquirir y conservar su lógica de acción táctica en el contexto cambiante e impredecible que constituye la situación de actuación” (Mauro, 2014a, p. 146).

⁴² El texto espectacular no partió de un texto dramático previo, sino que fue la producción de materiales de los propios actores-magos durante ensayos lo que reclamó la intervención de un dramaturgo que le diera “estructura al disparate”, como sostiene Zaldúa (Misevich & Rivera, 2015).

Dispositivo de control - Resistencias

La relación dialéctica entre las fuerzas centrípetas y centrífugas se presenta concretamente en la forma de juegos de resistencia (trucos) sobre los márgenes de un sistema articulado –la trama– que en sí mismo permanece, organizando la multiplicidad de elementos. La situación de riesgo propia de toda situación de actuación crece exponencialmente ante cada truco que el Mago/Actor en tanto Personaje propone en escena. Tales “efectos” de realidad intentan centrar la atención del espectador en el virtuosismo de la técnica, al mismo tiempo que buscan su reacción inmediata (asombro y goce). El ejemplo más evidente de dicho propósito se explicita en el truco de magia “globo-pañuelo” donde dos de los actores/magos sacan un pañuelo desde dentro de un globo inflado, sin que éste se desinflé. Tal acontecimiento es ralentizado por los actores/magos, creando un *suspense* y dilatando la resolución y el estado de expectativa que se genera entre el público. De esta forma, la magia abre una zona aparentemente incontrolable, aunque sin abandonar las convenciones teatrales que sitúan al espectador todo el tiempo dentro de un espacio y un tiempo particular.

Los actores configuran prácticas que pueden entenderse y analizarse como “entre” dos niveles complementarios y contradictorios: aparecen los trucos de magia “dentro” de la trama, la cual responde a una lógica *estratégica* surgidas de un tipo de racionalidad, con un dominio del tiempo y del espacio, del saber y del conocimiento; y sin embargo, estos se separan, pasando a un primer plano y posicionándose “fuera”, temporal y espacialmente, lo que pone de relieve la dimensión reflexiva de la representación, y la propia experticia de los protagonistas.

La utilización del ritual de la magia, del ilusionismo, como espacio virtual subversivo construido dentro de la trama, requiere de un cuerpo entrenado, de un saber específico adquirido para la exhibición. Es el Personaje “mago” quien controla y domina al actor, integrándose a la trama, pero se evidencia que la dimensión performática del acto de prestidigitación constituye una táctica de resistencia frente al dispositivo, un desvío hacia un tiempo y espacio “otro”. En tanto acción táctica, que se caracteriza por su debilidad y a la vez por su potencial condición de fortaleza, el sujeto -aquí el Actor/Mago- “no es un sujeto sujetado, pero sí limitado a una suerte de resistencia subordinada.” (Abal Medina: 2007, 4). Sostenemos que en el caso analizado, las posibilidades de agencia sobre la trama están limitadas pero son esos mismos límites y la conciencia de ellos, la fortaleza del espectáculo.

El trío deviene entonces en tres magos de profesión que se encuentran trabajando como actores que representan a tres magos. En este punto se abre otra cuestión que creemos que podría ser objeto de análisis de un futuro trabajo: uno de los principales obstáculos para la asunción del Yo Actor radica, según Mauro

(...) en el conflictivo status profesional y/o laboral del actor. En primer lugar, esto se debe a la histórica ambigüedad de la condición actoral, ubicada en la encrucijada entre una tipificación que señala al actor como artista y otra que lo señala como trabajador (...) Más allá de la discriminación social del actor, posteriormente desplazada en una desvalorización al interior del campo cultural y aun del campo teatral mismo, la principal dificultad radica en la autodefinición del actor como tal (...) El Yo Actor no es una identidad completamente individual, sino que es tributaria de la pertenencia del sujeto a un grupo. Por consiguiente, en tanto relato colectivo, el Yo Actor se halla conformado por “aquellos que hacen los actores (Mauro, 2014b, pp. 8-11).

Metateatralidad: puesta en escena

El virtuosismo de los actores en *El centésimo mono* en el momento de desarrollar los trucos de magia pone en evidencia su formación en este rubro específico⁴³. Al exponer la opacidad de la instancia enunciativa, se hacen evidentes al enunciador y al receptor. Se busca la reacción inmediata del público ante los “números” que presentan los magos-actores. Una reacción que se da en un tiempo y espacio diferente al de la trama que se aúna con el presente del Yo-Actor, y que nos hace reflexionar sobre la presentación, la representación y el teatro.

En la instalación de dos tiempos y dos lugares dentro de la misma puesta en escena, toma relevancia el objeto escénico puerta, como el umbral que separa la teatralidad⁴⁴ específicamente teatral, de la teatralidad del acto mágico en sí. Esta separación de dos niveles de realidad simultáneos que la obra presenta, se ve profundizada al mismo tiempo por la utilización, podría postularse, de un personaje narrador, quien antes de cruzar el umbral mágico de la puerta, comenta la situación en la que se encuentran los personajes, evidenciando a su vez, el carácter metateatral de la obra.

⁴³ Además, es posible acceder al *curriculum vitae* de cada uno de los actores (se encuentran disponibles en sus páginas personales). Los tres presentan un recorrido formativo de gran importancia en el campo de la magia, incluso con presentaciones en distintas partes del mundo.

⁴⁴ Se toma el concepto de teatralidad del teórico Jorge Dubatti (2009) quien la define como la forma de organizar la mirada de los otros.

Figura 1 - Objeto escénico puerta como umbral que separa lo teatral y lo metateatral.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

Figura 2 - Simultaneidad de acciones, varios niveles de representación.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

Este carácter metateatral se evidencia, en primera instancia, en los parlamentos: los actores enuncian verbalmente declaraciones explícitas respecto a la conciencia del hecho teatral en sí, tales como “hay que dar teatralidad, el acto transcurre en la cabeza de un hombre” (...) “Anestesia total, es el mejor efecto mágico del mundo: anula las actividades cerebrales, sólo los deseos, sueños y frustraciones, son las actividades del cerebro que quedan activas” (Guzmán, 2016).

En segunda instancia, lo metateatral también se explicita en la actuación en sí misma. La puesta en abismo se sitúa en los propios cuerpos:

- La postura corporal de los actores: los mismos explotan la frontalidad, de forma casi homogénea, su actuación es de cara al público, inclusive haciendo referencia en sus parlamentos a ese público que es evidente para ellos, que se encuentra observándolos. Esto anularía el concepto de la “la cuarta pared”, procedimiento del realismo dominante y hegemónico dentro del circuito teatral argentino, y explicita la toma de conciencia del hecho teatral en sí por parte de los intérpretes. Tal metareflexión de su propia práctica se evidencia en los siguientes elementos:

- Los actores juegan con la velocidad y el ritmo de sus movimientos: desplazamiento de sus cuerpos de un extremo al otro del escenario, o caminar y moverse de forma exuberante o fuera de lo común⁴⁵.

Figura 3 - Frontalidad de los cuerpos. Anulación de la cuarta pared.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

Figura 4 - Gestualidad y movimientos exuberantes.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

⁴⁵ Respecto al trabajo sobre el texto dramático, que no han publicado y que no les interesa hacer circular, sobre una pregunta acerca de las indicaciones escénicas, Zaldúa nos comentó que “las didascalías que incluimos en esa versión -del texto dramático con el que trabajan- sólo refieren a las acciones físicas y a los desplazamientos en el espacio. No hay aclaraciones sobre estados emocionales y esto pone en evidencia la mano de Osqui y del teatro físico” (Misevich & Rivera, 2015).

Figura 5 - Gestualidad y movimientos exuberantes



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

- La tonalidad y el lenguaje que utilizan en sus discursos: se produce la desnaturalización y las acciones interpretadas en escena se vuelven extrañas (por ejemplo, la utilización de un inglés inventado y su traducción incongruente con efecto paródico).
- Otro procedimiento que aparece en el desarrollo del espectáculo es la repetición. Una misma acción es repetida de forma simultánea por los tres actores, lo que podría representar la mostración paralela de distintas formas de interpretar un mismo hecho (aunque se trate de un hecho nimio, como es atender un llamado telefónico), y que más allá del sentido que se construya, permite resaltar el carácter ficcional de la puesta en escena en sí misma.

Figura 6 - Desdoblamiento de un mismo personaje mediante la utilización de máscaras. Frontalidad de los cuerpos.



Fuente: Equipo de *El centésimo mono*.

A través del recurso de lo metateatral, donde se pone en juego el estatuto de ficción, se evidencia una representación dentro de una representación (nuevamente el objeto puerta aquí se manifiesta como el umbral que separa ambas representaciones, la del actor como mago anestesiado y la de cada actor encarnando distintas facetas del mago). Según Chartier (1996) la representación esencialmente es aquello que hace presente algo que está ausente. Este autor, además, complementa tal definición alegando, como anteriormente se mencionó en este trabajo, que en toda representación están presentes dos dimensiones: la transitiva, elemento representante sustituye el representado, volviéndose transparente y borrándose las huellas de enunciación; y la reflexiva, en la cual el nuevo elemento, el representante, exhibe su propia presencia, su opacidad, siendo la misma representación su propio referente. Considerando estos postulados, sostenemos que en la obra *El centésimo mono* podemos advertir y señalar concretamente el funcionamiento de estas dimensiones, ya que no sólo la representación se vuelve reflexiva a través del recurso del teatro dentro del teatro, sino que la actuación se problematiza de igual modo. Los actores son magos que representan magos, el referente se vuelve entonces redundante lo que habilita a la tensión tanto en la identidad del Yo Actor, como en el estatuto del Personaje, quien se manifiesta tanto mago-personaje, como mago-actor.

Además de los ejemplos esbozados anteriormente, es interesante cómo la obra explicita su carácter metateatral incluyendo una suerte de personaje narrador/presentador, que haciéndose cargo de la instancia enunciativa, no sólo nos introduce en la obra (relatando en un comienzo el tema del que va a tratar y planteando en diferentes momentos del desarrollo de la obra preguntas existenciales que permiten reflexionar sobre el Ser, el Teatro, la Vida y la Muerte) sino que va aportando datos y/o comentarios a medida que la acción va transcurriendo. Este personaje narrador/presentador, si bien recae mayoritariamente en Zaldúa, uno de los actores/magos, es representado por los tres actores en distintas etapas de la obra.

El riesgo y la situación de actuación

El riesgo⁴⁶ presente en la situación de actuación, en este caso, genera una tensión espectatorial inusual, que no solo lleva a reflexionar sobre el teatro, sino sobre la relación actor-espectador como sostén del pacto ficcional⁴⁷.

La especificidad de la acción actoral es estar soportada por la mirada de otro. En *El centésimo mono* el sostenimiento de la mirada y la organización de la misma, está basada en el doble juego entre teatralidad poética y teatralidad de la magia. Estas acciones de los ilusionistas son pensadas como acciones que buscan engañar los sentidos de los espectadores, pero claramente no engañan, hay una distancia entre el ver y el saber, similar a lo constitutivo del teatro; el desdoblamiento entre acontecimiento real y al mismo tiempo el reconocimiento de la ficción, tanto teatral como del ilusionismo.

Deviene interesante en este punto del análisis en relación con la tensión que la magia genera en la situación de actuación de la obra y a la hipótesis postulada de que el Yo Actor se presenta como la táctica dentro de la estrategia de la trama, lo postulado por Rodríguez al momento de emparentar dos autores trabajados en el presente escrito, Foucault y de Certeau, a saber:

Si para Foucault todo dispositivo lleva en sí mismo, constitutivamente, la posibilidad de encontrar una <<falla>> (...) De Certeau se va a ubicar del otro lado de esos dispositivos, en los lugares en los que sujetos comunes y ordinarios viven su vida cotidianamente, para observar las fugas, las anti-disciplinas (Rodríguez, 2009, p. 5).

Sin embargo, vale la pena destacar que estos elementos subversivos, caracterizados como tácticas dentro de una estrategia convencional como es la trama, categoría establecida en pos de un análisis reflexivo de la obra, no plantean a la misma como una puesta que replantea la noción de teatro convencional en su totalidad, ya que si bien la obra, desde lo ya enunciado anteriormente, busca una participación directa del público a través de su reacción espontánea, al mismo tiempo que juega con lo metateatral en todo su desarrollo, nunca abandona los parámetros básicos de la concepción teatral tradicional (división público/escena, comienzo y final claramente puntuados, no espacio

⁴⁶ Nuevamente sirve de ejemplo la escena del “globo-servilleta” explicitada anteriormente.

⁴⁷ En uno de los monólogos sobre el ejercicio de la magia, con respecto a la relación que se entabla entre espectador y mago, el personaje enuncia: “Todavía no te creo, pero hago que te creo” (Guzmán, 2016), símil al pacto ficcional al momento de asistir al teatro.

para la improvisación, la necesidad de un director de escena⁴⁸ que organice todo el material, entre otros elementos), sino que se presenta como un cuestionamiento al teatro dentro del teatro y que finalmente, termina convencionalizado el elemento subversivo que presenta: la inclusión de la magia.

Para analizar esta problemática circunstancia del Yo Actor y de la situación de actuación, no podemos soslayar un aspecto técnico fundamental. Hay una apropiación clara de procedimientos de la tradición del teatro popular. Este tipo de actuación, históricamente relegada de los estudios académicos, es aquella que se halla estrictamente circunscrita a la situación de actuación. Karina Mauro expone una apreciación de la relación entre los sujetos básicos de la relación actoral (actor y público), que se aplica de forma idónea en la obra analizada:

En el teatro popular, la interrelación entre los sujetos que participan de la situación de actuación se desenvuelve de forma fluida, por cuanto el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del actor a través de su mirada, sino que además la refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (...) De este modo, en el teatro popular la relación entre actor y espectador se vuelve explícita y constituye el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor (Mauro, 2013, p. 3).

Dicha observación es aprehensible en la obra de Guzmán, ya que a través de la utilización de trucos de magia y de la tensión que los mismos crean, se genera un magnetismo particular. “El actor popular debe (...) tener un perfecto dominio de su posicionamiento en la situación de actuación, para poder así establecer una relación creativa con el espectador y con los materiales con los que trabaja” (Mauro, 2013, p. 25). El elenco demuestra cabalmente un gran dominio de la escena⁴⁹.

Como anteriormente se planteó en este escrito, la obra se presenta como metateatral y como ejercicio de reflexión de lo actoral, en palabras de Certeau esta reflexión se lleva a cabo desde una estrategia de la trama subvertida parcialmente por la táctica del Yo Actor puesto en abismo. Tal juego dentro del sistema teatral también es apreciado por Mauro en la actuación popular, en palabras de la autora:

Inmersa en un territorio ajeno (el del texto dramático y la puesta en escena del director), la Actuación popular se presenta entonces como la

⁴⁸ Interesante elemento que podría abrir las puertas a una futura investigación, donde se ahonde sobre la necesidad de un director de escena y no la posibilidad de que la obra se presente como un trabajo colectivo de composición llevado a cabo por tres actores/magos (a tener en cuenta: espacio donde se lleva a cabo la obra, circuito donde circula, etc.), quizás, una hipótesis a futuro, podría ser por una originaria intencionalidad de enmarcar a *El centésimo mono* dentro del rótulo teatro y no como un espectáculo performático/alternativo.

⁴⁹ En otra sección del trabajo se analizarán críticas de la obra.

práctica de un <<escamoteo>>. En los términos planteados por Michel de Certeau (2007), el escamoteo es una táctica que implica la sustracción de lo que se considera el tiempo productivo en los términos de un régimen ajeno, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia. Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor, para realizar una acción, en el caso del actor popular, sin referencia al orden de la trama (impuesto por el texto dramático o por el director). De este modo, el actor agrega textos o acciones propios, improvisa, o establece una relación directa con el público, incluye ademanes y latiguillos que no destruyen la transitividad de la representación, sino que coexisten en paralelo, o simplemente se limita a “estar” en escena, parodiando la Actuación tradicional reducida a la interpretación de un personaje. Es así como la Actuación popular se convierte en una <<actuación sobre la actuación>> (Pellettieri, 2001), en tanto parodia las formas legitimadas por el campo teatral del que se trate. Este aspecto refuerza el carácter reflexivo inherente a las formas populares de teatro (Mauro, 2013, p. 10).

La dramaturgia y dirección de Osqui Guzmán

Actor de teatro, cine y televisión, Osqui Guzmán es hijo de bolivianos, madre costurera y padre plomero gasista, y pasó su infancia en un humilde cuarto del barrio de La Boca. Sin conocer nada sobre el mundo de la actuación y el teatro, Guzmán se inscribió para estudiar en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Debutó en el elenco del Teatro Callejero de la Rivera, en la Boca, en el que hacían sainetes.

A partir del año 1992 comenzó a trabajar profesionalmente en teatro, destacándose en obras como *El niño argentino* (de Mauricio Kartun, 2006) y *El Bululú. Antología endiablada* (de Leticia González De Lellis y Osqui Guzmán, 2010), en películas como *Topos* (de Emiliano Romero: 2012) y *Tiempo de valientes* (de Damián Szifré, 2005), y en ciclos televisivos como *Campeones de la vida* (1999-2000), *Malandras* (2003) y *Hermanos y Detectives* (2006), los cuales lo ayudaron a llegar a un público masivo. En los últimos años en la ENAD conoció y estudió la técnica del teatro de la improvisación con la cual participó en varios espectáculos, siendo hoy uno de sus máximos referentes. En 2002 debutó en el rol de director de un grupo de teatro de improvisación, y en 2011 debutó como dramaturgo en la obra *El centésimo mono*, la cual también dirigió. Al respecto, Guzmán dice:

La obra comenzó con una propuesta de un grupo de magos y actores (Pablo Kutnezoff, Marcelo Goobar y Emanuel Zaldúa) quienes buscaban unir la magia con el teatro, porque en congresos de magia suelen decir que son dos cosas irreconciliables. Se dice que los magos no crean situación dramática ni los actores la sensación mágica. Ellos

me llamaron para dirigirlos, y fue un desafío porque hasta ese momento sólo había dirigido durante diez años a mi grupo de improvisación (Qué rompimos). Fue un proceso rarísimo, porque tuve todas las acciones físicas armadas y luego escribí el texto (Santillán, 2016⁵⁰).

Es interesante la autorreflexión que el mismo Guzmán ofrece, lo que permite evidenciar la peculiaridad de la obra durante su proceso de producción.

Resulta significativo como antecedente y complemento del estudio de *El centésimo mono*, remitirse a la obra que llevó a este prolífico actor a la cumbre de su carrera, *El Bululú. Antología endiablada*. Esta obra se estrenó en 2010 en el Teatro Nacional Cervantes, y es una adaptación, realizada por Guzmán junto a Leticia González De Lellis, su pareja, quien también es actriz. Ambos tomaron la obra original de José María Vilches, basada en textos clásicos españoles, e incorporaron materiales e imágenes que remiten a la infancia de Guzmán y a la cosmovisión del mundo andina. Respecto a esto, Guzmán explica:

La andina es una cultura sometida desde el principio de la colonización en América. Eso prevalece en el espectáculo. Yo tengo rasgos andinos heredados de mis padres, pero soy un actor argentino. Esa transculturación, la mezcla de la estamos hechos, predomina en nuestra puesta. Mi patrimonio lo transformo en oro, oro cultural y el público se despierta en el discurso de la obra (...) Un itinerario donde el público se apega a la historia y se refleja. No hay persona que no salga diciendo: me pasó algo parecido. Yo hablo de mis papás y hay quien piensa en los suyos. La revisión que hago, se replica en la platea. Ese trayecto de intimidad, hace que *El Bululú* resuene en lugares muy profundos. Viajo hasta mis raíces, mis afectos, y la gente también. No es un trabajo realista sino despegado (*Diario Río Negro*, 2017).

Al mismo tiempo y en relación a la técnica y tipo de actuación que caracteriza a este actor y que lo enmarca dentro de una visión y vivencia del hecho teatral que se explicita también en su trabajo como director en la obra analizada en este escrito, expone claramente:

Creo que un lenguaje físico, poético, dialéctico muy interesante, alrededor de lo que se hace con el cuerpo, se dice con las palabras, letras del Siglo de Oro español, y lo que se cuenta. Una suerte de viaje en el túnel de tiempo, donde mágicamente el público entra en una historia íntima. La de mi vida, de cómo me hice actor. Un traspaso temporal al que uní mis raíces andinas, la mixtura entre el Siglo de Oro y el oro que se llevaron de Bolivia; el cruce entre rescatar algo de la memoria y coserlo con el viejo oficio de costurero que heredo de mis padres. (...) Es teatro en español, en verso, obliga al espectador a escucharlo en una métrica desacostumbrada, lejana, que sin embargo se une a mis cosas, a mi vida (*Diario Río Negro*, 2017).

⁵⁰ https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerda-nino_0_Vycd40yJ-.html.

En cuanto al proceso de gestación de la obra *El centésimo mono*, es importante destacar que en las distintas entrevistas relevadas al director, Guzmán explicita su labor de organizador de los materiales previos que los actores le otorgaron para trabajar y de la importancia del trabajo en equipo entre director y actores para la concreción de la idea de la obra:

(...) Y ensayando, probando, se me ocurrió que los tres no se veían, no se tocaban, no se escuchaban pero les pasaba lo mismo. Y un día, siguiendo ese juego en los ensayos, Marcelo dice: <<esto se parece a la teoría del centésimo mono>> (...) Esta concepción es lo más parecido a la magia que la ciencia tiene, entonces empezamos a jugar con la teoría del centésimo mono, pensamos que les estaba ocurriendo a estos magos con el pequeño detalle, que este mago, que está en un lugar y está en otro y en otro, se está muriendo (*El Cronista*, 2011).

Teniendo en cuenta la formación de Guzmán y su recorrido en el mundo teatral (pasando por los roles de actor, productor, director) es interesante reflexionar su intervención puntual en la obra analizada en este trabajo desde algunos de los postulados que plantea Jean Pierre Sarrazac en su famoso libro *El drama en devenir* (2009). Este autor aporta una mirada hacia la denominada crisis del drama mediante la noción de rapsodización del teatro, aquella que se caracteriza por

rechazo de la metáfora del <<bello animal>> aristotélico y elección de la irregularidad; calidoscopio de modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico; ensamblaje de formas teatrales y extrateatrales, que forman el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico (Sarrazac, 2009, p. 4).

