





**PSA** Producción  
**PSA** de Sentido  
**PSA** Actoral



---

**Título** PSA Producción de Sentido Actoral

**Autores y autoras** Leilén Araudo, Sergio Boris, Verónica Castelo, Alejandro Catalán, Verónica Corizzo, Analía Couceyro, Rocío Fernández, María Laura Fernández, Sandra Ferreyra, Juan Cruz Forgnone, Daiana González, María Florencia Heredia, Francisca Levín, Camila Martínez, Lia Noguera, Carla Pessolano, Juanse Rausch, Rocío Reyna, Martín Rodríguez, Lucía Rodríguez Riva, Mariano Saba, Mariano Zucchi

IMPULSA

malisiaeditorial@gmail.com  
Diagonal 78 #506 | La Plata

**Diseño** Agustina Magallanes

---

Primera Edición 2024

Impreso en Argentina

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723



# PSA Producción de Sentido Actoral



Leilén Araudo, Sergio Boris,  
Verónica Castelo, Alejandro Catalán,  
Verónica Corizzo, Analía Couceyro,  
Rocío Fernández, María Laura Fernández,  
Sandra Ferreyra, Juan Cruz Forgnone,  
Daiana González, María Florencia Heredia,  
Francisca Levín, Camila Martínez,  
Lía Noguera, Carla Pessolano,  
Juanse Rausch, Rocío Reyna,  
Martín Rodríguez, Lucía Rodríguez Riva,  
Mariano Saba, Mariano Zucchi



**Comité de referato:**

Dra. Silvina Diaz, Dra. Sandra Ferreyra,  
Dra. María Fukelman, Dra. Laura Fobbio,  
Dr. Andrés Gallina, Dra. Yanina Leonardi, Dr. Ezequiel Lozano,  
Dra. Susana Tarantuviez y Dr. Mauricio Tossi.

**Decano Director**

Prof. Sergio Sabater

**Secretario de Asuntos Económico  
Financieros**

Cdor. Sebastián Werkmann

**Secretaria Académica**

Prof. Patricia Vignolo

Prosecretaria Académica

Lic. Luciana Estévez

**Secretaria de Investigación y  
Posgrado**

Prof. Patricia Sapkus

**Prosecretaria de Investigación y  
Posgrado**

Prof. Silvana Franco

**Secretario de Extensión Cultural y  
Bienestar Estudiantil**

Lic. Roman Podolsky

**Director del Instituto de  
Investigación en Teatro**

Dr. Martín Rodríguez

**Investigadores CONICET**

Dr. Martín Rodríguez

Dra. Lía Noguera

Dr. Mauro Greco

Dr. Mariano Zucchi

Dra. Carla Pessolano

**Becarios/as CONICET**

Dra. Lucía Rodríguez Riva

Mg. Rocío C. Fernández

Lic. Juan Cruz Forgnone

Lic. Leilén Araudo

Lic. Juanse Rausch

Lic. Camila Martínez

**Becaria Agencia Nacional  
de Promoción Científica y  
Tecnológica**

Lic. Daiana González

**Becaria EVC-CIN**

Verónica Castelo Lettieri

Joana Suero

**Integrantes del Grupo IEP****Directora del Grupo IEP**

Carla Pessolano

**Coordinador general**

Martín Rodríguez



## **INDICE**

### **Prólogo**

Pessolano, Carla & Rodríguez, Martín *“La Producción de Sentido Actoral (PSA) y el actor popular (“nacional”): algunas hipótesis en torno a una resistencia que no cesa”*

### **La fiesta de actuar**

Araudo, Leilón *“El secreto en el campo poético asociativo”*

Boris, Sergio *“Un teatro de la falta”*

Couceyro, Analía *“Interpretaciones simultáneas”*

Fernández, Rocío C. *“Por un elogio de la amorosidad: encuentro, autonomía insurrección y acecho en la Producción de Sentido Actoral”*

### **Cuerpos insurrectos**

Rivas, Lucía. *“Alberto Olmedo: el actor oportunista, la televisión y el teatro culto”*

Castelo Lettieri, Verónica *“De cómo la actuación de Tita Merello combustiona las llamas de la conquista femenina al calor del primer peronismo”*

Corizzo, Verónica *“La corporalidad peronista en la actuación teatral de María Merlino”*

Heredia, María Florencia *“Enfermedad y exceso del cuerpo en el teatro de Alejandro Urdapilleta”*

Rausch, Juanse *“A imagen y semejanza: travestismo y humor en la actuación de Jorge Luz”*

Noguera, Lía *“Idearios románticos y actuación. Lorena Vega entre los afectos y los efectos”*

## **Dramaturgia y actuación**

Forgnone, Juan Cruz *“La actuación como acto de creación”*

Zucchi, Mariano Nicolás *“La noción de intención en las técnicas actorales de Stanislavski y de Serrano”*

Reyna, Rocío *“Dramaturgia del derrame: un procedimiento de composición escénica”*

Fernández, Laura *“Tema libre: la actuación”*

Saba, Mariano *“Producción de Sentido Actoral y construcción dramática: sobre Rafael Spregelburd”*

## **Pueblo y Resistencia**

Levín, Francisca *“Teatro y deporte: articulaciones entre la Producción de sentido actoral y las representaciones del boxeo en la revista El Gráfico”*

Martínez, Camila *“Actuación y tango. Los estilos de Charlo -el pituco- y Alberto Castillo -el reo-”*

Pessolano, Carla *“Resistencia(s) en el Teatro Argentino: pensamiento, cuerpos de actuación y otros modos de existencia”*

Ferreyra, Sandra *“Teatro y actuación en Mauricio Kartun y Ricardo Bartís: coleccionismo y alegoría”*

González, Daiana *“La fragmentación como principio estético en El cuerpo de Ofelia de Bernardo Cappa”*

## **Epílogo**

Catalán, Alejandro: *“Producción de Sentido Actoral (más de) veinte años después”*. Conversación con Alejandro Catalán.