Esta singularización resulta pertinente a la lógica de cuestionamiento (institucionalizado, claro está) que se percibe en la obra *El centésimo mono*, donde se utiliza una revisión de la relación que se establece entre escena y público al mismo tiempo que se presenta y vivifica como una obra dinámica, que logra el montaje (gracias al trabajo de dirección de Guzmán) de los fragmentos originales del trabajo de los magos/actores, obteniendo como resultado una obra dramática con elementos teatrales y extrateatrales que se complementan en un producto escénico complejo. Por eso mismo, el trabajo de Guzmán se transforma, como enuncia Sarrazac, en una escritura dramática que deviene en un espacio de tensiones, de líneas de fuga y de desbordamientos. En palabras del autor:

Hacer que el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro. En este juego de <<quitar y poner>> al que se libran los diferentes modos poéticos en los autores más inventivos de nuestro tiempo, es todavía el modo dramático el que, aún de manera muy limitada, aporta esta dimensión de confrontación

interhumana que nunca hemos cesado de esperar del teatro (Sarrazac, 2009, p. 5).

Resulta significativo cómo este proceso colectivo de producción queda relegado en las críticas realizadas a la obra en los medios más populares de comunicación, eclipsada por la figura conocida de Osqui Guzmán como director. Sólo luego aparece el trabajo interpretativo (y no de composición dramatúrgica) de los actores. Encontramos un ejemplo de lo mencionado en los siguientes fragmentos de críticas que desde la misma página oficial⁵¹ de la obra, se ofrecen a los lectores virtuales:

“Osqui Guzmán, en su rol de director, ofrece un planteo escénico que se impone por su belleza. Un espectáculo profundamente poético, que nos introduce en una especie de mundo inconsciente. Los intérpretes logran no solamente llevar a cabo trucos de magia con verdadera maestría, sino que además saben jugar con las energías y las tonalidades de manera muy interesante” (Federico Irazábal, *La Nación Espectáculos*, 6 de marzo de 2012).

“Una mezcla de trabajos corporales, miradas intensas y efectos de magia que logran los ¡guau! del público. Es casi imposible que el espectador no se conecte con algunas de las propuestas: ya sean los momentos dramáticos, los efectos de magia o las escenas cómicas. Osqui Guzmán no le tiene miedo a la abstracción, se puso a volar y encontró imágenes que transmiten ternura” (Mercedes Méndez, *Tiempo Argentino*, 16 de mayo de 2011).

“Una original obra en la que Guzmán envuelve al espectador en un relato onírico. Como en una película de David Lynch, no es la lógica el hilo conductor sino ese estado de ilusión permanente. Guzmán demuestra que tres magos, con una capacidad histriónica apabullante, pueden construir un texto dramático donde el campo de lo real se vuelve ilimitado” (Alejandra Varela, *Revista Debate*, 30 de abril de 2011).

“A sala llena se producen 90 minutos de magia que dejan al espectador encantado. La dramaturgia y la dirección de actores está tan bien llevada por Osqui Guzmán, que la propuesta respira poesía. El público termina rindiéndose ante el desenfadado histrionismo de los magos, Goobar, Kusnetzoff y Zaldúa cumplen una excelente labor” (Laura Ávila, *Planeando sobre BUE*, 1º de junio de 2011).

“Es un excelente trío de magos/actores los que intentan acercarse a la teoría del centésimo mono. Osqui Guzmán nos brinda una pieza en clave de comedia haciendo un paralelo entre la magia y la muerte, al compás de los ritos y manías de tres excelentes magos que sorprenden y divierten hasta el final” (Julia Panigazzi, *A sala llena*, 11 de abril de 2011).

⁵¹ <http://www.elcentesimomonono.com.ar/>.

“Los actores, también magos, además de demostrar gran destreza en el mundo de la magia, logran situaciones de gran tensión dramática y siguen con fluidez el curso del complejo ritmo de la obra. Cabe destacar la dirección y dramaturgia de Osqui Guzmán, quien imagina mundos oníricos fascinantes y luego logra ponerlos en escena con tanta simpleza como maestría” (Silvia Bernabé, *GEO teatral*, 28 de julio de 2011).

“Hace mucho que algo no me sorprende, esta obra no sólo lo logró sino que me emocionó e invitó a la reflexión. ¿No será mucho? Créanme que no. Sin fisuras, la fusión es absoluta, jamás se sabrá si el mago actúa o si el actor hace magia, si el truco disparó la dramaturgia o las frases hicieron los trucos. Los tres intérpretes realizan un trabajo memorable. Guzmán ha sabido administrar todo, el equilibrio entre lo sutil, lo profundo, lo banal y lo genuinamente payasesco es impactante, digno de un alquimista. Una experiencia para renovar la fe en que el buen teatro existe” (Editor, *Mundo Teatral*, 7 de junio de 2011).

A esta hegemonía de la calificación de la labor del director como figura conocida del espectáculo, se contraponen, en menor cantidad, las siguientes críticas:

“La destreza de los magos, el profesionalismo de sus actuaciones y la magia de sus pases sorprendentes transportan al espectador. La fuerza de la acción, lo atractivo de la imagen y la expresividad corporal atraen la atención sin decaer un momento. Con histrionismo, humor y cierta melancolía componen una obra originalísima y excelente” (Josefina Sartora, *Claroscuros*, 4 de mayo de 2011).

“Goobar, Kusnetzoff y Zaldúa commueven por su nivel de entrega. Los cuerpos, las voces, las miradas, todo es energía y fascinación. *El Centésimo Mono* devora con acierto todas las áreas: vestuario, iluminación, música, escenografía, texto” (Virginia Lauricella, *Llegás*, 3 de marzo de 2012).

“La habitación de hotel en que se transforma el espacio de actuación de La Carpintería es tres habitaciones a la vez, donde los colegas atraviesan esa enigmática zona que separa la vida de la muerte. En ese plan, Goobar, Zaldúa y Kusnetzoff entrelazan actuación y magia, y construyen un relato en el que las palabras ceden un generoso espacio al lenguaje de los trucos. Comedia y drama. El crédito es de los cuatro” (Eduardo Slusarczuk, *Clarín Espectáculos*, 6 de mayo de 2011).

Resulta provechosamente pertinente y complementario al anclaje puntual (personaje/actor) que se ha tomado para el análisis de la obra en el presente trabajo, la reflexión sobre las críticas expuestas anteriormente. Si bien algunas (las primeramente citadas) se centran en remarcar la importancia y la impronta que la figura de Osqui Guzmán le imprimió como sello distintivo a la obra, no obstante, encontramos algunas que hacen foco en el cruce entre magia y teatro, y cómo la formación previa en esta

disciplina aportó a la construcción de los personajes. De esta manera, hay un espacio (no siempre suficiente) de reflexión sobre la práctica actual de las artes escénicas que da cuenta de los cruces y de los aportes que expanden las fronteras del teatro en su acepción más tradicional. El lugar del actor, el estatuto del personaje y la situación actoral necesariamente deberían ser analizados con herramientas propias definidas previamente y que posibiliten la comunicabilidad, para evitar caer en lugares comunes.

Conclusiones

Luego de llevar a cabo el estudio crítico reflexivo de la obra dramática *El centésimo mono* a partir de la utilización de herramientas de análisis propias y ajenas al sistema teatral en sí, la obra deviene en un interesante ejemplo de la situación de complejidad que las expresiones artísticas presentan en esta “pos”-posmodernidad del siglo XXI. En esta obra se pone en juego, habilitando la mirada crítica de los espectadores, los conceptos naturalizados de actuación, teatro, actor, personaje. Al mismo tiempo posibilita múltiples interpretaciones sobre el Arte, sobre el Ser, la Vida y la Muerte, cuestiones trascendentales sobre las que trabajaron colectivamente en el proceso de producción de la obra.

A través de la inclusión de elementos que podríamos llamar subversivos del realismo aún dominante en la escena porteña, como puede ser en este caso, la magia, sostenemos que la obra abre un espacio⁵² alternativo e interesante dentro del sistema teatral argentino, que pone en cuestionamiento las condiciones de producción y expectación del hecho teatral en sí mismo. No obstante, y teniendo en cuenta la propia historia del arte⁵³, la obra se inscribe en un campo cultural, y más específicamente teatral, ya institucionalizado, el cual reglamenta, limita y legítima. Tal instancia, acepta e incorpora la convencionalización de los elementos subversivos y de cuestionamiento que la obra podría presentar. De esta forma, *El centésimo mono* encuentra un espacio donde posicionarse dentro del campo, sin pretensiones de revolución estética, pero con una visión poética propia y a nuestro criterio, más que interesante.

⁵² Cabe destacar que ya en 2008 Emanuel Zaldúa trabaja sobre el par teatro/magia, y estrena en Bar Mágico, *En la tierra de los muertos*, espectáculo definido como Teatro Mágico. En 2015, en el mismo lugar, se estrena *Gualicho*, que continúa en La Casona Iluminada durante dos temporadas. En 2017, Marcelo Goobar produce *Sin explicación #Jam de Magia* con gran aceptación en Timbre4, un espacio de prestigio dentro del circuito teatral porteño denominado alternativo.

⁵³ Institucionalización de las denominadas vanguardias históricas, pastiche posmoderno, posvanguardias, por nombrar algunos movimientos que se han originado como cuestionadores de la “institución arte” en sí, pero que han terminado adaptándose y formando parte de ese sistema al que buscaban oponerse.

Construye, para nosotros, una profunda mirada introspectiva y, por otro lado, focalizando sobre uno de los elementos de la puesta en escena teatral, invita a la reflexión teórica. El Personaje, entidad que se presenta escindida, difícil de aprehender, que parece desdibujarse, luego se convierte en guía e interlocutor directo del espectador. Los recursos y procedimientos analizados creemos que permiten al actor mostrarse como sujeto desde pequeñas hendiduras que se abren en la trama “como por arte de magia”. El dispositivo Personaje es mostrado como una entidad compleja y abordable desde distintos enfoques de análisis, tal como lo es el ser humano. En última instancia, la cuestión del actor como trabajador, la relación entre actor y director, las condiciones de producción, circulación y recepción que una obra debe presentar para poder ocupar un lugar dentro del campo teatral donde se circunscribe, son aspectos que no pueden dejar de tenerse en cuenta a la hora de profundizar el análisis. Serán temas a indagar en futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abal Medina, P. (2007). Notas sobre la noción de resistencia en Michel de Certeau. *Kairos: Revista de temas sociales*, 11(20), 1-11.
- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, 26(73), 249-264.
- Chartier, R. (1996). Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen. En *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro: poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Foucault, M. (1991). *Saber y verdad*. Buenos Aires: Ed. La Piqueta.
- Mauro, K. (2014a). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telón defondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.

Mauro, K. (2014b). El <<Yo Actor>>: Identidad, relato y estereótipos. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2).

Mauro, K. (2013). La Actuación Popular en el Teatro Occidental. *Pitágoras 500, Revista de Estudos Teatrais*, 5, 16-31.

Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>.

Rodríguez, M. G. (2009). Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau. *Papeles de Trabajo, Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín*, 2(5), 1-13.

Sarrazac, J. P. (2009). *El drama en devenir*. Ciudad de México: Paso de Gato.

OTROS RECURSOS

Guzmán, O. (2016) *El centésimo mono* (espectáculo teatral). Buenos Aires: Teatro La carpintería, función del 4 de julio de 2016.

Guzmán, O. (2012) *El centésimo mono*. Buenos Aires: Teatro La carpintería. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o2JoMLeFfmA&feature=youtu.be>.

Misevich, V. y R. Rivera (2015). Entrevista personal a Emanuel Zaldúa, 18 de septiembre de 2015.

Santillán, J. J. (2016). “Osqui Guzmán: <<Con el miedo uno recuerda que es niño>>”, *Clarín*, 10 de abril de 2016. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/osqui-guzman-miedo-recuerda-nino_0_Vycd40yJ-.html.

S/f (2017). “Osqui Guzmán. El teatro como metáfora de la vida”, *Diario Río Negro*, febrero de 2017.

S/f (2011). “Los artistas somos actores, compositores, directores, somos todo”, entrevista a Osqui Guzmán, *El Cronista*, 14 de mayo de 2011. Disponible en <https://www.cronista.com/cartelera/-Los-artistas-somos-actores-compositores-directores-somos-todo-20110514-0006.html>.

ACTUACIÓN Y ESTILO EN ALMA MATE DE FLORES, TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO

Acting and style at Alma Mate from Flores, Argentinian Community Theatre

VILLIBAR ARRIAGADA, Elina⁵⁴

Resumen

Este escrito se releva al actor como una condicionante vital en el desarrollo de la trayectoria y de la poética de Alma Mate de Flores, grupo de Teatro Comunitario que se circunscribe en el campo teatral Porteño. El Teatro Comunitario Argentino construye su labor artística en torno a la participación ciudadana, desde una comunidad de vecinos que manifiesta y constituye identidad barrial en la acción teatral. Actualmente existe un marco general que da cuenta del desarrollo de la actuación de este tipo de teatro, no obstante, cada agrupación comunitaria posee sus propios acentos, tendencias y prácticas, lo que signa su carácter. Cuestión que no ha sido indagada y que pretendemos contemplar en este estudio, es decir, estableceremos cómo Alma Mate construye identidad y estilo, para contrastar estos con otros perfiles actorales pre-existentes en la ciudad de Buenos Aires.

Abstract

This article highlights the actor as a vital condition to the development and poetics of Alma Mate from Flores, Community Theatre group part of Buenos Aires's theatrical field. The Argentinian Community Theatre builds its artistic work around citizen participation, from a community of neighbors that manifest and constitute neighborhood identity through the theatrical action. Today we can find a general framework on the development of acting in this kind of theatre, however each community group has their own particular accent or emphasis, trends and practices, which defines their character. This matter has not been researched and in this study we pretend to contemplate it, establishing how Alma Mate builds identity and style, in order to contrast these elements with other pre-existing acting profiles within the city of Buenos Aires.

Palabras clave: Actor; Estilo; Político; Teatro Comunitario; Argentino.

Key-words: Actor; Style; Political; Community Theatre; Argentinian.

⁵⁴ ELINA VILLIBAR ARRIAGADA - Magíster en pedagogía Teatral, investigadora, actriz y docente chilena; ha enfocado sus procesos de exploración y creación escénica en estructuras teatrales de fuerte componente social, internándose en distintos contextos teatrales en Argentina, Chile y EEUU, en los cuales ha establecido una interdependencia entre los procesos de creación e investigación como campos interdependientes, que se nutren mutuamente. CHILE. E-mail: evavillibar@gmail.com

ACTUACIÓN Y ESTILO EN ALMA MATE DE FLORES, TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO

Consideraciones sobre el marco teórico y el valor de la mirada local en el contexto del Teatro Comunitario Argentino.

Es interesante explorar algunas concepciones y preconcepciones en torno a la teoría-crítica asociada a los productos culturales latinoamericanos, cuestión que es pertinente dado el tipo de teatro que estamos estudiando: Teatro Comunitario Argentino. Primero porque éstas afectan a la forma en que concebimos lo teatral y lo artístico. Segundo porque es una constante realizar una acción reivindicativa cuando se focaliza en productos artísticos que se conciben desde lo popular. Tercero, sabemos que el reconocimiento del arte popular en occidente, es tardío y que, por lo general ocurre cuando las expresiones ya no presentan una vigencia real. En Latinoamérica se continúa enalteciendo, de manera regular, los productos culturales foráneos; pese a los esfuerzos que vienen haciendo algunos estudiosos para generar instancias de investigación teórica que apunten al reconocimiento de los artistas y creadores; pasando por el recate de las tradiciones creativas indígena, callejeras, barriales, entre otras. Avanzando hacia el reconocimiento de sus particularidades y recursividades estéticas. Las complejidades surgidas de la visualización de la producción latinoamericana y de cómo recién a mediados del siglo pasado se conforma una base teórica que permite agrupar y conceptualizar estos fenómenos artísticos dentro del ámbito académico.

Cuarto, algo similar ocurre con los estudios teatrales que abren el campo de acción a distintos fenómenos teatrales o parateatrales: teatro obrero, teatro experimental, teatros universitarios, carnaval, fiestas populares, entre otros. En el caso del teatro argentino es el Sainete Criollo y el Grotesco (Pellettieri: 2008) los que marcan un punto de inflexión sobre una mirada centrada en lo local. Para Juan Pablo González, musicólogo chileno, el americanismo vendría a ser una forma de nacionalismo mancomunado, por lo menos en el ámbito musical. En síntesis por un lado se presentan los problemas de valoración de los productos creativos regionales y por otro se dimensionan problemáticas asociadas a la investigación y a la teorización de lo teatral como un campo en expansión, pero que no termina de conformarse y validarse del todo.

En plano de los estudios teatrales el corpus teórico emana, principalmente, del viejo continente: Europa. Lo que no desacredita el material, pero sí limita la observación, instalándolos en un marco con el cuál no conviven naturalmente. Ana Goutman, investigadora de la escena teatral latinoamericana, plantea como posibilidad:

(...) <<descentralizar la mirada>>. Descubrir el universo que le es propio a cada creación. Precisar cuál es la imagen primaria que aparece reiteradamente en nuestros objetos creados para poder respondernos con sinceridad; para crear nuevas fórmulas que vengan a reemplazar a las anteriores, para crear nuevas leyes que se desentiendan de las anteriores (Goutman, 2016, p. 17).

La investigadora describe una falta de material teórico atingente a las producciones artísticas Latinoamericanas, cuestión tocante a esta investigación. El descentramiento que propone no sólo se vincula con los objetos de estudio, con darle valor a las creaciones de este lado del mundo, sino también con la selección de un material teórico que nos permita evaluar estos eventos desde concepciones cercanas al contexto de producción que compartan su riqueza simbólica.

En el fondo lo que se propone es una toma de conciencia en torno al proceso de colonialismo intelectual y cultural, entendido como una etapa no totalmente clausurada en materia teórica ni en materia artística. De ahí la importancia de trabajar con una clara conciencia de lo que implica nuestra propia selección de objetos y marcos teóricos. Coriún Aharonian, musicólogo y músico uruguayo, describe así la situación “A cinco siglos de esa conquista, todos los niveles de enseñanza continúan siendo eurocéntricos, desde los preescolares hasta los de posgrado universitario; desde la labor de las instituciones educativas hasta la de los medios de comunicación masiva.” (Aharonian: 2011, p 1) Entonces la dificultad de valorar los productos culturales regionales forma parte de la formación misma de artistas e intelectuales, por lo que no es extraño que miremos como piezas de segundo orden a aquellas que detentan la realidad circundante. Desde esta perspectiva nos parece coherente relevar materiales teatrales contrahemónicos que se construyen desde el arraigo territorial, tanto en lo teatral, en lo musical, en lo formativo como en lo teórico.

En este sentido el Teatro Comunitario argentino ofrece una línea de trabajo artístico teatral que aborda distintas instancias como escuela de formación de artistas, productora de la escena barrial y centro coordinador del espacio local. Como estructura socio-artística se opone a las instituciones académicas reconocidas y establecidas, se organiza más desde una “Pedagogía del Oprimido” (Paulo Freire) o de dinámicas

anarquistas de organización social, sin detentar de manera tácita ninguna de estas opciones.

El teatro comunitario es un fenómeno artístico relativamente reciente los estudios más contundentes sobre esta propuesta escénica los han generado cuatro investigadoras: Marcela Bidegain, *Teatro Comunitario. Resistencia y transformación social* (2007); Edith Scher, *Teatro de vecinos* (2010); Clarisa Fernández, *Antecedentes e Historia del Teatro Comunitario Argentino Contemporáneo* (2013) y Lola Proaño, *Teatro y Estética Comunitaria* (2013). Estas investigaciones abren un proceso de observación y reflexión que permite la visualización de estas agrupaciones en el campo teatral argentino, entendiéndolo como un fenómeno artístico de dimisiones propias.

No obstante aquello, las agrupaciones coexistentes bajo la denominación de “Teatro Comunitario Argentino”, son muchas y muy diversas; algunas de estas, las que ofician como originarias del movimiento Catalina Sur y el Circuito Cultural Barracas, han sido descritas con mayor acuciosidad; pero la mayoría de los grupos no han sido tratados aisladamente en profundidad. Entre las constantes que define el movimiento comunitario está su capacidad de aglutinamiento y colaboración los grupos conforman una Red de Teatros Comunitarios que organiza actividades, encuentros anuales y lineamientos de trabajo en conjunto. La literatura existente tiende a desarrollar un enfoque descriptivo de carácter más sociológico que estético, salvo en las aproximaciones de Lola Proaño, claro que se establecen desde el conjunto “estética comunitaria”

Toda forma cultural tiene una trayectoria; se organiza y se nutre dentro de una tradición preexistente, ya sea para continuarla o para descontinuar los mandatos estéticos establecidos como válidos, esto posibilita el surgimiento de nuevas poéticas. El Teatro Comunitario nos ofrece una forma particular de entender lo teatral que se opone, en principio, al teatro comercial, al teatro psicológico y al teatro de élite. Por el contrario se conecta con las formas populares de enseñanza del oficio de trasmisión directa, con uso no convencional del espacio, absorbe la recursividad que tiene disponible en cuanto a lo musical y teatral. Es por ello que actor comunitario o vecino-actor viene a ser el centro de estas operaciones, y desde ahí surgen particularidades y diversos estilos.

En respuesta a lo anterior hemos adherido al Modelo de Análisis propuesto por Karina Mauro (2011) para comprender las cualidades del actor y de la Actuación en Alma Mate de Flores; lo que nos permitirá contextualizar la producción de comunitario y establecer las relaciones pertinentes con el medio teatral. También nos centraremos en los

postulados de Osvaldo Pellettieri, quien fuera uno de los grandes estudiosos del campo actoral popular, abriendo con sus investigaciones la atención a fenómenos no valorados por el campo cultural argentino –actor popular, actor nacional- especialmente, porque entendemos dichos sectores se asocian estéticamente con el grupo escogido como objeto de estudio. Mencionamos antes a las investigadoras del fenómeno comunitario que nos orientaran en lo tocante a las generalidades del movimiento.

Karina Mauro explicita varias problemáticas circulantes en torno a los conceptos y dinámicas antes aludidas; la primera y más substancial, es la falta de un modelo de análisis que permita comprender la Actuación desde sus factores esenciales; observa el desperfilamiento y menoscabo de la figura del actor en lo tocante al teatro, dado que los proceso de investigación se han organizado en torno a: la dramaturgia, el personaje, el director. El actor se ha relegado a un espacio de invisibilidad creativa y des prestigio. La investigadora propone un método de análisis que permite aislar los componentes específicos de la actuación, siempre vinculados al desarrollo de una técnica y a una metodología de trabajo actoral, la cual tiene como principal componente la entidad del Yo Actor que define de la siguiente manera:

De este modo, aquello que le permite al sujeto posicionarse como actor en la situación de actuación, y de este modo captar y preservar la mirada del espectador, constituye la condición a lograr por todo aquél que aspira a desempeñarse en escena. Consideramos que este posicionamiento constituye una identidad, por cuanto es una instancia del orden de lo imaginario que tiene por función constituir la imagen que el sujeto tiene de sí, aceptada por los otros. En este sentido, se trata de la recuperación de la visión del otro sobre el sujeto actor, su posición frente al otro. Denominaremos a dicha identidad <<Yo Actor>> (Mauro, 2011, p.104).

Desde esta concepción -Yo Actor- Karina Mauro formula una lectura del campo teatral porteño actual, estableciendo que la Actuación se faculta desde la interrelación actor-escena-público. La entidad ficticia construida, donde el sujeto es visto como actor no como sí mismo, es posible de ser caracterizada y estudiada, cuestión que abordaremos en torno a la figura del actor en Alma Mate de Flores. Es en esta identidad de ficción donde surge el personaje, producto, del proceso de dramaturgia, del entrenamiento del grupo y de su contexto situacional, con todo ello se construye una forma de entender la actuación y una visión de lo que es un actor es. Se genera así un *estilo del actor*, diferenciable y comparable con otros estilos tanto en su formación como en su producción escénica. Consideraremos la metodología propuesta por Mauro para aproximarnos a la

poética del grupo comunitario, que esgrime de forma tácita tanto el espacio de actuación como al público al que dirige su producción “Ya llegó Alma Mate, prohibido volverse a casa, porque esta fiesta en la plaza, vecino es un disparate” (*Aviso de obra*, canción de presentación) Es el vecino-actor el que releva las temáticas, posibilita las prácticas y produce las obras. Entendidas estas como una forma de celebración a través de la escena.

Completaremos la mirada considerando aspectos propios de la teoría de la recepción, de la semiología, de la historia del teatro y de la música; estudios teatrales en general. Tanto la semiótica como la teoría de la recepción nos permiten acercarnos a la estructura particular del espectáculo teatral y sus resonancias culturales. Nos proponemos modelos acercamiento y ópticas de análisis para asir el código teatral; trabajaremos con Umberto Eco, Patrice Pavis, Julia Kristeva y Yuri Lotman. Del mundo de la teatología repararemos en las propuestas de Santiago García, Marco de Marinis, Marcela Bidegaín, entre otros.

Alma Mate de Flores: Creación colectiva y autogestión

El comunitario de Flores es una agrupación artística conformada, principalmente, por vecinos del Barrio de Flores, que se reúnen de manera regular -todos los sábados- para hacer bajo la consigna del comunitarismo. Existe en esta propuesta teatral una fuerte vinculación con el espacio que se habita como escenario: la Plaza de los Periodistas. El Barrio se tematiza en sus puestas -no es mera escenografía- podríamos decir que es el gran personaje de las puestas. Este adquiere la dimensión de un amigo entrañable o en apuros, testigo de las vidas de quienes lo pueblan, incluso se presenta como una extensión del espacio familiar “Nuestra casa es una plaza” (*Promesas rotas*, Alma Mate de Flores) La antropóloga Marcela Bidegaín describe este emplazamiento consciente, propio de los grupos comunitarios como una forma de territorialidad lo que involucra nutrir e impulsar el contexto vital, Bidegaín afirma sobre ellos:

forma inédita de teatro contrahegemónico, será sin duda un acontecimiento artístico-cultural más que, se sumará a los anteriores y formará parte de la historia del teatro argentino y latinoamericano. Será así por su fuerza aglutinadora de público y de vecinos intérpretes, por su calidad estética y por su compromiso ético con la historia del país que cada grupo asumen y testimonia (Bidegaín, 2007, p. 24)

Este territorialismo se entiende desde la posición contahegemonica que asume el teatro Comunitario al ir a contra mano de las políticas neoliberales que tienen como expresión sociocultural la globalización que difumina los rasgos propios de los pueblos y sus comunidades. El teatro de Flores surge del contacto entre los vecinos, de sus historias y sus tradiciones, para generar una historia propia, la que testimonia los pequeños y grandes hechos desde la mirada de quienes los protagonizan en sus cotidianidad y no en una lectura despersonalizada e indiferente de los que solo ven hechos sin nombre.

Es el Teatro Comunitario un acto de resistencia frente a las condicionantes políticas que se impone desde los poderes hegemónicos: Neoliberalismo, Estado, Medios de comunicación sociales. La persistencia en lo comunitario establece un rechazo a la posibilidad de ver el mundo como un plano unidimensional donde los proceso de democratización y globalización generan el “bienestar de la población mundial”, ya que desconocen o niegan, de antemano, las particularidades propias de cada pueblo o cultura.

El comunitario de Flores nos invita a detenernos en un espacio social bien definido y en su devenir histórico. Detengámonos, un momento, en las peculiaridades del Barrio de San José de Flores para contextualizar al grupo. Este posee una población de 150.000 personas aproximadamente y es testigo de una rica historia cultural, política y económica. El nombre de este es un compuesto entre San José -patrón de la primera capilla del lugar- más el apellido de Juan Diego Flores, quien invirtió su fortuna en las tierras que hoy comprenden el barrio. Famoso por sus quintas que fueron escenario de grandes fiestas y reuniones políticas. Entre las figuras que trascienden históricamente y que vivieron en este lugar se encuentran: Juan Manuel de Rosas, Justo José de Urquiza, Eduardo Mulhall, el General Roca, entre otros. Entre los artistas resaltan: Roberto Arlt, Cesar Aira, Roberto D'Anna, Julio Cortázar, Alejandro Dolina; Gavino Ezeiza, Juan Moreira (Juan Gregorio Blanco), Juan José de Soiza Reilly, Hugo del Carril y Alfonsina Storni; *El ángel gris* de Dolina es referenciado en *Promesas Rotas*, primera puesta del grupo. Tango, literatura y poesía recorren las calles de este barrio de fuerte contraste socio-económico, existe un Flores Norte o casco antiguo y un Flores Sur o bajo Flores que conforma la zona más pobre. Alma Mate conserva algunas de estas figuras en la dramaturgia de sus obras, por ejemplo, lamenta la destrucción de las casas de Storni y la pérdida del patrimonio arquitectónico en *Aviso de Obra*. La arquitectura local es descrita en un artículo de Diario

de Flores de la siguiente manera: “Cuenta todavía con casas de una o dos plantas, con fachadas de diferentes estilos, como <<art decó>>, <<art nouveau>> y <<academicismo>>, algunas típicas neocoloniales, etc. que recuerdan el pasado glorioso y rico del Flores de las quintas veraniegas”. Tanto diferencias socioeconómicas como la decadencia arquitectónica del barrio son tematizadas en todas las puestas del grupo.

La intergeneracionalidad es uno de los aspectos más novedosos en la conformación de elenco en los teatros comunitarios: niños, adolescentes y adultos conviven en un espacio de producción y creación teatral inclusivo. Este factor es determinante en la concepción escénico como en la formación de actores así lo entiende Bidegain que plantea:

en este sentido la idea primordial de la poética del teatro comunitario es inclusiva. Entiende que el arte debe formar parte de la vida de las personas y que se puede aprender junto con el otro aun siendo parte de otra generación (Bidegain, 2007, p.306)

Esta forma de entender los procesos formativos se distancia de las estructuras educacionales de la especificidad y de la formación escolar tradicional organizada por edades; en el comunitarios de Flores la experiencia de un vecino actor de 10 años puede ser mucho más nutrida que la de muchos actores que recién se incorporan al grupo o un adulto sin experiencia puede expresar un potencial actoral no antes atendido. El foco se ubica en entender el arte como un derecho y en el deber de la comunidad de ejercerlo como propio. Una de las técnicas más recurrente en la práctica del grupo es la improvisación que se ejercita sin distinción de edad o género. El grupo contiene al actor, le brinda un soporte positivo y retroalimenta el accionar de este en escena.

Los ensayos y las puestas se realizan en la plaza, de ahí la importancia de la contención actoral del grupo, la expresión grotesca articula muy bien en estas zonas. El contacto con el público es inmediato y permanente lo que puede resultar intimidante para muchos e insostenible para otros. Ya que todos los fallos o desajustes de la escena, propios y ajenos, son expresados en públicamente. Los efectos de la actuación son probados in situ, uno de los ejercicios frecuentes consiste en lograr que una escena capte la atención de algunos de los grupos situados a mayor distancia del ensayo (en la plaza).

En este sentido, el teatro comunitario recupera la forma de la compañía teatral popular o el circo, donde el oficio se heredaba y la formación del actor se iniciaba en la infancia. Es también común la participación de grupos familiares en los elencos. Obviamente la actuación infantil y juvenil no sigue exactamente los mismos patrones de exigencia que la de los adultos, poseen mayor libertad en las condicionantes y exigencias. Aunque, los más jóvenes, los que tienen mayor antigüedad resuelven cuestiones propias de la actuación y la gestión del grupo, cuando se requiere. Los más pequeños y los que recién se incorporan sólo participan de las escenas cuando están dispuestos a ello. Y aunque muchas veces, los niños, parecen no atender a las situaciones que se están tratando, su facilidad para enganchar siempre sorprende a los adultos. Para Alejandro Schaab, director del grupo, los niños -aún conectados con la etapa de juego de manera natural- ayudan al grupo a recuperar la orgánica y la naturalidad del mismo. Éste señala que “nunca ha tenido que explicar a un niño una consigna de trabajo” donde los adultos ponen la cabeza los niños ya han resuelto desde el cuerpo. Para Marcela Bidegain:

El teatro comunitario es una propuesta de rehabilitación del hombre social por naturaleza a ejecutar sus posibilidades de ser creativo, reeducarlo en el espacio lúdico y de juego como ámbito absolutamente incuestionable de desarrollo de la sensibilidad creadora y de la apertura del conocimiento (Bidegain, 2007, p. 310)

Este espacio lúdico tiene lugar todos los sábados desde las 15:30 a las 19:30 Hs., con un intermedio para el mate, las facturas y el nexo grupal, este momento de esparcimiento varia en duración dependiendo de la intensidad de trabajo que el grupo presente ocasionalmente. Esta instancia es mucho más que un descanso, permite el encuentro entre los vecinos y la integración de nuevos compañeros. Es el espacio en que la comunidad de actores se fortalece. Técnicamente la jornada se organiza de la siguiente manera, una primera instancia de encuentro y saludo, una conversación libre y relajada, donde ocasionalmente se plantea alguna situación necesaria de ser atendida por todo el conjunto. La estructura de trabajo no se diferencia mucho de otras compañías o grupos teatrales siempre hay lugar para el juego dramático, la improvisación, el trabajo de voz. Lo musical tiene un lugar espacial dentro de la orgánica de trabajo, el canto comunitario y su práctica es un ejercicio que marca una diferencia con otras formas escénicas, lo mismo pasa con el uso del espacio escénico dado que requiere una forma específica de posicionarse en él.

Lo interesante de esta organicidad es que permite, al mismo tiempo, cumplir con distintos objetivos, primero facilita la formación y el perfeccionamiento de los actores, colocándolos en el espacio escénico desde un principio. Faculta sostener una interacción constante con los vecinos de Flores -principal objetivo del grupo- y sostener procesos creativos para materializar funciones. Las puestas toman duran entre 4 a 5 años cada una, considerando creación y producción. Se van materializando bajo la forma de un *working progress*, cuando la puesta ha tomado forma se comienza con los espectáculos teatrales que en los primeros años están sujetas a modificaciones hasta que se van fijado. Lola Proaño explica sobre este tipo de grupos:

estos grupos tienen una organización alternativa, poseen el control de la producción y del material artístico, están organizados de modo no jerárquico, casi igualitario y ponen especial énfasis en los procesos colectivos. Con frecuencia sus miembros tienen relaciones diversas con la comunidad y son actores profesionales o vecinos que se van profesionalizando (Proaño, 2007, p. 266).

El ritmo del grupo está marcado por sus intencionalidades y condiciones circunstanciales, siendo la independencia artística uno de sus mayores potenciales. De ahí que la creación colectiva sea la herramienta de creación más potente dado que facilita la inclusión y la cohesión del grupo.

Referentes porteños en la conformación del estilo de Actuación en Alma Mate de Flores

El carácter performático del teatro y de la actuación, entendidos como actos singulares e irrepetibles, admiten aproximaciones diversas sobre estos hechos artísticos. Lo cierto es que la actividad teatral no termina de desmantelar sus misterios. No es sencillo, en lo cotidiano, traducir la impresión que nos deja una experiencia artística sea ésta satisfactoria o no. Tampoco es evidente, incluso para un actor experimentado o para un asiduo espectador, explicar los componentes de una actuación feliz o de un desacuerdo; dado que después de ejecutada una pieza, ésta pasa a formar parte de nuestros recuerdos, se convierte en una experiencia del pasado irrecuperable en su materialidad. Nuestra subjetividad y el hecho artístico se fusionan. No obstante, cuando experimentamos un hecho artístico completo, “redondo”; esa experiencia es inolvidable e ineludible. Ese es el ejercicio que realizamos aquellos que nos involucramos en el ámbito de la investigación, en el intento de transcribir una experiencia estética; actividad altamente frustrante, aunque increíblemente placentera.

Adentrarnos en una estructura teatral que expresa de manera tan natural la complejidad del contexto social actual, sus absurdos y contradicciones es refrescante, con lo anterior no queremos otorgarle una significación mesiánica a este tipo de expresiones culturales, ni mucho menos entenderlas como una utopía artística, lectura que realiza Lola Proaño (2013). Enfoque que no compartimos, principalmente porque la primera condición de la utopía es su carácter irrealizable que se instala como modelo crítico sobre el ejercicio concreto de la realidad social. Además la etimología de la palabra no acompaña bien al estilo teatral que se busca describir, utopía significa sin tierra; y muy por el contrario el teatro comunitario es por definición un movimiento territorial –de Flores, de Villa Crespo, de Barracas, de Villa Urquiza- En cambio en Alma Mate vemos la materialización no exenta de baches de una producción teatral que con tremendos ejercicios de voluntad y talento construye una poética socio-artística de carácter inclusiva. Esta construcción tiene como base la inevitabilidad de la vida en conjunto. En este sentido el ritual escénico ofrece la posibilidad de hacer consciente dicha condición.

En una sociedad organizada a través de las divisiones de distinto orden: etarias, educacionales, sexuales, económicas, raciales, entre otras. En la cual el fascismo se recompone y adopta nuevas formas de anidar en la organización social, el ritual teatral urbano propone una alerta, una forma de resistencia. Alma mate crea desde las complejidades sociales propone un discurso que evidencia la imposición del canon económico por sobre el humano a la hora de construir visión de mundo, el teatro es entendido como un posicionamiento político, cuestión que desarrollaremos más adelante.

Reconocemos en los investigadores Karina Mauro y Osvaldo Pellettieri, la producción teórica que nos permite ahondar en las formas de producción escénicas propias del campo teatral porteño que actúan como referentes paradigmáticos de la producción de Alma Mate de Flores; es a través de sus investigaciones que organizaremos el análisis. Una constante conceptual establece la Actuación desde el registro popular, con diversos focos de influencia: metodología del *clown*; corpus musical latinoamericano y territorialidad como posicionamiento político. De la amalgama de estos tres lineamientos se construye un proceso de formación de actores que adquiere características únicas, en tanto, síntesis poética determinada por el quehacer del actor y su posicionamiento como tal.

La Actuación popular como referente en Alma Mate de Flores

Los investigadores antes citados, cruzan referencias en torno a la presencia de lo *carnavalesco* como constituyente en la producción creativa de la ciudad de Buenos Aires -siguiendo la conceptualización precisada por el crítico y teórico del lenguaje Mijail Bajtín- con el objetivo de formular una concepción de actor popular y nacional, en el caso de Pellettieri y; para articular el posicionamiento del Yo Actor popular, y sus injerencias en el caso de Mauro. Extenderemos estas reflexiones a la recursividad teatral del comunitario de Flores para verificar la presencia de lo popular en sus puestas, cuestión que se manifiesta de diversas formas: personajes, intertextualidades, concepción musical, caracterizaciones grotescas, dramaturgia, manifestaciones lingüísticas, espacio escénico, entre otros.

La actividad investigativa de Osvaldo Pellettieri, rescata y origina un proceso de valorización de los productos culturales populares en el ámbito académico, donde lo popular se ha signado negativamente o simplemente se había invisibilizado, caracteriza al campo cultural argentino polarizado por la alta cultura y la baja, entre los tópicos que sistematiza, los que nos competen, se encuentran el Sainete Criollo, el Grotesco y el Circo. Destaca entre los procedimientos el uso de la parodia como punto común a estos géneros. Entiende al teatro popular como un híbrido

Lo popular constituye un término sumamente contradictorio. Bertolt Brecht sostuvo al respecto que lo que ayer era popular, hoy puede no serlo y viceversa. Lo popular está ligado a un momento y a un lugar particulares y los espacios entre lo tradicional y lo popularizado se erigen con sus límites (Pellettieri, 2008, p. 91)

Entiende lo popular como una categoría fluctuante, que sustenta una recursividad dialogante que nutre y se nutre de la esfera tradicional culta.

Esta ascendencia popular estaría marcada por el territorio, la agrupación se instala en una plaza, tal como lo hizo el circo o los espectáculos de volantineros, colocándose a alcance de la clase media y baja con el propósito de compartir con los pasantes la experiencia teatral; Alma Mate desarrolla la misma predisposición escénica, es más, uno de sus primeros ejercicios performáticos reproducía un espectáculo circense. Además, sus tópicos se configuran en torno a una situación histórica prestablecida viva (crisis social y económica del 2001, cierre perimetral de las plazas públicas, destrucción del patrimonio arquitectónico del barrio). En este sentido el Barrio de Flores actúa como escenario físico-poético, siguiendo la tradición del Sainete Criollo y el Grotesco que sitúan sus

textualidades en los arrabales de Buenos Aires, tematizando la vida y la convivencia de ese fragmento social, compartido tanto por artistas como el su público, cuestión que replica Alma Mate de Flores que se auto-concibe como un teatro “de la comunidad para la comunidad”

Aunque el sainete criollo pasa de la calle, o más bien, de la carpa a la sala de espectáculos; la modalidad de actuación mantiene un perfil popular, que es una tendencia establecida a la hora de construir espectáculos en los espacios públicos; y que se origina con los espectáculos de volantineros y el circo que condicionan desde el 1800 formas tradicionalmente teatrales. Tanto por su injerencia en el desarrollo de una técnica de Actuación como por el uso del espacio público “Los volantines, actores trashumantes, dominaban una variedad de disciplinas entre estas: acrobacia, pantomima, sombras chinas, títeres, entre otros” así lo describen Laura Mogliani y María de los Ángeles Sanz (2005, p. 131). Estas formas concebidas por la tradición popular se extienden hasta el Teatro Comunitario, que busca revitalizar el espacio social, extendiendo la mirada a lugares no vistos como espacios escénicos –fábricas, estaciones de trenes, sitios baldíos. Alma Mate ocupa la Plaza de los Periodistas para realizar sus ensayos y puestas, transformando un sitio de recreación en un espacio de práctica, enseñanza y creación teatral.

Otro elemento que expresa a relación con la tradición popular porteña nos remite a personajes y figuras propias de la tradición teatral criolla. En *Fragmento de Calesita* observamos la presencia de dos intertextualidades la primera se establece por el personaje de Don Atilio, el calesinero de la plaza: “Don Atilio (el calesinero) con la bocha de la sortija y sortijas en la mano (hablará en cocoliche italiano estilo personaje Armando Discépolo, los dos extranjeros son el símbolo de una Argentina que se terminó, que se le va a hacer)” se configura un personaje que es una nostalgia y, al mismo tiempo se alude directamente a Armando Discépolo como referente teatral -quien fuera una de las figuras más relevantes del Sainete Criollo- esta mención es una forma homenaje y trayectoria. Los inmigrantes, personajes típicos del Sainete criollo, en este texto el calesinero y la gallega, nos dirigen a un espacio histórico-social distinto al presente de la escena, estableciendo un referente poético. La pieza retoma estas figuras para conservarlas vivas en el imaginario del grupo de actores y del barrio; estos personajes por contraste permiten puntualizar las nuevas contingencias sociales. Se establece una línea de continuidad en el

extracto social que protagoniza las obras de Discépolo y el grupo de Flores, donde la precariedad de las condiciones de vida son tematizadas.

La condición social permite establecer una conexión cómplice entre actor y público, cuestión clave en el teatro popular de principios de siglo XX, lo que conlleva al empleo de ciertas recursividades estéticas;

Así, el procedimiento privilegiado por el actor popular era la parodia, construida a través de la subversión de la cultura oficial, es decir, de la costumbres y valores esgrimidos e impuestos por los sectores dominantes, entre los cuales se encontraba la declamación inherente a la actuación culta. Esto implicaba una estrecha comunión entre el actor popular y el público (Leonardi & Mauro, 2014, p.7)

Estos dos elementos complicidad y subversión paródica; constitutivos del teatro popular se proyectan en las obras de Flores que busca subvertir la cultura oficial, que ingresa a la puesta en escena para ser ridiculizada; así se materializa en *Fragmento de Calesita*:

USBINZE: (la pituca vive en Pedro Goyena y se llama Viviana Lamas Usbinze de Madariaga) (se acerca al frente de la calesita) ¡¡¡Ay,ay,ay!!!! ¡¡¡En las calles de mi barrio lo que hay que ver!!!!No como yo, Viviana Lamas Usbinze de Madariaga, que vivo en la calle Pedro Goyena, Peter (por Pedro Goyena) del barrio de flowers, flores, allá es distinto, decimos cosas tipo hello, how are you, what your name, come on, new york, bush, baby, drink, dancing, fotoLog photoshop, bush, living free, hollywood, fakyu,... sorry, sorry es que a mí , hablar el castellano me cuesta un perú (pausa con cara de asco, se espanta de lo que acaba de nombrar, se pregunta y le pregunta al público) ¿dije Perú, dije Perú? (Se persigna y vuelve a su lugar sin poder creer lo que dijo) (*Fragmento de Calesita*, Alma Mate de Flores).

Este personaje femenino da cuenta del racismo, del clasismo y la moda extranjerizante que utilizan las clases dominantes –predominio de lo blanco- para justificar privilegios y establecer status o para asimilarse, en su defecto, a una clase a la cual no pertenecen. El personaje es ridículo, sin dejar de ser amargo, la hilaridad proviene del uso idiomático y del desprecio por lo mestizo. Viviana Lamas interpela al público y confabula con este los sobrentendidos que la puesta aborda, solo así desde este mutuo saber, se establece la parodia. Lo más sabroso de esta escena es irrecuperable solo desde la dramaturgia y dice relación con la forma en que la actriz encarna el personaje, el uso de la voz, su entonación y gestos; es lo que Mauro establece como posicionamiento del actor –Yo Actor- entidad que habilita la Actuación. La apelación al público es un acto reflexivo que facilita el ingreso del público a la escena por medio de la hilaridad, este recurso típico de la actuación popular en la cual sostener la atención de los espectadores

es fundamental básica para generar actuación. Mauro advierte que la actuación popular es la que presenta mayor reflexividad y permite el mejor aprovechamiento del estilo del actor, aunque esta metodología actoral es la menos conservada en el campo teatral porteño por el desprecio que presentaba frente a la alta cultura en su momento y hasta la fecha.

Por su parte Osvaldo Pellettieri sostiene que el Sainete Criollo y el Grotesco, generan piezas de gran productividad en el circuito teatral porteño, una de las claves que posibilita la repercusión de estas figuras escénicas es la fatalidad, el protagonista nunca triunfa ni en lo económico ni en lo amoroso por lo que adquieren un tono sentimental y trágico. En *Fragmento de calesita* Don Atilio y la Gallega, evocan los procesos de inmigración, pero en esta dramaturgia no son figuras centrales en el conflicto, conectan con tradición teatral popular, con la memoria histórica; pero para dar cabida a nuevas combinatorias presentes estos personajes no son margen, sino más bien, marginalizan a otros. Carmen, la gallega, es dueña de un almacén y odia a los chinos, que son su competencia.

Existen temáticas coincidentes entre el género del Sainete Criollo y las planteadas por el comunitario de Flores como el hacinamiento, la marginalidad y la pobreza, no obstante, el tratamiento de los personajes es muy diferente, los personajes grupales estructuran el conflicto y dan forma a la obra, la individuación de personajes es breve y cumple una función descriptiva del conjunto al que representa. Los Guardianes, Los Okupas y Los Fantasmas son caracterizados desde el grotesco, tanto en sus gestos, lenguaje y vestuario. Los Okupas, conforman una familia que toma la calesita de la plaza para establecer su residencia. En torno a esta ocupación se organiza el conflicto central de la pieza; ya que los vecinos del barrio – Los Guardianes- reclaman la calesita para su uso habitual y promueven el desalojo de éstos por medio de la fuerza pública. La problemática social de los “sin techo” que tiene presencia en casi todas las grandes urbes del mundo, explota en la Argentina con la crisis del 2001, pese a su atenuación sigue manifestándose como un tema pendiente, que se revitaliza en otras partes de mundo, especialmente a raíz de los procesos migratorios actuales. A diferencia del Sainete Criollo, la pobreza no se aglomera en el margen, sino que se establece en el centro del espacio social a la vista de todo el mundo y frente a la conveniente impotencia de los gobiernos de turno.

Los Fantasmas son personajes que simbolizan, el tópico principal de la pieza, la negación de la pobreza. Estas fantasmagorías sociales son invisibles a los ojos del Estado

y a la mirada de la gente que ha naturalizado su presencia. El conflicto se declara cuando estos personajes reclaman su derechos: a la plaza, a la calesita, a la diversión, a la infancia: “FANTASMA NIÑA- Yo quiero ir ahí, al caballito blanco (entra y se coloca entre los dos primeros fantasmas y señala a un caballo de la calesita)” Los rechazados –Okupas y Fantasmas- se unen en un solo bloque para enfrentar a los personajes opresores – Guardianes. El enfrentamiento deja a todos simbólicamente muertos.

Los Guardianes conectan con el tópico del mundo al revés se emplea el “Himno a la Alegría” de Beethoven, para invertir su sentido y producir algo así un himno al individualismo o a la falta de solidaridad. Esta canción expresa la inversión de los valores sociales por medio del recurso del contrafactum (conservan la música, reescriben la letra) para declarar la desconfianza, el rechazo y el separatismo como formas válidas de organización social. Así se metaforiza el tema en la canción “Somos Guardianes”

“Somos guardianes del destino ciudadano
Por fin el futuro quedará en buenas manos
¿Qué pasa?
¡Cierre su casa!
¡Muestre las manos!
¿Usted quién es? (estribillo)
Controlaremos todo lo que pase adentro
Que no entre al barrio quien no tenga documento (...)
Y si no cumple con todos los requisitos
Vaya a la provincia donde viven los negritos (...)
Hay que ir pensando hasta donde llega Flores
Con nuevas fronteras se irán todos los temores (...)
Esta es la tercera fundación de Buenos Aires...!!!!!!”

Se describe una sociedad deforme, grotesca que pretende regular el espacio de vida para su propia conveniencia; por medio de la auto-coronación; “somos guardianes” y por medio de la expulsión de quienes no entran en el modelo. Bajtín visualiza un conjunto de recurso que permiten expresar la tensión presente en la estructura social

La lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo (la «rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos (Bajtin, 1987, p. 13).

La inversión se produce porque el conjunto social no solidariza con los afectados, más bien, los estigmatiza y celebra su caída. La Ley aplicada por dos policía Ordoñez e Ibáñez, en claro registro *clownesco*, invierte su propósito original para favorecer sólo a aquellos que ya tiene privilegios:

ORDOÑEZ -Por medio del decreto un mil quinientos setenta ... devenido en ley 77869324 centímetros cúbicos, y bajo las ordenanzas de las encíclicas papales y reales del Rey Carlos primero... Y cuarto de Escocia, procederemos a desalojar el bien mueble, que da vueltas sobre su eje (...) o calesita y que ayuda al desenvolvimiento social y psicosomático de nuestro queridísimos niños” (*Fragmento de Calesita*).

La Ley es presentada como un incoherente tanto en forma como en fondo, el recurso empleado en este caso es la degradación irrisoria de lo decretado, la violencia se instala en la estructura interna del Estado y sus fuerzas de orden.

El comunitario de Flores no presenta una versión romántica o idealizada de los vecinos, pero tampoco busca demonizar las conductas, dado que su objetivo final es acercar a la gente al teatro y entre sí. Como podemos ver los vecinos no son seres elevados que luchan por un mundo mejor, existe mezquindad, racismo, intolerancia y violencia. Okupas, Fantasmas y Guardianes no están dispuestos a ceder en favor de un otro, los rasgos grotescos de estos se acrecientan llegando al final del texto, cuando se produce el enfrentamiento físico. Los personajes grupales se desarticulan sólo vemos cuerpos regados en la escena. Para luego reconstituir un solo coro que canta la propuesta final de la obra:

“Y si tiramos
¿Y si tiramos entre todos,
podremos arrancar?
Si estás tirado en este lodo
te vamos a sacar.
Pero si nos caemos todos
¿quién nos rescatará?
Nadie se salvará esta vuelta
¿a quién vas a ignorar?”

Esta canción deposita una alternativa a las problemáticas planteadas en la escena, no hay una mirada tajante ni un marco político-económico explícito, pero obviamente es una invitación a la acción conjunta y solidaria. Esto que se canta también se ejerce como acción cuando la agrupación de Flores decide mantener el ejercicio teatral abierto a la comunidad. En *Fragmento de calesita* el ejercicio teatral llega a su fin con cierre de murga, a la uruguaya, con tambores y repique que vuelve festivo el cierre, esta expresión, que trataremos más detalladamente más adelante, conecta con unas expresiones populares típicas de la cultura rioplatense con la cual comparte el objetivo crítico, propia del estado carnavalesco.

Otro aspecto significativo, de esta misma ruta, que permite describir el cruce metodológico en la Actuación y el estilo de la agrupación es el uso de la técnica del *clown*, que como tal, adquiere lineamientos propios en el ámbito porteño. La directora escénica Ana Laura Kleiner, actriz profesional y profesora de *clown* es la principal responsable de que esto suceda. La pedagogía de Jacques Lecoq ingresa a la Argentina de la mano de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, quienes se instruyen en Francia con discípulos del maestro francés. Esta metodología de Actuación pone en el centro de su inventiva al cuerpo y sus posibilidades expresivas. La dramaturgia se entiende como un proceso posterior, es un resultado no una estructura que predice la acción dramática.

La escuela de Lecoq articula un rescate del teatro popular que se organiza en estudios compartimentados la figura del bufón, el *clown*, las máscaras y la Commedia dell'Arte son sus principales centros temáticos, que además están organizados sistemáticamente colocando al *clown* en el último nivel de formación. No obstante su ingreso es anterior a este periodo en la figura del payaso de circo vinculado a los primeros espectáculos trashumantes que ingresaban a Argentina. En los cuales no existía esta visión sofisticada y esta metodología en torno a la creación *clownesca*.

Es en la década de los ochentas, cuando esta metodología cobra un impulso propio en Buenos Aires; se desliga de su marco estructural y adquiere independencia llegando a formar lo que se conoce como La Escuela de *Clown*. Proliferan las formaciones y las creaciones en torno a estas dinámicas de enseñanza-aprendizajes. Ana Laura Kleiner se encarga de incorporar algunas de estas herramientas en la formación del grupo, sin embargo, no es la única que conoce estas prácticas escénicas otros actores incursionan de manera independiente y paralela en este ámbito. Volvemos a la tradición popular sistema recursivo para generar Actuación. Para el actor, que en este caso está en la plaza,

sin telón, sin bambalinas ni iluminación la técnica del *clown* le aporta un piso de trabajo que facilita su labor, dado que promueve un estado de alerta que le permita al actor permear las situaciones contextuales a la Actuación en un espacio público. Por oposición se relega el intimismo o los estados psicológicos que formas de sostener la actuación. Algunos de los recursos más empleados son: el uso de puntos fijos para focalizar la atención del público; la ruptura de la cuarta pared, que permite contactar e irrumpir en o desde el público para comprometer su mirada; práctica en el ingreso de situaciones contextuales a la escena por medio de la improvisación, que es además fuente de creación, así lo sugiere Lecoq: “sembramos las raíces del juego teatral y de la creación, principalmente a partir de la improvisación y del análisis de los movimientos de la vida” (Lecoq: 1997, p. 48). El actor es un observador que construye su material desde una actitud lúdica en comunicación con su contexto vital.

Estos recursos facilitan la conexión con un público situado en la Plaza de los Periodistas, que puede o no tener interés en un espectáculo, es por ello que la primera barrera a sortear es captar la mirada. La segunda barrera es sostener la Actuación y, por último, integrar la actuación al espacio de recreación en un contexto urbano.

El espectáculo en sí mismo no tiene otra contención que la imaginación de los asistentes y el cuerpo de los actores; que situados en la Actuación generan una doble ficción la de ser el otro, un vecino o un pasante, que canta sus problemáticas-vivencias. Y la ficción de la Actuación propiamente tal -Yo Actor- frente a un público determinado. Existen múltiples factores asociados a la naturaleza de espacio que pueden hacer que la Actuación desaparezca: grupos trabajando en la plaza (músicos, deportistas, vendedores), condiciones climáticas adveras, ingresos de pelotas, juguetes, animales, niños, locos, borrachos, sirenas de ambulancias o bomberos, alarmas de autos, el tañir de las campanas de la iglesia, entre otros. El ejercicio de *clown* permite que estos elementos sean asimilados por la escena, en el mejor de los casos para contribuir a esta. Las técnicas clownescas permiten subsanar los obstáculos que el medio impone es por eso que los ensayos siempre consideran ejercicios de observación del entorno, el estado de alerta forma parte del estilo del actor.

El posicionamiento político del actor para la construcción de una metodología teatral

El componente político que mueve al Teatro Comunitario Argentino, surge de las doctrinas sociales que se experimentan en las décadas de los 60 y 70 en gran parte del mundo –comunismo, socialismo, anarquismo, capitalismo- que tienen sus propias expresiones en Buenos Aires. Tanto Marcela Bidegáin como Karina Mauro describen la movilización de lo teatral a lo político en este periodo, considerando como punto referencial el “agit-prop” que en Alma Mate se autodefine como militancia artística, esta resonancia se presenta con una marcada tendencia hacia los valores de izquierda y al anarquismo, pero sin presentar lazos vinculantes a partidos políticos de ningún tipo. Tampoco, los integrantes como grupo, participan de convocatorias partidistas. En esta materia cada vecino-actor acciona como mejor le parezca. Mauro describe la irradiación de lo político de la siguiente manera:

(... varios artistas se volcaron al teatro militante o de “agit-prop” (agi)tación y propaganda). En 1968, Norman Briski ingresó al peronismo y fundó, junto con Carlos Aznares y Carlos Obes, el Teatro Popular Octubre, agrupación que representaba las problemáticas puntuales en villas, fábricas y asociaciones obreras, con el objeto de discutirlas y modificarlas. También Juan Carlos Gené hizo teatro en barrios y en fábricas. Otros grupos acusaron la influencia del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal, quien en 1971 se radica en la Argentina y en 1975, pone *Torquemada, El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo y Ay, ay, no hay Cristo que aguante* (Mauro, 2011, p. 357).

El acontecer político de mediados de siglo XX, en adelante, proyecta una serie de repercusiones en todos los ámbitos sociales incluido el cultural y teatral. La Revolución Cubana se posiciona como un hito de autodeterminación que actuará como ejemplo para América Latina y el mundo. El modelo revolucionario de izquierda se hará cada vez más intenso con las apariciones de las dictaduras militares en el cono sur. El campo teatral argentino se abre a las militancias políticas, cuestión que se intensifica con el advenimiento de la dictadura de Juan Carlos Onganía, el teatro se instala lejos de las salas de espectáculos, además, se crea y brinda en los sectores más pobres de la ciudad, que por lo general, se encuentran alejados de los centros artísticos culturales. Tal como lo describe la cita anterior; villas, fábricas y barrios se utilizan como espacios escénicos donde se privilegia la temática social por sobre la indumentaria y la técnica de actuación; ya que la participación de las colectividades se manifiesta desde la producción escénica

no solo como público. En estas instancias se busca que el arte penetre en los sectores más pobres, pero muchas veces desde una acción paternalista que descuida los constitutivos teatrales, lo que imposibilita el asentamiento de una orgánica grupal, por ende, el posicionamiento del Yo Actor, lo que disuelve la Actuación.

Así problematiza Karina Mauro la corriente del teatro proletario, para ella la revolución cesó en su prosificación por diversas razones: fue reprimido, se volvió panfletario, se cristalizó. No obstante, perduró de manera residual en algunos sectores periféricos de la ciudad de Buenos Aires y lo entendemos como un referente escénico-político del Teatro Comunitario, existe por demás una falta de documentación sobre estos movimientos artísticos que nos permitan realizar una relación detallada. Podemos observar que los estudios teatrales han seguido el curso de algunos autores de prestigio, pero no existen seguimientos estratégicos sobre las zonas de influencia del teatro proletario ni sus derivados. Podríamos establecer una relación con las puestas que viene desarrollándose por décadas en el sector de Tigre, dirigidas por Norman Briski, las cuales se construyen desde la participación de actores locales, desde sus historias de vida y problemática, no obstante no podemos establecer una vinculación más efectiva aún.

Por su parte el Teatro Comunitario es heredero de estos fenómenos político-teatrales anteriores, ya sea que sea consciente de ello o no. Forma parte de las posibilidades y expectativas previas a su formulación, como tal se germina iniciado el periodo de posdictadura militar, mantiene una filiación no oficial con la izquierda, este tipo de teatro sigue siendo una herramienta de didactismo o auto-didactismo, si se quiere, político; en cuanto busca empoderar a los vecinos como agentes políticos activos tanto en la escena artística como social, con derecho a crear y sostener una mirada propia sobre el contexto histórico que se viven; pero que se concentran en construir una dinámica de vida de interacción, pero que no proponen modelos culturales globales. Aunque sostiene una mirada crítica sobre éste.

Al interior de los grupos se establecen procesos y dinámicas horizontales e inclusivas de trabajo lo que se aleja del círculo teatro comercial, la técnica teatral se pone al servicio de las necesidades expresivas de los integrantes del grupo. Se considera el arte un patrimonio de la comunidad y no una exclusividad de los profesionales del área. De ahí su conexión con metodologías que involucran lo popular, como ya habíamos establecido anteriormente. El ejercicio teatral es un deber y un derecho. Estas agrupaciones constituyen un refugio que esgrime un discurso consensuado que se opone

a los mediáticos y a los del gobierno de turno sobre la “la realidad social”. La escena construye certezas que emanan de la experiencia de sus participantes, pero también de las acciones concretas que los integrantes realizan para que la escena ocurra. El posicionamiento es temático, pero al mismo tiempo es el ejercicio de acciones que afecta la vida de todo un barrio.

Como ya hemos establecido el actor del comunitario de Flores desarrolla en su creación una forma de entender la sociedad, desde ahí se ejerce la Actuación es ese el contexto en que este Yo Actor se desarrolla y desenvuelve. Para Karina Mauro, estos aspectos son fundamentales en la producción de Actuación, puesto que el Yo Actor se construyen en una conjunción recursiva de distintos materiales: texto dramático, experiencia del actor, interacción con director, interacción con el maestro, poética de actuación, técnica de actuación y estilo personal del actor. Del Gesto particular e irreducible del actor, que emerge de su materialidad física y psicológica, situado ante público surge la Actuación, así lo entiende Mauro, que señala:

Por lo tanto, la coexistencia entre la dimensión representativa (transitiva) y la dimensión no representativa (reflexiva) es igualitaria y necesaria en toda Actuación. El actor, cuerpo en situación, produce acontecimientos que no son recuperables por el relato y que no puede evitar hacer, pese a todas las prohibiciones que puedan esgrimirse sobre su desempeño (Mauro, 2014, p. 100)

Estos acontecimientos son propios del sujeto, aunque éste no tenga conciencia de los mismos, ya que sólo son reconocibles por otro, estas son formas reiterativas que conforman la particularidad estilística del Actor, que corren el riesgo de cristalizarse al ser reconocidas por el mismo.

El Yo Actor, presenta diversas exigencias para sostener el contacto con el público, es por ello que en Alma mate, tanto el proceso de ensayo como de aprendizaje de la técnica de actuación son públicos, el ejercicio del actor está expuesto para propiciar la conexión con la concurrencia habitual de la plaza, en busca de una Actuación efectiva. Esta acción territorial caracteriza y diferencia a Alma Mate de otros grupos de Teatro Comunitario que funcionan en espacios cerrados. Esta metodología infringe singularidad en el actor que organiza su cuerpo para sostener un relato que involucra al espectador constantemente. Para Georges Didi-Huberman, historiador del arte, nos plantea que “tomar posición es desear, exigir algo, situarse en el presente y aspirar a un futuro” (2008, p. 11), pero que al mismo tiempo es necesario saber no sólo reconocer nuestro deseos sino reconocer sus implicancias y limitaciones. Podríamos establecer como deseo del

grupo la democratización de la técnica teatral y del teatro en sí, dicho deseo estará limitado por los saberes y el propio ejercicio de “la democracia” que se dé al interior del grupo.

En las puestas de Alma Mate –*Promesas rotas, Fragmento de calesita y Aviso de Obra-* manifiestan una constante la preocupación por una vida barrial que desaparece y el deseo establecer formas de convivencia social que consideren el bienestar real de quienes se viven en el barrio: “nuestra plaza es una casa” así canta el grupo en *Promesas rotas* extendiendo el espacio-hogar al espacio público. En las obras se denuncia la pérdida de injerencia sobre el espacio barrial, son las “las autoridades” las que deciden sobre las mejoras o transformaciones que dichos espacios deben sufrir, la mayoría de las veces las intervenciones que se realizan no contemplan el bienestar de quienes viven ahí. Los vecinos-acores reclaman su derecho a decidir sobre el territorio donde viven, reclaman la falta de preocupación de las autoridades por la calidad de vida y la despreocupación por el patrimonio histórico del barrio San José de Flores. Pero al mismo tiempo critican la actitud complaciente con los modelos de mercado que desconocen las cualidades de quienes conforman la población real del barrio. Un dato significativo sobre la Plaza de los Periodistas, escenario del grupo, es que recibe ese nombre porque son los periodistas quienes apoyan las demandas de los vecinos por la construcción de un espacio de recreación y esparcimiento en lo que era un baldío, fue necesaria la intervención de la prensa ya que las autoridades querían construir un centro comercial (esta es la trama de *Promesas rotas*), en el cual las autoridades de turno pretendían instalar un centro comercial. Este acto de empoderamiento determina el surgimiento del grupo y su forma de vincularse con el espacio local. El vecino-actor realiza un doble empoderamiento desde el –Yo Actor- lo que permite el ejercicio teatral y desde -Yo ciudadano- que lo faculta actuar socialmente.

El humor viene a aliviar el peso de la propuesta escénica que no busca culpar si no identificar problemáticas y establecer posibles soluciones. Las puestas reflejan la necesidad de entendernos como conjunto, es por eso que el personaje coral siempre tendrá más fuerza que el personaje individualizado. A través de los coros se refuerza la idea de diversidad la coexistencia y la diferencia como ejes constitutivos de la vida en el Barrio de Flores.

Lo personajes unitarios surgen de un tratamiento en conjunto, es interesante en este sentido que mucho de lo que se ha fijado como constitutivo de un personaje se puede atribuir, al estilo personal del actor que ha participado en las improvisaciones, ensayos y puestas con su singularidad. Aunque esto no quede explicitado en la dramaturgia. Por ejemplo, en la construcción del personaje de Pereira, rol cómico, que consiste en secundar la acción destructiva del espacio barrio dirigida por MacLaunly. La actriz encargada del personaje encarnó este asignándole un habla muy aguda y veloz; que le fue corregida desde dirección: se perdía parte del texto. No obstante cada vez que el personaje se ensayaba encarnado por otro actor o actriz, esta manera de decir y de hacer se fue fijando en el personaje. Aquello que materializa el estilo del actor se cristaliza en la dramaturgia de la escena. El grupo ha generado estrategias que permiten a los actores visualizar, en parte, su estilo personal por medio de la imitación y la variación de roles. En Alma Mate los roles no son asignados de manera unívoca, el personaje no es propiedad de una Actor, en teoría cualquiera puede desempeñar cualquier rol, en la práctica algunos actores pueden reemplazar a otros en caso de que sea necesario, en realidad depende de la experiencia actoral que se tenga y de la situación contextual por la que el grupo esté pasando.

En esta instancia el actor retroalimenta su actuación y se nutre de las variantes observadas en sus compañeros. Recordemos que el Teatro Comunitario trabaja a favor de la acción de conjunto y busca propuestas metodológicas que superen los individualismos, lo que se considera un piso fundamental para construir comunidad, por ende, el Yo Actor involucra un posicionamiento comunitario para sostener la Actuación, lo que entendemos es una mirada política sobre la forma de entender la Actuación y el teatro como expresión cultural.

La música como vehículo de expresión de conjunto

El canto comunitario se establece como una herramienta permanente en el ejercicio del Teatro Comunitario, La música es un indispensable trasmisor de sentido dadas la adversidad de las condiciones espaciales en las que se realizan las puestas del grupo. El uso de canciones corales favorece la puesta, ya que permiten congregar sentido y dar direccionalidad. La música actúa como un recapitulado de contenidos semánticos. Pavis (2000) señala que la música determina la atmósfera (p.150) en una puesta en escena, explica además lo complejo que resulta el abordaje de este aspecto; ya que la voz no se

puede disociar del cuerpo del actor ni del texto lingüístico. Es el cuerpo de los vecinos-actores puestos en la plaza, sus corporalidades, lo que determina el espacio liminar y escenográfico de la representación.

Federico Rigoni, director musical del grupo, egresado del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” de la Ciudad de Buenos Aires, Director de Coros con especialidad en Música Sinfónica Coral y de Cámara. Ha realizado múltiples perfeccionamientos tanto dentro del país como en el exterior, de los cuales se destaca: “Educación Funcional de la Voz Método Rabiné”. Este método comprende el funcionamiento del organismo y del individuo para desarrollar el canto. Es el guía y permite consolidar el ejercicio creativo-musical de los integrantes del grupo. Al igual que los directores de escena es un facilitador. Se parte del supuesto de que todos y todas pueden cantar -y actuar- para generar aprendizaje musical. Un punto importante a considerar que determina la musicalidad del grupo es que tanto Rigoni y Schaab, trabajaron juntos dirigiendo la Murga Arrebatalagrimas (1998-2002) que se emplazaba en la Plaza de los Periodistas antes de que existiera el comunitario de Flores. Esto determina el sonido del grupo que incorpora ritmos afroamericanos, pero también la forma en que se organiza la puesta en escena, ya que presenta tres secciones inauguradas por canciones, al igual que la murga uruguaya: presentación, medio, retirada. Como sabemos en Buenos Aires y en otros tantos sectores del cono sur latinoamericano la murga adquiere distintas formas y connotaciones, en el caso del grupo que estudiamos este no conecta con la murga que se desarrolla en los barrios porteños, que presenta un fuerte componente rítmico y una danza conformada por movimientos afro-descendientes de gran complejidad acrobática. Por el contrario Alma mate canta de pie formando un coro de frente a su público, sólo el tren superior acompaña la expresión de lo que se está cantado, mientras el tren inferior de los cuerpos se mantienen firmes sobre el suelo buscando equilibrio y estabilidad.

La potencia vocal, la dirección de la voz y la conciencia de los resonadores corporales son puntos de trabajo permanentes. La atmósfera de la escena se apoya en la música y el movimiento corporal, existe una consonancia entre ambos, un refuerzo. Los ritmos de la murga sirven para abrir un espectáculo (*Aviso de obra*) o para cerrarlos (*Fragmento de calesita*) la energía que transmiten los sonidos afroamericanos generan un clima festivo, volvemos a la celebración de la escena pública. Los tangos y las baladas crean un ambiente nostálgico y sereno que permite hacer ingresar al público en estados

más emocionales y reflexivos. Aunque el espacio musical está delimitado, los sonidos instrumentales siguen estando presentes a lo largo de las puestas para reforzar movimientos en intenciones de distinto orden. Por ejemplo, cuando se demuelen las casas del barrio en *Aviso de obra*, la percusión acompaña el desplome de los cuerpos de los actores con los cuales se han representado las casas.

Para Pavis el coro como personaje es expresión de comunidad, cuestión que es una obviedad en estas puestas

En cuanto a la comunidad franquea los límites de esta fortaleza o revela las contradicciones que la atraviesan, el coro es criticado como irrealista o mixtificador y está condenado a desaparecer. Puesto que no todas las épocas tiene el don de mostrar el carácter público de la vida (Pavis, 2008, p. 149)

El autor, citando a Lukács, propone que el usos de la figura coral expone las fisuras sociales y que por ello sólo tiene cabida en ciertos momentos históricos, en este sentido el Teatro Comunitario estaría revitalizando una estructura teatral en desuso.

Lo indispensable para que un coro funcione es que establezca vínculos de culto, de creencias o de ideología con el público, es decir, debe haber una escala de valores compartida, para que la identificación pueda producirse. En este caso la obra apuesta por reinstalar una visión de conjunto social, de un conjunto social fragmentado, disperso, indiferente, pero que entrevé sus potencialidades comunitarias. Se reafirma en este sentido, el carácter público de la vida social y la intención de que estas formas no desaparezcan. Esto se conecta con la capacidad de rebelión, también descrita como función del coro por Pavis, en una sociedad de mercado donde lo que cuenta es el poder de adquisición y las libertades del individuo, el teatro de Flores apuesta por lo colectivo como forma de resistencia, así canta la retirada: “y que de este naufragio nos salvemos juntos”. En este sentido el Yo Actor se construye con un fuerte sentido de lo colectivo, promoviendo un estilo de actuación que promueve la expresión del conjunto por sobre la individualidad, lo que a su vez es un posicionamiento ético y estético.

La música que se emplea es de carácter popular, conocida, son tratados la melodía, el ritmo y la letra, es decir, son arregladas para que operen de manera funcional dentro de la puesta. En este sentido, *Fragmento de calesita* es un texto que se sirve de otros textos (intertextos musicales) atendemos en este sentido a la definición de texto que Yuri Lotman nos ofrece desde su concepción socio-semiótica:

El texto tiene un significado integral y una función integral (...) En este sentido, se lo puede considerar como elemento primario (la unidad básica) de la cultura. La relación del texto con la cultura en su totalidad y con sus sistemas de códigos se muestra por el hecho de que los diferentes niveles del mismo mensaje pueden aparecer como un texto, como parte de un texto o como un conjunto de textos (Lotman, 1970, p. 11).

La cultura se manifiesta y construye por medio de distintos códigos –verbal, gestual, musical, icónico, simbólico- entre estos el arte y las particularidades de cada expresión artística, en base a códigos preexistentes. Las canciones seleccionadas son textos que existen dentro del contexto social propio de la cultura popular, pero son resignificadas al interior de las puestas como en *Fragmento de calesita* que abre con un tango “A contramano” -Malena baila el tango- evoca una época pretérita, estableciendo un lazo con la tradición musical y cultural. Y como sabemos el tango y el arrabal camina mancomunados, existe una doble intención en su reconfiguración, por un lado el homenaje y por otro la continuación de los pesares de la clase trabajadora. El tango es marca de origen que, en esta ocasión funciona como un presentador de los personajes y de los objetivos de la obra: “El barrio que nos duele nos da la mano”. Estableciamos la conexión histórica del Barrio Flores con esta línea musical.

Como efecto, es posible que el público llegue o no a reconocer el texto original, pero ya se ha cargado la escena con el ambiente que el tango genera. Por medio de este procedimiento se establecen relaciones dialógica y lúdicas con el marco cultural, procurando una mayor proximidad con el colectivo, se busca que las canciones actúen como “gancho” emotivo, trasladando por medio de éstas hacia un foco de interés comunitario. Sobre la creación de las letras Federico Rigoni plantea: “La creación no parte de la música sino de la charla, el grupo dice lo que está rondando en la sociedad y que nadie lo dice.”⁵⁵ La selección de las piezas que integran una puesta se enlaza con lo que está sonando en el momento, lo que el grupo disfruta cantar. El criterio tiende a ser funcional, aquella melodía que permita que el grupo conecte con su propia creación, por medio del disfrute de las formas musicales.

La reescritura de canciones es un uso muy difundido en la murga, las barras de fútbol y las marchas públicas, es decir, es un uso conocido por los sectores populares que se vinculan positivamente con una canción para verter sobre esta su propio imaginario e ideología; así se hace más fácil difundir un mensaje y popularizarlo. Es un recurso que

⁵⁵ Entrevista personal realizada a Federico Rigonni, director musical del grupo Alma Mate de Flores. Diciembre del 2011.

ayuda mucho, manifiesta Rigonni, cuando se trabaja con gente que no ha recibido instrucción musical; toda persona puede cantar, afirma el joven director musical, “depende del maestro que esto se haga posible.” El Teatro Comunitario confía en las capacidades de los individuos para generar sus propias lecturas del mundo social, apartado del ámbito comercial y puesto al servicio y al goce de la comunidad y de cualquiera que se anime a participar. El teatro, en este sentido, se acerca a las clases sociales menos favorecidas se democratiza el recurso artístico. Este Yo Actor se yergue desde su propios contenidos creativos, cuando la Actuación se produce decanta la exploración de su indagación escénica, donde desde la morada del público puede poner a prueba la asertividad de sus recursos.

En el ámbito de la instrucción musical el grupo ha participado de distintas instancias de perfeccionamiento instrumental lo que ha permitido el aprendizaje del acordeón por parte de cuatro integrantes del grupo y percusión, trabajo que se centró en los más jóvenes del grupo. Buena parte de los instrumentos se ha financiado con subsidios, pero también con la organización del colectivo que genera múltiples y constantes actividades, entre estas: rifas, cuotas mensuales, venta de comida, remeras, mates, entre otros. Corre la gorra después de cada función. En este sentido la democratización del arte no sólo se vincula con poner el teatro en la plaza, sino con poner la formación artística, en este caso teatral y musical, a disposición de quienes sientan la inquietud del ejercicio artístico.

Conclusión

Este recorrido nos ha permitido observar las cualidades estilísticas propias de la Actuación que el teatro comunitario de Flores ostenta, como los actores y actrices se construyen en un proceso de formación que permite adquirir la técnica y la dramaturgia al mismo tiempo. En este espacio de creación escénica el valor está puesto en las personas que integran la agrupación, en tanto y en cuanto, asuman el signo principal que es leer la sociedad bajo la consigna del vecino de Flores. Es un actor situado en una socio-poética que determina todo el quehacer grupal. No se va a Alma Mate a estudiar Shakespeare, Beckett u otro, salvo que esté cruzado con algunas de las propuestas impulsadas. No existe un director de escena que determine roles o temáticas, desde la dirección lo realmente significativo es ser el ojo que toma distancia de la escena para observar cómo se va articulando o que tránsito se puede desarrollar con el material aportado.

Es fundamental para entender la forma en que se constituye la Actuación en Alma Mate de Flores considerar la manera en que en este grupo se vinculan sus integrantes, los saberes escénicos que portan o la ausencia de ellos como elemento válido en el procesos de conformación del grupo, estando el deseo y la voluntad de aprender será la misma dinámica grupal la que determine el acceso definitivo o pasajero.

La escena porteña permea las conductas de los integrantes, algunas de sus formas se hacen más evidentes que otras y si bien la dirección no tiene un rol protagónico o no actúa desde un lugar jerárquico, aporta con sus conocimientos especializados sobre la formación actoral del grupo, lo mismo hacen otros integrantes que se especializan en distintas artes escénicas, las cuales se comparten en las improvisaciones y en el momento del mate. Hemos ingresado a las cuestiones propias del actor y sus materiales de la mano del método de análisis que nos propone Karina Mauro, quién propone, entre otras cuestiones, poner en el centro de su propuesta de análisis la figura del actor, desdeñada por otras instancias de reflexión escénica; otorgándole valor al oficio y al estilo de quienes dan lugar a la Actuación propiamente tal, ello nos ha permitido detenernos en cuestiones relativas a la cualidades propias de la Actuación en Alma Mate de Flores, revisar la tradición actoral con la cual se conecta, los vínculos con la música popular y con la Actuación popular también, en sus distintas dimensiones. Esto, nos permitió comprender que el estilo del grupo de Flores se aloja en los distintos procesos personales y grupales que constituyen el Yo Actor de cada uno de sus integrantes en relación con el público directo y en momento de Actuación. Es estilo es el resultado del entrecruzamiento de múltiples factores la tradición en la cual el grupo se circscribe, la posición política social que adopta el grupo y la interrelación entre los integrantes en los proceso de trabajo, en su vínculo con los directores de escena y musicales y en la producción creativa del material escénico; cuestiones que hemos intentado cubrir en este proceso de investigación y que aluden a la tradición actoral porteña, al posicionamiento político del grupo, a su forma de integrar la música a sus puestas.

Es el grupo de Flores, así como también lo es la metodología de Mauro, una entidad que se construye desde rasgos que apuntan a rescatar la esencia de lo humano en el arte teatral; invitando el primero a reflexionar sobre las dinámicas de participación sociales a través del arte y, la metodología de Mauro, a visualizar el componente abstracto de creación presente en el actor y en su ejecución.

Del traslado de las concepciones teóricas de Mauro al material creativo concreto del comunitario de Flores establecimos diversas observaciones en torno al carácter que adquiere el Yo Actor producto de las influencias que lo interpelan. Las puestas del comunitario de Flores presentan una mixtura recursiva, que en lo concreto se traduce en la presencia de un componente musical; una expresividad actoral marcada por distintos influencias escénicas como es la Commedia dell'Arte, el *clown* y lo grotesco; un espacio escénico circular a la manera del circo criollo; y una serie de mandatos socio-políticos presentes en su dramaturgia

Una de las conexión más relevantes es la que vincula al grupo con la tradición de creación popular: ya que permite establecer un impulso de continuidad que contribuye a la valoración y reconocimiento de la estética popular y sus recursividades, esta acción intencionada no busca auto-posicionar al grupo como una nueva forma de teatro popular, sino más bien naturaliza la recursividad y la estética popular como una fuente vigente y actual de recursos escénicos disponible dentro de la tradición porteña de actuación que históricamente ha considerado un público alejado de los canales oficiales de la transmisión de las artes –no culto, diría Pellettieri- se reivindica un arte teatral asociado a sectores sociales que no están conectados con la intelectualidad reflexiva que oficializa estas materias.

Como nos propusimos al comienzo de este escrito hemos establecidos un acercamiento concreto a las materialidades particulares de Alma Mate de Flores, extrayendo sus cualidades específicas y constitutivas, alejándolo así el contexto general con el cual se observa a los grupos del Teatro Comunitario Argentino, como si ello fuera suficiente. En cuanto lo específicamente tocante al estilo de actuación en su base se encuentra una formación que apunta a establecer vínculos con la comunidad contextual, entendida como el barrio, con el grupo de actores que lo conforman y con un espacio físico poético que lo determina, como es la Plaza de los Periodistas. Esta formación se propone facilitar e impulsar el posicionamiento del Yo Actor desde el establecimiento de un soporte grupal para impulsar la Actuación. Mauro define el Yo Actor como entidad compartida, lo que se establece al interior del grupo es un corolario de lo comunitario, donde la actuación no se establece sólo desde la individualidad, sino del conjunto social que es donde se recepciona la escena. Desde la técnica *clown* se refuerzan y facilitan las dinámicas de interacción entre actores; pero, por sobre todo, abre el cuerpo del actor al público con el cual se instala atención y complicidad.

Establecimos que transitividad y reflexividad se presentan con igual fuerza en la autoconcepción del grupo, que se permite con más libertad que otros, el trabajo desde las formas reflexivas del teatro y la actuación al encontrarse los actores y sus dinámicas expuestos en el espacio público. Resolvemos, entonces, que el comunitario de Flores construye su acción artística fusionando una serie de metodologías preexistentes en el campo teatral porteño en busca de los recursos que le permitan, en lo práctico, producir un material escénico apto para sus contexto de actuación y; en lo estético, elaborar propuestas artísticas que comprendan una mirada actual sobre el ámbito político, no partidista, de carácter local y territorial. El vínculo con lo popular ya sea como herencia escénica y musical permite amalgamar estas cuestiones generando un estilo que se inserta de manera consiente en un determinado espacio de creación que exalta a artistas populares y permite su trasferencia tanto al interior del grupo como a la comunidad. El grupo se conecta con lo popular, pero no se define desde ahí, usa ciertas dinámicas, ciertas técnicas pero para construir algo distinto. Busca exaltar la condición ciudadana de las personas contenidas en el concepto de vecino. Empleando la parodia como principal recursividad escénica, presente en todas las puestas que ha desarrollado el grupo hasta ahora, estableciendo así el humor y la crítica social como elementos estructurantes de su poética, de su estilo de trabajo actoral.

Establecimos, además, el aporte del trabajo intergeneracional, en lo referente a lo técnico, como condición del grupo facilita el juego dramático, permite dimensionar las posibilidades creativas del actor/actriz en todas sus etapas construyendo propuestas integradoras que visualizan las temáticas expuestas en escena desde distintas perspectivas, otorgándole valor a la propuesta en sí sin prejuicio de la edad o condición que tenga quien la presenta. Alma Mate de Flores se instala como un espacio de interacción entre distintas generaciones, pero sobre todo es un tiempo de estar juntos, detenidos en el arte escénico y en el espacio de vida que se habita; promueve de esta forma una posibilidad de reflexión y encuentro cuestiones que tienden a estar exiliadas de la estructura de vida actual, muchas veces la cotidianidad no permite sostener lazos afectivos básicos –familia, amigos- de bienestar, lo que afecta la calidad de vida de las personas. En este encuentro de barrio se intenciona el estar juntos entre los integrantes y con la comunidad en la Plaza de los Periodistas. En Nazca esquina Neuquén está disponible la escena teatral para quien desee experimentarla y asumir el compromiso que ello implica.

En lo técnico es, además, relevante la práctica con integrantes niños y niñas en los cuales está viva la etapa de juego, cuestión que intentan recuperar la gran mayoría de las escuelas de actuación, lo que permite al grupo reconectar con el juego de manera más orgánica a través del uso activo con los niños, recordemos que la práctica del grupo es de conjunto no hay momento para niños o adultos, en el espacio de formación musical ocurre lo mismo. Lo hacen los niños con la acción de jugar. El grupo ha desarrollado tácticas que permiten la interrelación entre actores de diversas edades, se valoran los aportes de cada cual, o por lo menos no se subestima o discrimina a los actores por la edad que estos tengan.

El teatro de Alma Mate de Flores, que recoge las reminiscencias del teatro popular, que establece una mirada sobre su contexto de vida para ser compartida por la comunidad con el objetivo de mantener el arte a disposición de quienes quieran compartirlo, que auto gestiona su labor sin buscar una recompensa económica, tal como lo hacen muchas estructura artísticas actuales, ve en el teatro una forma esencial de convivencia en los tiempos que corren, que va mucho más allá de convivir desde la creatividad, sino de ejercer el derecho a la expresión creativa y al arte. Sobre este punto Roland Barthes señala

(...) pero lo necesario es terminar con la estética conformista y glotona de los teatros del dinero. Y reconoczamos que el gran público se siente perfectamente cómodo ante una dramaturgia audaz, cuya misma desnudez obliga a pensar, a imaginar, a crear. El teatro popular es el teatro que confía en el hombre (Barthes, 2009, p. 126).

Podemos extender estas apreciaciones al teatro comunitario de Flores, que desarrolla una estética vinculada a lo social, a una comunidad que construye una estética para empoderarse artísticamente de sus problemáticas. Se resinfica en esta instancia la figura del actor, en este caso vecino-actor, se confía en su potencial y se establecen altas expectativas sobre sus propuestas que afectan en primera instancia a la comunidad que los acuña sin entender sus propuestas como mesiánicas, pero si buscando el contacto con otras estructuras similares que permitan una forma de convivencia menos asilada e indiferente de la cuestión social contingente.

Desde lo político, el Yo Actor, se conforma desde una puesta en crisis de las dinámicas políticas –económicas propias de su entorno, en la cual no se integran de manera natural las expresiones artísticas como forma propia de expresión de la idiosincrasia personal, mucho menos la grupal, de ahí la necesidad de instalar lo faltante.

Específicamente se apunta a observar la cegara existente en torno al bienestar de las personas por sobre el privilegio de los motores económicos que benefician a grupos ya privilegiados. Indicando, además, los soportes que los mecanismos de sometimiento tiene lugar en los medios de comunicación social donde se siguen instalando modelos clasistas, racistas, machistas, homofóbicos, etc. Donde desde el Estado se violentan los derechos fundamentales de los ciudadanos(as) que ya no encuentran representación real de sus deseos e intereses. El teatro de Flores, es en este sentido, se sitúa como un teatro anti-hegemónico puesto al servicio de la comunidad que lo construye, es a lo menos una búsqueda de conjunto, un eco de las inquietudes, sueños y angustias de quienes viven en Flores. El primer servicio que presta a su comunidad es el placer del ejercicio teatral.

Creemos que son tareas pendientes, y necesarias de ser realizadas, producir una descripción más integra de las producciones del teatro comunitario, basadas en establecer una mirada hacia el interior de los grupos, que dé cuenta de las técnicas actorales y las metodologías de trabajo de los mismo. Lo que permitiría organizar y comparar los materiales creativos para construir una lectura más fina y rica sobre sus concepciones teatrales. Esto permitiría establecer patrones estilísticos que sumen perspectivas en espacios de actuación donde conviven lo *amateur* con lo profesional. Es también una deuda para con estos materiales creativos realizar una compilación de las puestas que permitan brindar un soporte estable para su apreciación y análisis. Ya que los grupos de Teatro Comunitario Argentino no sólo estimulan y enriquecen a las comunidades en las que habitan, sino que contribuyen a ampliar y sostener la valoración social del arte en general y del teatro en particular.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aharonian, C. (2011). La enseñanza de la música y nuestras realidades. En *XVII Seminario Latinoamericano de Educación Musical del FLADEM*. Guatemala.
- Bajtin, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barba, J. (2010). El teatro comunitario en Argentina: La celebración de la memoria. En Cornago, O. *Utopías de la proximidad en el contexto de la Globalización*. La Mancha: Artea.
- Barrera, S. (2011). Las Asambleas Populares del 2001-2002: La primavera de la autoactividad de las masas. *Revista Herramienta*, XV(46), 1-10.
- Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Barcelona: Paidós.
- Bidegaín, M. (2007). *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel.
- Brook, P. (1968). *El espacio vacío*. Barcelona: Ediciones Península.
- Carreira. A. (2003). *El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil. Democratización de la década del 80*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana/ITESO.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatología*. Buenos Aires: Galerna.
- Didi-Huberman, G. (2008). Cuando las imágenes toman posición. En *El ojo de la historia*, 1. España: A. Machado Libros.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía Teatral: introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Eco, U. (1987). *Lector in fabula*. Madrid: Lumen.

- Fernández, C. (2013). Antecedentes e Historia del Teatro Comunitario Argentino Contemporáneo. Los inicios de un movimiento. *Aisthesis*, 54, 147-174. doi:10.4067/S0718-71812013000200008
- Fornaro, M. (2001). *Repertorios de la Murga Hispanoamericana: Del letrista a la academia*. La Pampa: Departamento de Estudios Culturales de la Subsecretaría de la Provincia de La Pampa.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós Ibérica.
- García, S. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá: Ediciones Corporación Colombiana de Teatro.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina: Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Goutman, A. (2006). Teorías Teatrales. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 3, 1-8.
- Kurapel, A. (2004). *Estética de la insatisfacción en el teatro-performance*. Editorial Cuarto Propio.
- Lotman, Y. (1970). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Itmos.
- Lyotard, J. F. (2006). *Entrevista. A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 48.
- Martínez, H. (2009). La Murga cumple cien años. *Bitácora, suplemento musical*. Disponible en: <http://www.bitacora.com.uy/auc.aspx?2113,7>
- Mauro, K., & Leonardi, Y. (2014). La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 19, 1-21.
- Mauro, K. (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Mazzei, D. (2001). Reflexiones sobre la transición democrática argentina. *PolHis*, 4(7), 8-15.
- Mirza, R. (2009). *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.

- Mogliani, L. y M. Á. Sanz. (2005). Circo, Títeres y Volantineros. En O. Pellettieri (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, (Vol. 1). Buenos Aires: Galerna.
- Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (1974). *El teatro y su recepción*. La Habana: Criterios.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (1988). Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo. *Latin American Theatre Review*, 22(1), 55-71
- Piñeyrúa, P. (2002). *Aproximación semio-discursiva a la murga uruguaya. La palabra carnavalesca*. Mendoza: UNCuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- Proaño, L. (2013). *Teatro y Estética Comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Proaño, L. (2007). *Teatro, memoria y ficción. Teatro Comunitario belleza y utopía*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Remedi, G. (2001). Del carnaval como <<metáfora>> al teatro del carnaval”. *Latin American Theatre Review*, 32(2), 55-71.
- Scher, E. (2010). *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Argentores.
- Ure, A. (2009). *Ponete el antifaz*. Buenos Aires; INT.

OTROS RECURSOS

- Diario de Flores. El Barrio en internet*. Disponible en: <http://diariodeflores.com.ar/breve-historia-del-barrio-de-san-jose-de-flores/>
- “Agarrate Catalina”. En *Revista Dossier*. Montevideo, 2010.

EL DEVENIR EN LA ACTUACIÓN. UN ACERCAMIENTO A LAS ENSEÑANZAS SOBRE ACTUACIÓN SEGÚN NORMAN BRISKI

Becoming in acting

An approach to the teachings on acting according to Norman Briski

WASSERMANN, Eliana⁵⁶

Resumen

El propósito del presente trabajo es abordar las enseñanzas de actuación del maestro argentino Norman Briski. Para esto se presentarán algunos lineamientos sobre su forma de ver y enseñar la actuación, con el fin de poder ubicarlo comparativamente en los estudios teatrales sobre las distintas metodologías específicas de actuación. Se trazará un recorrido que se inicia con las peripecias de Briski en lo que respecta a su formación y práctica teatral, para develar cómo esos caminos elegidos confluyen en su construcción del Yo Actor e influyen en sus prácticas como maestro. Para esto se analizaran comparativamente los principales exponentes de las metodologías con las que Briski dialogó en su formación, y así se evidenciará cómo se modifican esos procedimientos y técnicas aprendidos según su particular mirada sobre el trabajo del actor/actriz.

Abstract

The purpose of this paper is to address the performance teachings of the Argentine master Norman Briski. Some guidelines will be presented about his way of see and teach acting, in order to be able to locate him comparatively in the theatrical studies on the different specific methodologies of acting. There will be planned a tour that begins with Briski's incidents regarding his formation and theatrical practice, to expose how those chosen ways come together in his construction of the I Actor and influence his practices as a teacher. For this we will analyze comparatively the main exponents of the methodologies with which Briski dialogued in his training, and thus evidence how to modify those procedures and techniques learned according to his particular point of view about the work of the actor/actress.

Palabras clave: *Rol; Improvisación; Interpretación; Acciones Físicas; Devenir.*

Key-words: *Role; Improvisation; Interpretation; Physical Action; Become.*

⁵⁶ ELIANA WASSERMANN – Actriz. Abogada. Actualmente cursa la Maestría de Estudios sobre Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA). Como actriz trabajó en *Cuentos para el coco*, *No te vayas con amor o sin él* y *Unificio*. Además participó en los homenajes a Eduardo “Tato” Pavlovsky: *Reunidos para leerlo* (Centro Cultural de la Cooperación) e *Integral Pavlovsky* (Teatro Nacional Cervantes). Fue nominada por su actuación en *Las 50 nereidas* a los Premios Teatro del Mundo (2014). Fue miembro de los grupos de teatro popular *Brazo Largo* y *Miguelitos*. ARGENTINA. E-mail: elianawassermann@gmail.com.

EL DEVENIR EN LA ACTUACIÓN. UN ACERCAMIENTO A LAS ENSEÑANZAS SOBRE ACTUACIÓN SEGÚN NORMAN BRISKI⁵⁷

Dadas las características empíricas del teatro, es difícil pensar en una teoría de la actuación escindida de una práctica que la preceda. Quizá sea por esto que la mayor parte de los libros sobre este arte contengan cuantiosos ejemplos de ejercicios en escena y anécdotas en primera persona de sus suscriptores, ya sea en la experiencia como actor o actriz, director/a o maestro/a. El duelo que se produce luego de cada función teatral por la imposibilidad volver a vivir aquello que se vivió, se puede trasladar al intento de plasmar una herramienta metodológica en papel. En otras palabras, no se puede aprender a actuar leyendo un libro, como tampoco se puede agotar el cómo se enseña a actuar sin una práctica específica. Esta labor se vuelve más compleja aún, si de lo que se trata es de plasmar las enseñanzas de un tercero.

Dicho esto, el propósito del presente trabajo es abordar las enseñanzas de actuación del maestro argentino Norman Briski. Como advertimos, lejos de la imposible tarea de abarcar y resumir la totalidad de sus enseñanzas (y mucho menos de volcar en este trabajo la intransferible experiencia de presenciar sus seminarios), se presentarán algunos lineamientos sobre su formas de ver y enseñar la actuación, con el fin de poder ubicarlo comparativamente en los estudios teatrales sobre las distintas metodologías específicas de actuación.

Se utilizará el marco conceptual elaborado por Karina Mauro quien problematiza el concepto de representación en la actuación y propone nuevas herramientas para analizar la actuación teatral y cinematográfica.

Se trazará un recorrido que se inicia con las peripecias de Briski en lo que respecta a su formación y práctica teatral, para develar cómo esos caminos elegidos confluyen en su construcción del Yo Actor e influyen en sus prácticas como maestro. Para esto se analizaran comparativamente los principales exponentes de las metodologías específicas de actuación con las que Briski dialogó en su formación, y así se evidenciara cómo se modifican esos procedimientos y técnicas aprendidos según su particular mirada sobre el trabajo del actor/actriz.

⁵⁷ Quiero agradecer a Carmelo Marrero por su asistencia en la redacción del presente artículo.

Marco teórico

Karina Mauro define a las metodologías específicas como “el conjunto de procedimientos que preparan al actor para la actuación en un determinado universo estético y en muchas ocasiones, también ideológico y ético” (2014, p. 149). Cada metodología contiene una dimensión principal que es la técnica y una dimensión secundaria, que es la estética y/o ideológica en la que entran en juego las reglas elegidas para la preparación de un rol. La dimensión técnica (Técnica de Actuación) está presente en dichos procedimientos y tiene por objetivo que el sujeto asuma su identidad como Yo Actor. Este elemento a tener en cuenta para el análisis teórico de la actuación (en rigor es el primer elemento que Mauro analiza) es la instancia identitaria en la que el sujeto se posiciona como actor ante la mirada del espectador. A medida que el sujeto adquiere determinados procedimientos de una metodología específica, también está construyendo su identidad como Yo Actor.

Mauro (2010) problematiza la acción actoral, y para hacerlo, recupera el concepto de representación de Roger Chartier. Según el teórico francés, la representación tiene dos dimensiones que coexisten, por un lado se encuentra la dimensión transitiva que consiste en la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento que tome su lugar, en el que el nuevo objeto se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. En el caso de la acción actoral, esta representación se produce cuando el actor se vuelve transparente al personaje que representa. Por otro lado, está la dimensión reflexiva, que consiste en la mostración de un nuevo elemento que se basta a sí mismo, sin necesidad de legitimación externa y convirtiéndose el referente y el signo en la misma cosa.

Este marco teórico ofrece una forma diferente de concebir y analizar el trabajo del actor/actriz escindido del personaje como elemento prioritario para valorar y legitimar una actuación. La capacidad creativa es revalorizada frente a un orden cerrado como el impuesto por la trama de una obra y de esta manera se pone luz a la acción creativa o libre de los actores. En “El actor emancipado” (2015), Mauro -siguiendo a Michel de Certeau- se refiere a la “práctica del escamoteo” para dar cuenta de esas acciones que no quedan subsumidas ni al orden de la trama y –agregamos- a las acciones lógicas y consecuentes de un personaje. Reconocer ambas dimensiones (la transitiva y la reflexiva) es poder valorar cómo agregar textos o acciones propias, improvisar o establecer una relación directa con el público no destruyen la transitividad de la representación sino que coexisten en paralelo. El ejemplo paradigmático de esta forma de representación es el actor popular, que tiene como único parámetro de desempeño a respetar, preservar y explotar, el “aquí y ahora”.

Norman Briski y su formación

Briski nació en 1938 en Santa Fe. A los ocho años de edad junto a su familia se mudó a Córdoba, lugar en el que inició su formación como mimo junto a María Escudero, quien venía de Francia de estudiar con Marcel Marceau, y con María Inés Andrés, destacada directora de televisión Argentina, con quien estudió interpretación. Participó en el grupo de teatro Siripo donde “habló” por primera vez en escena. A contramano de los mandatos familiares de clase media, Briski se recibió de técnico electromecánico en el colegio Ingeniero Carlos Cassaffousth. Y mientras realizaba trabajos como electricista, cursó dos años la carrera de Arquitectura, que interrumpió al migrar a Buenos Aires. Gracias a sus pantomimas, fue propuesto para el cortometraje *Los pequeños seres* (1959), cuya trama era la de un muñeco que se humaniza con el deseo. Este film ganó un premio del Fondo Nacional de las Artes y fue el incentivo principal para viajar a Buenos Aires. Ya en la ciudad porteña, el mismo FNA le otorgó una beca para estudiar actuación. Vivió en diversas pensiones y trabajó en diversas productoras de comerciales y cine. Entró “de colado” al Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas, pero esta experiencia no duró demasiado. Sobre esta época, Briski (2013, p. 28) afirma, que “estaba tan perdido que no me daba cuenta ni qué pasaba, ni dónde estaba”.

En forma paralela estudió danza moderna con Dore Hoyer, bailarina y coreógrafa alemana que trajo a la Argentina la corriente de la *Absoluter Tanz* (Danza Absoluta). Bajo su dirección formó parte del Grupo de Danza Moderna del Teatro Argentino de La Plata con el que presentó *La Idea y Preludios y Fugas de Bach*, llegando a realizar una función en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires en el año 1961. La *Absoluter Tanz* fue definida por su creadora, Mary Wigman, como una danza pura y simple, sin luces, danza o vestuario que decore una idea, u oculte sus carencias (Dorin, 2011).

Con lo justo para el pasaje, en 1962 viajó a los Estados Unidos. El derrotero de este viaje comenzó en Miami, lugar en el que fue detenido por nadar en agua prohibidas. Luego se trasladó a Kansas City y siguió viaje por Minneapolis, Chicago y New York. Solventar los primeros meses de este viaje que duró aproximadamente un año fue posible gracias a la solidaridad de familiares que vivían en ese país. Además trabajó como niñero, fue peón en una empresa de fletes y recibió su primera paga como mimo, al presentar sus pantomimas en el canal de televisión WTTW11.

En Nueva York y con la misma metodología “de colado” con la que tomó clases en Argentina, ingresó al Actor’s Studio y presenció las clases de Lee Strasberg, quien lo llevó al Carnegie Hall para que tomara clases en forma particular. Al mismo tiempo, profundizó su práctica como mimo con Etienne Decroux, quien daba clases en su departamento en dicha ciudad.

A su regreso a la Argentina, estudió interpretación con Juan Carlos Gené, quien se había formado con Roberto Durán, reconocido actor, director y maestro de actores. Briski recuerda que su primer acercamiento a Stanislavski fue con su maestro Gené, quien le criticaba sus trabajos remarcando que en una obra o en una escena existían distintos momentos y distintas acciones, y que una acción podía no tener nada que ver con la otra. Estos “momentos” eran enumerados, y cuando Gené daba su devolución, podía alagar uno de ellos y criticarle otro.

En esos años, Briski comienza a mostrar sus trabajos como autor o director. Estrenó *Briskosis* (1965) en el Teatro de Artes y Ciencias, espectáculo en el que reunió las pantomimas que había practicado antes como el “American Cowboy”, “El astronauta” y “El controlador de aviones”. Sobre el trabajo de mimo dice:

(...) fui astronauta y el cohete no era tan dirigible como lo habían preparado y caía sobre mi cabeza como aquel árbol que yo hachaba. (...) fui controlador de aviones en una huelga de controladores en Chicago y era tal la cantidad de controles que siempre algo fallaba. Fallaba mi cabeza después de tantas horas de control. (...) No hace falta ser Marcel Marceau o Etienne Decroux para expresar estos relatos corporales. Por el contrario cuanto más singular sea la manera, nos saldremos de las formas. (...) La civilización se encarga de domarnos. Tenemos que seguir buscando la potencia infantil que siempre es revolucionaria (Aznárez & Briski, 2013, p. 27).

Se puede observar que su formación como actor tiene un fuerte anclaje en la expresividad corporal, tanto dogmática en su formación de mimo, como en una búsqueda de expresividad total, de la mano de la bailarina y coreógrafa Dore Hoyer, e influenciado por una época en que se redescubre la expresión corporal como una de las técnicas para la formación del actor. A su vez, su formación en las técnicas interpretativas, que proviene de María Inés Andrés, Juan Carlos Gené y del mismo Lee Strasberg, da cuenta de su interés en obtener herramientas más sólidas sobre el trabajo del actor.

En los años siguientes trabajó como creativo en el Departamento de Publicidad del Instituto Di Tella junto a Piri Lugones y Paco Urondo, entre otros. Un punto de inflexión en su carrera fue el estreno de *El niño envuelto* (1966), en el Di Tella,

espectáculo en el que le dio paso a la palabra y mostró el universo de un niño a quien la maestra le había quitado su recreo. Esta obra fue muy bien recibida por la crítica de la época y de esta manera Briski comenzó a ganar un lugar dentro del campo teatral argentino. Pero fue gracias al protagónico de *La fiaca*, primero en teatro (1967) y en cine después (1969), que su popularidad creció exponencialmente, al punto que llegó a ser contratado por Aries Cinematográfica Argentina para realizar otras cuatro películas. Paradójicamente, esta estima popular dada por *La fiaca* no se tradujo en su valorización como “buen actor” dentro del campo teatral porteño. En cambio, fue criticado por su “voz chillona”, por sus marcadas expresiones faciales, hasta por el mismo autor de *La fiaca*, Ricardo Talesnik, quien antes del estreno, temía por el fracaso de la obra al trabajar con un actor como Briski, portador de un estilo alejado del típico porteño que había concebido para el rol:

Briski me parecía un mimo, un actor divertido pero no respondía a mi idea del personaje. No era el porteño tipo. Yo no creía en él, y como no vi los ensayos anteriores, me morí de angustia cuando vi el ensayo general. ¡Qué cagada!, me dije, pensando que era mi debut y despedida en el teatro. Briski parecía un loco suelto, recién liberado, pero todavía no curado. Me agarré la cabeza y pensé ya entregado: ¿Quién se va a identificar, quién se va a reír con él? Al día siguiente ya reconocía que estaba equivocado” (Pellettieri, 2003, p. 283).

De esta manera, se puede vislumbrar cómo la dicotomía entre lo culto y lo popular impregna la valorización de una dimensión transitiva por sobre la dimensión reflexiva para estimar el trabajo del actor. Estas tensiones se hacen cuerpo en Briski actor, quien en sus técnicas utiliza procedimientos de la actuación popular, como la *maqueta*, sumados a los recursos propios del mimo y a estímulos variados de Buster Keaton, Charles Chaplin, Cantinflas y Jerry Lewis, en convivencia con metodologías de interpretación realistas. Esta fusión de elementos, más su constante búsqueda creativa y hablan de su estilo personal como actor que según Karina Mauro (2010), es esa mirada particular del actor/actriz de adquirir una posición o punto de vista personal frente a los procedimientos que se le trasmiten y es quizás por esto que en el caso de *La fiaca* (aunque merezca un estudio de mayor profundidad), se puede observar cómo las dimensiones reflexiva y transitiva de la representación pueden coexistir sin estar una en detrimento de la otra.

Aquellos fueron años socialmente convulsionados. En su periodización, Dubatti (2012) considera que los años 1960-1973 se caracterizan por los vínculos entre modernización y radicalización política, bajo el signo del “posperonismo” y de la

izquierda internacional. En este contexto, a fines del año 1969, Briski fue invitado a Cuba para ser jurado de la Casa de las Américas. En 1970, por intermedio de Carlos Aznárez, se une Grupo de Teatro Popular Octubre que accionó junto al Peronismo de Base, dramatizando los conflictos sociales que ocurrían en los barrios que visitaban. Su militancia política lo obligó a exiliarse a mediados de 1974. El exilio duró casi diez años: pasó por Perú, Venezuela, París, España y Estados Unidos. En el final de esta etapa se instaló en Nueva York e inició sus pasos como coordinador de grupos y maestro de actuación. En primer lugar, dirigió grupos teatrales de creación colectiva, como “Argenta” o el “Grupo de los jueves” (en referencia a las rondas de las Madres de Plaza de Mayo), integrado a argentinos, chilenos e inmigrantes de otros países latinoamericanos, y finalmente dio clases de actuación en centros culturales puertorriqueños y en la Tufts University de Boston. Con estos grupos realizó *Firescape* (Escalera de incendios), cuya trama se centraba en el suicidio de una joven que se había tirado de la terraza del edificio⁵⁸; con el “Grupo de los jueves” dramatizaban temas políticos e intercambian información, convirtiéndose en un lugar de contención afectiva para los exilados, y por último, en la Universidad, dirigió la obra *Versus*, creación colectiva que trataba el tema de la discriminación a la población afrodescendiente en dicho establecimiento.

Retornó a la Argentina en 1985 y luego de frustradas experiencias para dar clases de teatro en locales alquilados -de los que era echado por las “groserías” en sus clases-, en 1987 fundó el Teatro Escuela Calibán, que mantiene su actividad en forma ininterrumpida hasta la actualidad. En el transcurso de más de 30 años, dio clases de comicidad, clases para adolescentes y, finalmente, clases de improvisación e interpretación.

Como se puede observar, la formación de Briski como actor cuenta con diversos estímulos, técnicas incluso contrapuestas y variadas disciplinas artísticas, todo esto atravesado por una propuesta ético-social y creativa que impregnó todos los aspectos de su vida, tanto como actor, director y maestro.

⁵⁸ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=4WmYHZTkI3w>.

El diálogo con otras metodologías

Se dedicará el presente apartado al análisis comparativo de algunas de las técnicas empleadas en las metodologías de actuación de Constantín Stanislavski y Lee Strasberg, con las que Briski dialoga en sus clases. Se analizarán algunos procedimientos que plantea el maestro norteamericano, para luego pasar a quien fuese el precursor del Método de las Acciones Físicas”.

En *Un sueño de pasión* (1989), Strasberg explicó que su Método se debió a una reformulación del “sí mágico” del maestro ruso Stanislavski. La propuesta de Stanislavski de exponer al actor a indagar en cómo accionaría según sus propias vivencias en una situación análoga a la de la obra, para Strasberg resulta insuficiente. Dado que no necesariamente es una ayuda para abordar un personaje porque se limita a un teatro contemporáneo cercano a las vivencias psicológicas del actor. En cambio existen otras situaciones de obras que son muy lejanas a dichas vivencias, como los grandes clásicos, donde las conductas deben ser épicas, heroicas y también existen situaciones que el rol no experimentó, como vivir en la pobreza o en la riqueza. Para la reformulación del “sí mágico”, Strasberg siguió a Vajtangov y sostuvo que:

Las circunstancias de la escena indican que el personaje actúa de tal manera, (entonces) ¿Qué lo motivaría a usted, el actor, a actuar de esa manera? (...) La reformulación requiere que el actor realmente sienta que la situación afecta a su persona a fin de lograr el resultado artístico deseado (Strasberg, 1989, p. 113).

No limita al actor a reaccionar “naturalmente” si se encontrara en las circunstancias de la obra, sino que sustituye la realidad que indica la obra por otra que lo ayude a actuar según las exigencias del papel. Para llegar a esto, utiliza dos procedimientos clave: el relajamiento y la concentración. En este sentido, entiende a la tensión como la enfermedad del actor que no lo deja pensar ni sentir en escena. Y como contracara de la tensión, se encuentra la concentración, la relajación sobre los músculos y la concentración en un objeto. Para el maestro norteamericano estas fueron las contribuciones básicas de Stanislavski: el relajamiento y la concentración (AAVV, 1965, p. 75). Y estos procedimientos son el puente para trabajar con la memoria emotiva y sensorial. A su vez, al dirigir las escenas el maestro podía modificar lo que sería la conducta natural del actor, conforme a lo que creía que era mejor para la puesta en escena. Para esto, Strasberg utilizó un recurso que llamaba “ajustes y condiciones”, y que consistía en ciertas indicaciones específicas según de qué actor o actriz se tratase, que no

necesariamente tenían relación con la obra. En este sentido, el conocimiento personal de cada actor/actriz era fundamental para poder desarrollar sus técnicas propuestas. Otro aspecto a destacar, es que Strasberg remarca el valor de la improvisación en el trabajo del actor, ya que estimula el flujo de reacciones y pensamientos generando la espontaneidad necesaria para crear en cada función la ilusión de la noche del estreno.

El desarrollo del Método de Strasberg tuvo lugar gracias a la llegada a los Estados Unidos, en 1921, de la compañía que dirigía Stanislavski. En aquella oportunidad Richard Boleslawski y María Ouspenskaya, decidieron separarse de la misma y establecerse en dicho país para dar clases. Ellos fueron los maestros de Strasberg, quien años después fue convocado a dar clases en el Actor's Studio. Es así como en esta búsqueda de la emoción honesta, se comenzó a gestar un dogma sobre una manera de actuar. La Segunda Guerra Mundial había terminado y los escritores teatrales sondeaban ahora los aspectos inconscientes del carácter y de las situaciones, por lo tanto el Método se volvía necesario para este tipo de enfoques del realismo. A su vez, la industria cinematográfica necesitó de actores que tuvieran un método que les permitiera elaborar el personaje en soledad y así estar al servicio de las producciones con una mayor celeridad a la que requiere los ensayos teatrales.

Si bien llegaron a los Estados Unidos otras traducciones de Stanislavski, en las que se hacía hincapié en las características externas del personaje, éstas no tuvieron mayores repercusiones. Como fue su costumbre, el maestro ruso continuó pensando y perfeccionando los métodos propuestos, hasta incluso cambiar radicalmente sus propuestas de trabajo. En este sentido, existe un denominado “segundo” Stanislavski, que propone trabajar con las simples acciones físicas del cuerpo, alejándose de las técnicas más introspectivas como la “memoria emotiva”.

Stanislavski describió el estado “yo existo, yo soy” como el lugar análogo a la vida del personaje en el que se tiene que ubicar el actor para vivir por cuenta propia y por su propia responsabilidad, la situación del personaje. Para esto se debía estudiar (improvisar) los simples episodios y acciones físicas que surgieran de la trama, sin la necesidad de saber la letra de memoria, ya que el actor podía reemplazarla por sus propias palabras. Pero sí era importante conocer el pasado y el futuro de la obra, es decir, las condiciones dadas. Una vez realizada la experiencia y luego de extraer el título de la acción física, se anota en un papel. Este cambio en su forma de trabajar, se debe a que, según Stanislavski (1977, p. 214):

la vida física del cuerpo humano de índole material, perceptible, es mucho más manejable (...) que el inestable y caprichoso sentimiento (...) a condición de que el actor actúe en la escena en forma auténtica, racional y efectiva (...) ambas líneas, la exterior y la interior deben coincidir y tender juntas hacia un común objetivo final.

Será la obra la que guíe estas circunstancias. En este sentido, las circunstancias dadas y los “sí mágico” que desarrolló años atrás son fundamentales para el trabajo del actor. El maestro ruso afirmaba que el “sí mágico” es la motivación para estar en escena. “Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (Stanislavski: 2003, p. 63). Y mientras el “si” da comienzo a la acción, las circunstancias dadas la desarrollan. Estas son:

la fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonido, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta en su creación (Stanislavski, 2003, p. 67).

Para finalizar, otro punto importante a tener en cuenta de esta segunda etapa de nuevas elaboraciones teóricas de Stanislavski, es su alejamiento del largo trabajo de mesa previo a los ensayos, no porque no tuvieran que existir más, sino porque debían tener un tiempo adecuado. Frente a esto, propone ensayar desde el primer encuentro, dado que incluso se podría interpretar una obra sin ser escrita previamente. Es necesario conocer la obra pero no hay que acercarse a ella sin la debida sensibilidad. “Es menester volcar dentro del estado de ánimo en la escena, la sensación real de la vida del personaje, previamente creado y no solo la espiritualidad” (Stanislavski, 1977, p. 306). En otras palabras, recomienda no acercarse a la obra desde la intelectualidad sin previamente haber “puesto el cuerpo” en escena. Es por esto que previo al trabajo de mesa recomienda ensayar para conseguir ese “deleite interior escénico” necesario para una comprensión real del papel. Y la manera de acercarnos es a partir de las acciones físicas más simples, las que se pueden vivir desde la primera persona. Lo que Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko⁵⁹ buscan es esa verdad en escena, la vivencia del “aquí y ahora” a la que el actor debe arribar, o la también llamada “organicidad” de Raúl Serrano⁶⁰.

⁵⁹ Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, pedagogo, actor y director teatral. En 1898, fundó el Teatro de Arte de Moscú junto a Stanislavski.

⁶⁰ Es interesante la particular mirada del maestro argentino Raúl Serrano, quien alejándose del término vivencia de Stanislavski (por estar ligado al realismo psicológico con exclusividad), elabora el concepto de organicidad. Afirma que para que una actuación sea orgánica requiere de un compromiso a nivel intelectual, físico y emocional e implica una capacidad para situarse en el “aquí ahora” simultáneos de la ficción

El sujeto deseante y las condiciones materiales

Los antídotos de la creación: La moral, la moral y la moral. Y los que moran en la moral. Que encierra el deber, el compromiso, la responsabilidad, la ayuda estatal. Los hábitos y costumbres, la territorialidad alambrada.

Norman Briski (*Invención*, 2010)

Si los pensadores de la psiquis humana como Ribot o Freud influyeron a Stanislavski y a Strasberg respectivamente, en Briski fueron los pensamientos de Deleuze y Guattari los que influenciaron sus prácticas teatrales.

El sujeto como pura potencia, un bebé que es puro deseo y temor. Lo que toma de la compleja teoría de los filósofos franceses es fundamentalmente el concepto de devenir. Actuar es no producir otra cosa que sí mismo:

(...) es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijados en los que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que será el animal devenido. El devenir animal del hombre es real sin que sea real el animal que deviene (Deleuze & Guattari, 1994, p. 244).

El sujeto es pensado como una “máquina deseante” que produce realidades. Una realidad política social y económica será entonces, según cómo se organizó el flujo de deseo de las personas. Y a partir de los deseos y temores se puede establecer el fascismo y la complicidad civil.

Briski combina estas ideas con una mirada gramsciana respecto a la construcción de la subjetividad del hombre, que está relacionada con las condiciones materiales de su existencia y su ideología, o sea, su inserción en el sistema productivo. El hombre posee una conciencia contradictoria, una implícita que viene del proceso real del trabajo, de transformación del mundo, y por otro lado, una explícita adoptada mecánicamente del

acaecida en este momento, y por ende más adecuado a estilos diversos (Serrano, 2004). Notamos que esta preocupación también formaba parte de las inquietudes de Stanislavski, quien años antes de trabajar con las acciones físicas, afirmaba: “Lo irreal, el impresionismo, la estilización, al (el) cubismo, el futurismo y las demás sutilezas, o el grotesco, comienzan en el arte allí donde la natural, la real vivencia humana y la emoción alcanzan su pleno y natural desarrollo. (...) Sería trágico que la esfera de lo abstracto, la estilización, el impresionismo, u otras sutilezas de la vivencia y la encarnación, se abordaran partiendo de especulaciones intelectuales, de formas rebuscadas, puramente exteriores, o de una teoría del razonamiento” (1977, p. 145). Por otra parte, este cuestionamiento también fue materia de análisis de Strasberg, quien dedica parte de su libro a explicar cómo se podía aplicar su Método a la comedia, en obras de Shakespeare o en obras alejadas del realismo psicologista, incluso en obras brechtianas.

pasado, de la cultura en la cual nacemos, por lo que para modificar las relaciones de fuerza hay que ir más allá de lo meramente economicista dado que además está el terreno de las ideologías en el que los hombres toman conciencia de las condiciones de su existencia, por lo cual este terreno es también un campo de la lucha (Liudat, 2016).

La propuesta de Briski, se centra en encarar el trabajo del actor/actriz desde el “rol”. Afirma que la palabra “personaje” es una invitación a pensar el trabajo desde una tercera persona. En cambio el “rol” implica un accionar indeterminado, en determinadas circunstancias. Encarar el trabajo diciendo “soy yo en esta situación”, es distinto a decir, “me tocó hacer de” o “ella es así”, refiriéndose al rol en tercera persona. Briski afirma: “Personaje, les pones características de conductas y eso va en contra de la libertad. El personaje es un rol moralizado” (Wassermann, 2018b). En este sentido establece una diferencia entre lo que sería la representación y la interpretación:

La representación es un recurso de la escena economizada, pero no por lo que está pasando (en escena), sino por lo que sucedió y al no poder elaborarla la tenés como recurso para mandarla en cualquier oportunidad. Tu papá era mozo, entonces vas con una chica al bar y le pedís un café, y se demora, y de pronto lo empezás a insultar al mozo, ¿Por qué no me trae el café? Esas escenas las agarras de la vida, de la televisión, del cine. Y frente a la inhibición, el recurso es la representación (Wassermann, 2018b).

En la representación, el aquí y ahora está mediado por prejuicios, relatos icónicos, y por lo tanto, por lecturas cerradas sobre la otredad. Es desde un alejamiento ideológico y moral, sobre la acción del sujeto que se vuelve previsible. En cambio, trabajar desde la “primera persona” será vivir en escena como en la vida, como acto de locura necesario para estar en el juego teatral, y por ende imprevisible en vínculo con la otredad. Para Briski, el teatro es la expresión de las vinculaciones y las distingue de las “conexiones” en donde no hay historia con el otro.

La improvisación como la base de la actuación

El seminario de improvisación es el primero por el que debe transitar el estudiante al ingresar a su escuela. Luego de las primeras clases que da en colectivo, y simultáneo con sus clásicos ejercicios teatrales (cruzar una escalera de cuatro metros, estar en un loquero y, por último, estar en una pista de baile), Briski dedica un encuentro para dar una clase teórica sobre cómo armar improvisaciones y otra clase para dar herramientas a la imaginación técnica, para que el estudiantado aprenda a iluminar sus propias escenas y también saber operarlas.

La temática de las improvisaciones es libre, en el sentido de que no hay una orientación o estímulo previo dado por el maestro sobre las ideas a improvisar, como podría ser un texto, un cuento o un poema en el que inspirasen o del que extraer una escena dramática.

Es clarificador -aunque extenso- lo que afirma Briski:

La potencia de un actor se desarrolla en las improvisaciones.
Conflictos, roles, escenas.

No roles, conflictos, escenas.

La situación determina acciones y roles, no a los personajes.
Erigimos privacidad en los entres con cuarta pared... Aunque después hagamos agujeros públicos.

La temática de las improvisaciones tiene capacidad de contagios psico-sociales, ejemplo: secuestros, embarazos, trabajos alienantes. Se reiteran como subjetividad de lo social y comodidad de dramatizar lo dramatizado. Deseos y temores. (Me lo enseñó Tato).

No singularizo conductas fuera de la dramatización. Sí cualifico interpretaciones (potencia, privacidad entre otras cuantitativas visiones de lo que pasa).

Devoluciones referidas. Por ejemplo: relación con el social histórico. Vinculación con lo biográfico. Estética de la imagen.

(...) El arte es tal si quiere descontar los cuentos. La intensidad como vacuna de la mueca (Briski, 2011, p. 75).

Aquí Briski toma posición y apunta a que las improvisaciones no tengan una estrategia de autor (descontar los cuentos), y a la búsqueda de la libertad del relato (no dramatizar lo dramatizado) con una idea de base: al teatro le interesa lo obsceno (lo que está fuera de escena) y la realidad total: realidad-fantasía- símbolo, donde la creación es un devenir de la potencia infantil y/pero fundamentalmente de la nada. La búsqueda es hacia lo imprevisible, hacia las intensidades que son la vacuna contra lo reiterado.

Las pautas a tener en cuenta para realizar una improvisación son las que desarrollaremos a continuación:

a- *Conflictos*:

El conflicto está determinado por el entorno e implica una oposición, la acción y la reacción, que se refleja en las vinculaciones con los compañeros en escena. La dinámica de las improvisaciones es explicada a partir de un plano cartesiano, el eje horizontal es el tiempo del acontecimiento, que difiere del tiempo cronológico, y el eje vertical representa los latidos del corazón (la intensidad). Una línea de fuga en devenir que crece en diagonal en el plano dramático y que, luego del clímax –entendido en un sentido orgásmico- tiende

a decaer. Esta estructura dramática sirve como ejemplo de lo que podría ser una improvisación, pero luego en la praxis se evidencia que no es la única variable posible. Hay improvisaciones que denomina “de estructuras de rock” u otras más “becketianas” donde la mortandad de los roles no permite tal crecimiento dramático (en cada caso en particular, es singular el tratamiento de la modificación en escena). El descenso de la intensidad no implica la resolución del conflicto, por lo que no es necesario buscar un final para la improvisación. Una vez elegido el o los conflictos, hay que definir los roles que participaran en la escena.

b- Rol:

La elección de los roles para las improvisaciones tendrá que ver con las ganas de experimentar distintas situaciones posibles (conflictos) desde la mirada singular de cada estudiante. Esta debe ser una elección, no una imposición ni un sometimiento a la trama. Es el grupo el que elige el o los conflictos, y son los actores y actrices los que eligen los roles. Es fundamental tener en cuenta que el rol posee contradicciones propias. En sus clases, Briski utiliza como ejemplo el ojo de la tormenta: para que haya una tornado en el centro debe haber un lugar donde la tranquilidad es absoluta. Se podría decir que es el conflicto consigo mismo, o bien, en palabras de Raúl Serrano, el “preconflicto” en el que se halla inmerso desde antes de comenzar la acción. “No se trata de que el actor se ponga a pensar en dos caminos para resolver la situación. Se trata de una disposición corporal que lo prepara y aun lo introduce en una disputa efectiva y física” (2004, p. 202). Esta premisa opera principalmente para no moralizar o juzgar a los roles, en el sentido de que el rol no es “bueno” o “malo”, sino que son las situaciones externas las que te hacen generoso o envidioso, o sea, determinan las conductas. Y a su vez le suma un ingrediente, la fuerza interna que tiene la contradicción de los sujetos como para modificar –o no- las conductas, los deseos dirigidos por el sistema productivo, el trastocamiento de los valores morales y civiles para así poder experimentar nuevos modos de accionar, construir nuevos mundos.

Para la elección del rol hay que “ser y parecer” es decir, es importante –a priori- que uno aparente o esté cerca de las vivencias del rol elegido. Este será el momento – quizá el único- donde los aspectos externos, como ser el vestuario, importen. Este ser y parecer no opera como una directiva inviolable, dado que puede no importar en determinadas situaciones en las que el deseo del actor o actriz por transitar el rol sea lo

suficientemente potente como elegirlo a pesar de la sugerencia del maestro. En este sentido el ser y parecer es más una invitación al trabajo de campo, incluso de observación y relevamientos sobre los roles en la vida real. Para esto, en algunos casos puede ayudar la dramatización de la escena previa a la que acontecerá en la improvisación.

c- Espacio:

Otro elemento a tener en cuenta es el espacio donde sucede la improvisación, ya que puede determinar o influenciar las conductas, por ejemplo, una cosa es estar en la oficina y otra es estar en el baño de la oficina o en un páramo. Como premisa la escena se ambienta pero no se decora. A su vez, Briski recomienda traer algún elemento propio para colocar en la escena, dado que a veces ayuda –como a los niños- contar con un objeto transicional para adaptarse al juego.

d- La tarea escénica:

Es ese “algo” que hacer que surge de las circunstancias de la improvisación. La acción será real, es decir, si elegimos barrer, no “hago que barro”, simplemente limpio lo que está sucio⁶¹. Lo que funciona es concentrarse en algo en particular que ocurra en la escena y que involucre al sujeto en una acción. Esta premisa, puede ayudar –o no- a la construcción de la “cuarta pared”. Nunca se trabaja con objetos imaginarios si se quiere contar que existen. Pero sí se puede improvisar con objetos fantásticos, es decir, que la escoba puede ser una pareja amorosa.

e- La cuarta pared:

La cuarta pared tiene un doble connotación: la primera consiste en propiciar la vinculación con los compañeros en escena, por lo tanto, opera durante el transcurso de la improvisación, y la segunda consiste en la premisa de “no comunicación” con el público, que opera durante pero también previo a la improvisación. Lo que se busca es que este elemento técnico sirva para evitar la explicación o la enseñanza al espectador y que no se preocupen por si “se entiende o no”. Por lo tanto la premisa se vuelve una consecuencia del acontecer en la improvisación: será la potencia vinculatoria la que hará olvidar “al menos por un momento” que hay un público mirando. Es el ilógico acto de fe, el acto de locura con horario, que da la libertad de jugar negando la mirada del público para traer la escena privada, la escena obscura.

⁶¹ Aunque aún en el hacer del “como si barriera” algo se está ejecutando, lo que entra en juego es el verosímil construido según la concepción de cotidaneidad que se tenga en la improvisación.

El devenir en la improvisación. Poética de grupo.

“Si Dios existiera, sería un grupo”

(Briski, 2011)

Como se puede observar las consignas para armar una improvisación son simples y son la base para el trabajo de laboratorio que cada grupo realice. Son premisas que una vez llevadas a la praxis, empiezan a ser valoradas según las invenciones, la intimidad de la escena (cuarta pared) y el accionar de cada estudiante. Luego de esto, la mirada de Briski se dirige a analizar críticamente los procedimientos utilizados (si trabajaron en “primera” persona, si están juzgando los roles, si hubo modificación, etc.), y además entra en juego el entorno social (explícito o implícito en las improvisaciones) y el análisis sobre cómo las condiciones materiales influyen en las conductas de los roles y en la conducta del Yo Actor donde los límites se vuelven difusos.

Trabajar con la premisa de la contradicción de los roles, es propiciatoria -en términos dramáticos- de la posible modificación de la escena. Los roles deseán, por lo tanto, se modifican al alcanzar o no el deseo, la modificación será más o menos compulsiva, pero fundamentalmente opera como premisa para no instalarse en un accionar previsible. En consecuencia el teatro da libertades para tener varias individuaciones. “Hay que saber qué cuerpos tiene uno para meterse” (en Felice Astorga: 2018). Este es un punto importante que lo distancia de las prácticas de Stanislavski debido a que el maestro argentino considera que no todo actor o actriz es para cualquier rol. No porque no pueda intentarlo, sino porque muchas veces las libertades frente a la moral no son tantas, o porque hay situaciones con las que no se puede o no se quiere aun jugar/dramatizar porque tiene un carácter traumático. Tendrá que ver también la experiencia de explotado del sujeto. De lo que se trata es de desmantelar esa obligación de decir que sí a toda propuesta de trabajo o de creer que un buen actor o actriz es aquel que hace todos los roles.

El recorrido propuesto evidencia que no se trabaja con técnicas introspectivas como la memoria emotiva ni con evocación de imágenes. La acción de sujeto está enmarcada por el conflicto y por los vínculos y conexiones con los otros dentro de la escena (el conflicto siempre está adentro; afuera, es más difícil que surjan intensidades). La acción es en el aquí ahora y para esto es importante no tomar a las improvisaciones como cuentos a contar, sino que estas son situaciones conflictivas que devienen en

intensidades, estados, que rompen con la trama, con lo previsible, con las acciones lógicas y consecuentes. La organicidad en Briski es lo filogenético, es la sudoración y el campo de observación tiene que ver con cuestionar y romper “lo dado”. Por lo tanto, la verosimilitud del rol estará ligada a la tensión existente entre el Yo Actor y el rol elegido y las condiciones materiales de la existencia de ambos -que es la misma persona-.

Otro aspecto importante en su propuesta es el trabajo grupal. Para el maestro argentino la asamblea es la instancia superior de creación del ser humano. Se concibe a la creación por contagio con el grupo, no solo internamente con el grupo con el que se comparte la experiencia durante todo el año, sino también la interrelación con los otros grupos de la clase. El aprendizaje es en el teatro y afuera, dado que al menos una vez a la semana los grupos se reúnen para compartir vivencias, debatir y proponer ideas para las improvisaciones. Es clave para esto (o esto se da por) la masividad de sus cursos. Los grupos pasan a escena cada dos o tres semanas, por lo tanto las improvisaciones no son un ensayo, sino que acontecen y adolecen como primera y última función, porque no se repiten. Suceden y devienen pero en la búsqueda de nuevos conflictos, nuevas creaciones, generando una identidad grupal, distinta a la del Yo Actor, pero en necesario vínculo.

En los seminarios de improvisación de Briski la mirada introspectiva del actor/actriz va de la mano del aprendizaje técnico. Es la compulsión a la búsqueda personal y grupal. Y es en esta instancia de formación que se hace más evidente la influencia de Strasberg en el argentino. Esto se traduce en la importancia de observación de las conductas de los roles que elegimos, no para imitarlas sino para poder ofrecer lo propio de cada uno a escena. La afirmación “soy yo el torturador”, es una invitación a deconstruir los parámetros morales para poder jugar con lo prohibido, lo no permitido, sin juzgarlo y así dejar de colocar en la otredad al enemigo.

El seminario de interpretación

En este seminario se debe buscar un rol para dramatizar ya sea de autoría propia o ajena. A partir de entrevistas realizadas en colectivo y simultáneo, de relevamientos de los deseos y temores de cada estudiante, cuestiones personales, laborales, fantasías, etc., se sugieren algunos materiales de estudio, quedando la elección final a cargo del estudiante. Una vez más Briski insta al estudiante a elegir el material propio para no someterse a la espera del ofrecimiento de trabajo por parte de un tercero.

En esta instancia de trabajo la premisa de trabajar con la cuarta pared puede romperse, según la escena que se elija y la propuesta de cada grupo. En este sentido, para Briski hay tantas estéticas como actores en escena.

La forma de abordar un texto es a partir del método de las Acciones Físicas de Stanislavski, con algunas variantes que analizaremos a continuación. Briski sostiene que las Acciones Físicas son una herramienta técnica que proviene del materialismo histórico marxista. Una mirada científica sobre el trabajo del actor que supone al texto como materia y por tal divisible en momentos. La vuelta conceptual que da Briski a esta técnica es la acentuación de que cada momento puede ser una obra en sí, y por ende (en esto consiste la búsqueda de lo propio de cada estudiante), no previsible en lo que respecta a la consecución de una acción con respecto a la otra. La lógica y la coherencia será una adaptación al personaje. Lo imprevisible será el hecho revulsivo del Yo Actor frente a la situación dramática. En palabras de Briski:

La ciencia física estudia la conducta de los materiales y Marx la historia como materia, y Stanislavski el texto como materia. Por lo tanto, es la base de la acción corporal, la conducta física de qué sos como materia, incluye la psiquis, las células, incluye todo. Somos antes que nada materia, que puesta en determinado calor, situación, momento histórico, va a tener determinada conducta, se va a dilatar, contraer. El gran misterio de la vida, es la conducta singular. La influencia de la física, la química, el conductismo de Pavlov, y la relación funcional por el carácter cognitivo, lo interdisciplinario que permitió coagular una nueva práctica escénica. Hay contagios de la materia, si yo estoy con vos, no soy yo, soy yo-vos en un entre deleuzeano (Wassermann, 2018b).

Cada Acción Física tendrá un título al que llama “latencia” (el conocido subtexto). Esta “latencia” no tiene que ver con el inconsciente sino con la voluntad propia de cada rol en una acción determinada. Briski sigue a Stanislavski en sus conceptos sobre “las unidades y tareas” (2003, pp.149-166). Indica en sus clases que este título tiene que tener un verbo y no un sustantivo porque mientras que el primero da movimiento al accionar y coloca al actor en el deseo, el segundo habla de una representación, de cierto estado, de una imagen o fenómeno. A su vez, recomienda escribir la acción física en una tarjeta con el título y texto correspondiente.

Una sustancial diferencia de la propuesta de Briski, es que los títulos no siempre tienen que ser realistas. Según de qué obra se trate, puede experimentarse con un color, con aspectos sensitivos que ayudan a construir la situación. Se puede comenzar ensayando una obra de Becket con polvo amarillo, construir la atmósfera amarilla. Si funciona, el

título de la acción física será la palabra “amarillo”. O un recurso musical, como Arnold Schöenberg o Richard Strauss, o “El grito”, de Munch, para que desde la impresión se experimente una situación. Al respecto Juan W. Felice Astorga, asistente del Seminario de Interpretación confirma:

Una cosa que no se recomienda es usar las imágenes, pero para mí, Norman cambia según de qué obra estamos hablando, de que rol, y sobre todo de que actor estamos hablando, porque a uno le puede servir algo que a otro no. Norman nos suele dar un ejemplo muy puntual en lo que figuraría el color, mismo las imágenes, por ejemplo, para conseguir un estado siniestro o catatónicos en alguna obra de Becket, entendiendo al universo de Becket como roles que están muertos vivos. Da este ejemplo que a él le sirve: pensar en una placa amarilla (Wassermann, 2018c).

Una vez que tenemos algunos títulos, se improvisa, es decir que aquí entra en juego toda la experiencia adquirida en el seminario de improvisación. La escena elegida se dramatiza sin estudiar la letra de memoria, ya que si se estudia de memoria es porque no se sabe y se corre el riesgo de quedar atrapado en la música del texto. Briski considera que el cuerpo aprende y el lenguaje llega como una forma más de expresión, y para esto la improvisación será la base de construcción grupal de una escena.

Otro detalle importante que remarca en sus clases es tachar todas las didascálicas, los puntos y las comas, signos de exclamación e interrogación, pero no así los puntos suspensivos porque podrían contener otra acción física. En este sentido, sigue a Stanislavski, quien en sus anotaciones sobre la puesta de *Otelo* en 1929-1930, afirmó que “estas pausas, ricas de una acción sin palabras, ayudan a transformar frases sueltas de un breve monólogo en períodos enteros de vida humana” (1977, p. 295).

Sobre la base del texto “desnudo” (sin todas las puntuaciones y marcaciones del autor) se piensan grupalmente las primeras acciones físicas (al menos tres títulos) en la clase que se denomina “cartones”. La clave para pasar cartones es abordar la obra estudiando a su autor y al contexto social-histórico en el que fue escrita. El/la estudiante debe escribir parte del texto de la escena elegida en letras de aproximadamente cinco centímetros para que toda la clase pueda leer. Se utilizan de tres a cuatro cartulinas. Otra se deja reservada para algunos datos del autor y por último, pero no menos importante, una cartulina donde se debe dibujar la escena en la que se desarrolla la acción. Aquí es especial la atención que Briski coloca en la capacidad que se tenga de imaginar la escena y volcarla en un papel. Llegando incluso, algunos años, a dar clases de perspectiva para poder realizar los dibujos del lugar donde sucede la acción.

Luego de este encuentro, las primeras improvisaciones (ensayos) se realizan fuera de las clases, entre el grupo elegido y -a veces- algún compañero/a en la función de dirección o que simplemente los mire desde afuera, favoreciendo también a la práctica de dirección.

Como se puede observar, no existe en este seminario (tampoco en el de improvisación) una coordinación o conducción de ejercicios sobre las acciones físicas. No hay ejercicios previos que operen como ejemplo, debido a que no hay una función de dirección en las clases, por lo tanto la primera apuesta sobre el hacer en escena y sobre la puesta en escena será del actor/actriz.

En este punto se centra una de las principales críticas de Mauro (2017) a las metodologías realistas de actuación. Nos detendremos un momento en este tema. La investigadora advierte la existencia de un vacío metodológico sobre cómo pasar del texto a la acción para lograr la vivencia, la verdad en escena buscada por el realismo. Los valores axiológicos de un director/a o dramaturgo/a se convierten entonces en una verdad sobre lo que es creíble y lo que no. La metodología de actuación realista que surge como reacción a otras estéticas de actuación artificiosas -como el romanticismo- se vuelve paradójicamente otro artificio, ya que la decisión sobre la veracidad de las actuaciones depende de una voluntad externa. Será el dramaturgo o el director (y en nuestro caso el maestro) quien decida qué es lo real. A su vez agrega que en cuanto a técnica actoral, esta metodología posee una ausencia para explicar cómo lo vivenciado se expresa en escena. Es decir, que el cuerpo del actor queda escindido y al servicio de una estrategia de acción enmarcada por la trama o la dirección, y para esto debe volverse inofensivo, previsible y compensado. En este sentido Mauro afirma que:

En la omisión de su tratamiento metodológico y técnico, el ideal escénico realista reproduce las posturas normativas asociadas al cuerpo, presentes en el teatro occidental desde el mundo griego. Se trata de imponer mediante la norma una concepción intelectual y artificial del cuerpo como unidad definitiva y sin riesgo. Lo que se persigue fundamentalmente es el desarrollo de un cuerpo productivo y disciplinado, que respete tres imperativos necesarios para la claridad en la comunicación del referente: significancia, organicidad y equilibrio (Mauro, 2017, p. 539).

En este orden de ideas, se puede observar cómo este vacío metodológico se acentúa más cuando no hay alguien dirigiendo la escena, que oriente o dé motivación al accionar del actor/actriz. Si para Stanislavski mover un vaso es la simple acción física que sucede en escena y a la que el actor debe aferrarse, esto es posible porque la motivación de la acción se la está dando quien escribió o dirige la obra en el momento del ensayo de la ejecución de la acción física, y aún en el caso que el actor ejecute la acción sin saber por qué lo hace, igualmente tendrá una motivación que será cumplir una orden. En algún momento el accionar se proveerá de un significado, es decir de una motivación. Aunque en el ejercicio prevalezca la acción, estar, caminar, sentarse o cualquier otra actividad, esta siempre conlleva una motivación, ya será ser un rey o cumplir con la premisa de caminar.

En el primer Stanislavski la motivación se estudia a partir del trabajo de mesa, en el segundo Stanislavski, es a partir de una dirección en simultáneo a la acción. En Strasberg con un trabajo previo de ejercicios sensitivos y si no es suficiente (según su concepción de veracidad), utilizará los llamados “ajustes y condiciones”. En la propuesta de Briski, estas motivaciones serán buscadas por el actor/actriz y no siempre provendrán del psiquismo o de los subtextos, el estímulo se podrá encontrar en una imagen o en la música. Y como advierte Mauro, la incomodidad vendrá al poner/se en escena aquello anterior que se pensó. Los subtextos de las acciones físicas serán la base para las improvisaciones, los ensayos se organizan y se muestra en la clase cuando lo decide el grupo. La puesta en escena se construirá colectivamente, con ideas que pueden surgir en la clase de “cartones” o en las devoluciones de las pasadas. La mirada dualista del cuerpo cartesiano se deberá romper en los ensayos. Es cierto, no se dice el cómo, se dice, “hazlo”. Hay algo inasible en el que las palabras no son suficientes, porque competiría contras ellas ese sujeto deseante de ser mirado, con ganas de inventar una nueva realidad, paralela, disruptiva de los sentidos. La práctica actoral se presenta como un ida y vuelta, entre un pensar y un hacer, una praxis que incomoda y que rechaza. Un cuerpo como materia, que es divisible en momentos, que es contradictorio y por tanto imprevisible en su accionar.

Para concluir, se puede afirmar que las técnicas propuestas por Briski en este seminario provienen de una metodología realista, y por tanto tiene una preponderancia de la subordinación de la acción actoral a la interpretación de un personaje (sea a partir de una escena propia o ajena). Se propone un método de análisis del texto que permite la división de momentos y que -a priori- circunscriben el accionar a las circunstancias y

acciones físicas. Pero dada la posibilidad de realizar las escenas desde la improvisación y con la premisa de trabajar desde el “rol”, se puede sostener que esto permite dar un salto sobre la coherencia de las conductas, predisponiendo a la actuación no solo a los límites del personaje, sino a lo indeterminado del “aquí y ahora”. La materia textual será la excusa que se elige para organizar el deseo del Yo Actor. En sus clases Briski suele afirmar, “Uno es buen actor si puede obtener un accionar propio de lo que está escrito” (en Felice Astorga: 2018). ¿A qué se refiere? Hace poco tiempo, en el Seminario de Interpretación, se realizó una pasada sobre *No te vayas con amor o sin él* cuya autoría es del propio Briski. Es una historia sobre el amor y la dependencia económica, y tiene como protagonistas a dos mujeres, la patrona, católica, en silla de ruedas, y la empleada doméstica, que es sometida con un juego de encontrar objetos perdidos a cambio de unos pocos pesos. Aquella mujer se masturbó en escena y esta acción no surge del texto de la obra. Entonces, ¿cómo llega un consolador a escena? ¿Se trata de una adaptación de la obra? ¿O un devenir que rompe con una lógica binaria de lo que el texto es y debe ser al ser representado? Es cierto que se podría afirmar que no deja de ser un trabajo desde la dramaturgia que fue actualizada y, por ende, que se sigue pensando en términos de una acción lógica y consecuente de un rol. O sea que la dimensión estratégica⁶² sigue dominando las técnicas de actuación para llegar al rol. Pero en la devolución Briski indicó que para ese grupo, el estadio de la improvisación era lo que primaba y que deberían estrenarla así, con todos esos diversos momentos y distintas técnicas en escena: stanislavskianas por un lado, diderotianas por el otro, y también, por qué no, tomar alcohol porque la actriz lo desea, estarse en varias escenas sin saber “lo que venía” y “navegar que es mucho más divertido que llegar al puerto” (en Felice Astorga: 2018).

En estas observaciones se puede detectar cómo las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación coexisten y pueden ser valoradas para la construcción de una escena. Por un lado, en la representación de la obra *No te vayas...*, en la que las actrices sustituyen algo ausente, o sea, los personajes de la obra, pero en la que también se presentan a sí mismas, al experimentar de forma disruptiva la trama o las secuencias lógicas que hacen que un personaje sea uno y no otro. La masturbación, en este caso, los momentos incómodos de silencio, la toma de alcohol (en ninguna parte de la obra se

⁶² Karina Mauro (2014) toma estos conceptos de Michel De Certeau, quien define a la lógica de acción estratégica en contraposición a la lógica de acción táctica. En la primera, existe un cálculo de relaciones de fuerza, como la trama creada por el dramaturgo, y la segunda, constituye la manera en que se emplean los productos impuestos por el orden dominante.

describe esta situación), por citar solo algunos ejemplos. La interpretación de una obra, desde “la primera persona” o mejor dicho desde “el rol”, se vuelve experimentación, devenir, y por lo tanto, se rescatan esas “prácticas de escamoteo” a las que refiere Mauro (2015), esos lugares de singularidad y creatividad del Yo Actor que hacen a lo propio de cada actor/actriz (Ver *Norman Briski y su formación*).

En consecuencia, para Briski lo propio es la anomalía que todos tenemos o debemos encontrar. Esa singularidad, esa identidad que hace que la construcción del Yo Actor no sea una reiteración de estereotipos sino, una construcción singular de cada uno/a. Para Deleuze (1994) el animal es el borde, es esa posición periférica frente a la manada. Para Briski un actor/actriz será un animal frente a la manada, frente a la sociedad/Estado. El estudiante es el animal frente al maestro. Es un borde de creación, con una técnica exportada de una metodología realista y puesta al servicio de cuanta estética devenga el animal.

Conclusiones

Retomando las categorías analíticas de Mauro, se puede observar cómo una visión de mundo puede influir sobre los aspectos técnicos y la construcción del Yo Actor. Encarar el trabajo del actor/actriz desde una mirada ética en la que todos somos aquello que denostamos, aquello que juzgamos y también aquello que amamos, para desde la subjetividad poder modificar las condiciones materiales de explotación, de sometimiento y así allanar el camino al devenir, a lo imprevisible, el borde, la anomalía.

A su vez, se podría afirmar que Briski sigue la tradicional propuesta de actuación que diferencia el teatro interpretativo del representativo, y toma del primer Stanislavski el concepto de “vivencia” (aunque en sus clases nunca nombre dicha palabra o concepto), pero lo refuncionaliza al erigir como pilar de la conducta la contradicción y la imprevisibilidad, en una práctica teatral que debe ser disruptiva frente a lo dado por la moral y las instituciones. Quizá sea por esto que en los Seminarios de Improvisación se puedan ver escenas donde todos son espermatozoides, o donde la acción transcurre limpiando los ladrillos de la pared, entre otras escenas más cercanas a la alienación de clase, como robos o peleas por la heredad. Como afirma Pavlovsky:

El teatro de Norman es puro devenir, puro acontecimiento, puro entre, pura micropolítica. No se deja apresar por ningún pensamiento organizativo, no se deja capturar, corre, evita que lo agarren, lo encasillen y hasta a veces lo comprendan. Como dice Deleuze: <<No hay que interpretar, hay que experimentar>> (...) Solo digo: Norman Briski escribe cómo actúa, cómo dirige y cómo enseña sus clases. Y cómo piensa la vida (Briski, 2008, p. 13).

Es oportuno repasar los lazos entre el teatro y la política que Briski supo enlazar durante toda su carrera. Su dramaturgia estuvo atravesada por una mirada profundamente poética, política y disruptiva de la realidad. Desde sus primeras producciones como actor, se alejó del realismo como estética, ni sus obras son realistas, ni sus puestas lo son. Pero sí se advierte que utiliza las técnicas y procedimientos que nacieron con el realismo y el naturalismo para enseñar a los estudiantes las primeras prácticas en escena. Fundamentalmente en el primer seminario, la construcción de cuarta pared –como meta paradójica del trabajo del actor- producida como consecuencia de la vinculación de los roles a partir del conflicto en escena. Esta técnica se piensa como una consecuencia indisoluble al estar en escena con una motivación (deseo-temores) que dé sustento al accionar. Y a su vez para que funcione como antídoto de lo didáctico, especulativo, del cuento a narrar o del mercado cultural.

Una vez que el actor/actriz logra superar ciertas inhibiciones llega el turno de trabajar en el Seminario de Interpretación, en el que la metodología utilizada para el análisis del texto es la de las acciones físicas que parte de la materia textual, que puede ser dividida en momentos sin que ninguna acción dependa de la otra o esté al servicio de lo que vendrá. Cada acción física será una obra en sí misma. La acción surgirá sin una dirección de actores y la experimentación queda a cuenta propia de cada actor/actriz. El Seminario de Interpretación será el lugar en el que se aprende una técnica para quienes quieran tener una herramienta para ejecutar una pieza dramática, pero para otros también será la posibilidad de presenciar disruptivamente en escena, con la libertad de jugar creativamente. Quizá sea por esto que en sus clases transitén actores y actrices de diferentes procedencias sociales y económicas, o que en un mismo grupo pueda trabajar alguien que por primera vez se acerca al teatro junto a un compañero que ya tiene un “nombre propio” en el campo teatral.

Para finalizar, si bien Briski propone el trabajo de mesa previo para extraer las acciones físicas y estudiar el contexto social del autor de la obra, que se realiza en la “clase de cartones”, luego dependerá de cada grupo cómo acciona. Esto lo distancia del último Stanislavski en sus aspectos como maestro, dado que no dirige a los estudiantes, y también lo distancia como director. En particular, sus prácticas son bastante eclécticas⁶³ y según la obra y el grupo que dirija, trabaja con o sin mesa como proponía en sus últimos tiempos Stanislavski, incluso con intervenciones al estilo de los “ajustes y condiciones” de Strasberg.

Lamentablemente, hay algo inasible en sus clases, en sus devoluciones, que no se sistematiza y en el que se invita al corrimiento del realismo como estética imperante y por ende, a la búsqueda de las estéticas propias que cada actor/actriz posea. Para Briski el realismo o el naturalismo fue un devenir de un determinado social histórico que el hombre buscó para salir de Dios, y ese periodo materialista fue funcional a la disciplina partidaria. La invitación a repensar la civilización entendida como una sujeción que esclaviza los flujos de deseos, a discutir la realidad como parámetro de verdad, a compulsar a buscar lo real de la realidad para acercarse a los sueños, son los planteos ideológicos de su particular mirada sobre la actuación. Por esto se puede dramatizar *Imperceptible* de Pavlovsky, con el Método de Acciones Físicas, o siendo una nena que juega en escena hasta que es abusada, o que en una escena donde un padre y un hijo se reencuentran, lo más importante sea una pava que gira sobre la mesa, como correlato de una intensidad que no existe y como reloj de la estupidez. Como corolario, se rescata aquella frase de Briski -citada anteriormente- al hablar de las técnicas del mimo, dado que se presenta como una síntesis de sus valores éticos y estéticos en su propuesta para la construcción del Yo Actor: “cuanto más singular sea la manera, nos saldremos de las formas. La civilización se encarga de domarnos. Tenemos que seguir buscando la potencia infantil que siempre es revolucionaria” (Aznárez & Briski, 2013, p. 27).

⁶³ Ensayando *No te vayas con amor o sin él* (2011), Briski extrajo junto al elenco los títulos de las acciones físicas de toda la obra, y en otra de las experiencias, como *Unificio* (2017), trabajó con propuestas conflictivas sobre lo que sería vivir en sociedad, con ideas visuales y a partir de las improvisaciones, y de esa manera escribió los núcleos dramáticos (con estéticas y procedimientos del humor y el *clown*). Además, no solo aborda sus textos de maneras distintas en cada ocasión, sino que también sus puestas varían de estilo –como consecuencia de la experimentación total que determinaría una estética específica, como puede ser la última obra que estrenó, *La conducta de los pájaros* (2018), en la que los actores deben atravesar casi toda la obra arriba de máquinas gigantescas (como devenir de la magnitud de lo ideológico de los roles de Rosa Luxemburgo y Manuel Ugarte), lo que los expone a esfuerzos que nada tienen que ver con una actuación realista.

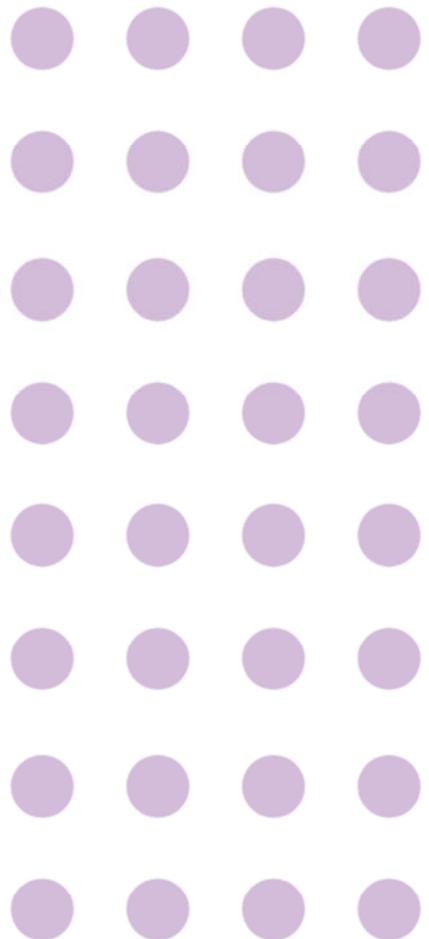
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (1965). El desconocido Stanislavski. *Revista Máscara. Publicación de la Asociación Argentina de Actores*, 132/133.
- Aznárez, C., & Briski, N. (2013). *Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken.
- Briski, N. (2011). Diálogos: la potencia grupal y el teatro. En O. Saidón, *La potencia grupal*. Buenos Aires: Lugar Editorial.
- Briski, N. (2010). Invención. En *Teatro Calibán*. Disponible en: <http://normanbriski-articulos.blogspot.com/2010/10/invencion.html>.
- Briski, N. (2008). *Teatrobrik*. Buenos Aires: RCL Rio Cultura.
- Deleuze, G., & F. Guattari (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. España: Pre-Textos.
- Dorin, P. (2011). Filiaciones y derivaciones de una danza de expresión en la Argentina. Disponible en: <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Liaudat, M. D. (2016). Marxismo, Cultura y Antropología. Los aportes de Gramsci, Thompson y Williams. *Cuestiones de Sociología*, 15/020. Disponible en: <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSe020>
- Mauro, K. (2017). La Metodología de Actuación realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine. *Revista Brasileira de Estudios da Presença*, 7(3), 523-550. doi:10.1590/2237-266069587
- Mauro, K. (2015). El actor emancipado. En *Actas del IV Congreso Internacional de Teatro. VI Congreso Nacional del Teatro. Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. Buenos Aires: Departamento de Artes Dramáticas, UNA.
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.

- Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Tomo IV. Buenos Aires: Galerna.
- Schoo, E. (2012). Gené, el hombre de teatro total. En *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/gene-el-hombre-de-teatro-total-nid1445817>.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas Tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- Serrano, R. (1971). *Stanislavski. Método de las acciones físicas*. Buenos Aires: GET.
- Stanislavski, C. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, España: Alba Editorial.
- Stanislavski, C. (1977). *El Trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Quetzal.
- Strasberg, L. (1989). *Un sueño de una pasión. La elaboración del Método*. Buenos Aires: Emecé Editores.

OTROS RECURSOS

- Felice Astorga, J. W. (2018), Apuntes de clases teóricas del Seminario de Improvisación dictado por Norman Briski.
- Wassermann, E. (2018a). Entrevista personal a Carlos Aznárez, 15 de septiembre de 2018.
- Wassermann, E. (2018b). Entrevista personal a Norman Briski, 24 de septiembre de 2018.
- Wassermann, E. (2018c). Entrevista personal a Juan W. Felice Astorga, el 20 de septiembre de 2018.



2019

mundis

ASSOCIAÇÃO CÍVICA DE FORMAÇÃO E CULTURA

ISBN 978-989-54004-9-2

9 789895 400492