## **Bios**

# Prólogo



Carla Pessolano  
Martín Rodríguez



## La Producción de Sentido Actoral (PSA) y el actor popular (“nacional”): algunas hipótesis en torno a una resistencia que no cesa

Carla Pessolano  
Martín Rodríguez

Este libro es un libro sobre actuación. No es un libro que se proponga teorizar sobre la actuación en general ni abordar la historia de la actuación en el mundo: su objetivo, más bien modesto, es ayudar a pensar un aspecto de la actuación eminentemente local al que Alejandro Catalán (2001) llama “producción de sentido actoral” y que nosotros –veremos luego quiénes integramos ese “nosotros”– decidimos primero escribir con mayúsculas (Producción de Sentido Actoral) y luego reemplazarlo por una sigla (PSA). La PSA refiere a un modo de producir sentido –ficción, relato escénico– que parte de una actuación concebida como autonomía de otros elementos que integran la escena –el texto, la dirección, la escenografía–; es el actor el que produce relato en las clases o los ensayos y a él se subordina el resto de los elementos.

El actor de la PSA, al que llamaremos *actor productor* (Ferreyra, Rodríguez: 2020), aparece en la década del ochenta como respuesta al *actor creador*. Cuando hablamos de *actor creador*, nos referimos en líneas generales a quie-

nes se formaron en las técnicas de la dicción interpretativa o declamación<sup>1</sup> pero también y fundamentalmente, al actor realista o “naturalista” que entre las décadas del sesenta y del ochenta ocupó el centro del campo teatral y cuya actividad continúa hasta nuestros días.<sup>2</sup>

Es posible rastrear los orígenes de la PSA en el actor popular al que, a comienzos del siglo XX, la elite llamaba despectivamente “actor nacional”. Sobre esta forma de actuación que podemos llamar “nuestra” sin temor a equivocarnos y sobre sus antecedentes, pero también sobre otras formas con las cuales se vincula de manera polémica y productiva, hablan los artículos que aquí se incluyen. El actor productor y el actor popular –actor productor en pleno derecho al que preferimos seguir llamando popular para evitar confusiones– desarrollan una verdadera práctica de resistencia (Pessolano, 2020) entendida como la fundación de un lenguaje poético por parte de un cuerpo de actuación capaz de generar materia escénica de manera autónoma pero también como producción de pensamiento, reflexión acerca de la actuación.

---

<sup>1</sup> Casos emblemáticos de este tipo de actor son Alfredo Alcón, María Rosa Gallo, Violeta Antier, Inda Ledesma y Osvaldo Bonet, formados en el Conservatorio Nacional de Música y Arte Dramático bajo la dirección de Antonio Cunill Cabanellas.

<sup>2</sup> Luego de haber asumido la conducción de La Máscara, Carlos Gandolfo, Augusto Fernández y Agustín Alezzo incorporaron a Hedy Crilla, para formarse en técnicas acordes a las textualidades realistas del período a partir de la apropiación del Stanislavsky más psicologista y de las técnicas desarrolladas por Lee Strasberg. Se genera a partir de ahí un realismo actoral vernáculo, alejado de las formas declamativas del actor culto pero también de las formas actorales del teatro independiente, incluso de aquellas más evolucionadas como las desarrolladas por Oscar Ferrigno en el Fray Mocho. Este realismo fue la tendencia actoral dominante durante treinta años y encuentra su punto de mayor centralidad en Teatro Abierto 81.

Aunque sin ignorar la tradición popular a la que él mismo se refiere en la entrevista incluida en este libro, Catalán señala que quienes primero comienzan a producir sentido desde la actuación, prescindiendo de un texto dramático previo o de una dirección que oriente las improvisaciones, son los actores que emergen en la década del ochenta –Alejandro Urdapilleta, María José Gabin, Batato Barea, Humberto Tortonese, Carlos Belloso, entre otros–. Estas formas actorales experimentales y por lo general paródicas tienen un punto de inflexión en “el abandono del sketch y el evento que lo contiene para pasar a la producción de obras” (Catalán, 2001). Tal inflexión está asociada a la emergencia de Ricardo Bartís, quien desarrolla una poética directorial a partir de las capacidades del actor productor.<sup>3</sup>

La puesta que funciona como punto de quiebre y como juntura entre el momento paródico y la irrupción de este nuevo tipo de director y del nuevo tipo de “obra” que produce es *Postales argentinas* (1988) de Bartís, estrenada en el marco del Sportivo Teatral. El Sportivo, como se lo llama usualmente, fue el espacio de mayor innovación escénica de los últimos treinta años. Con su cierre en el 2022 desaparece sin dudas un lugar de referencia para muchos actores, directores y espectadores. Por él pasaron los actores, di-

---

<sup>3</sup> Para Catalán (2001: 13-14), esta poética “hará posible que la actuación no se limite al muestreo de efectos o de habilidades acopiadas de una singularidad expresiva e imaginaria, sino que con ella pueda producir un relato de mayor complejidad. Para ello se desalojaran elementos paródicos y de efecto inmediato (que ya estaban siendo capturados por el medio teatral y televisivo) siendo reemplazados por capacidades de intensificación y acumulación dramática. El director, nuevo lugar de trabajo con la singularidad que interviene desde fuera del cuerpo productor del actor, hará que esa singularidad pueda desligarse de la tendencia personal del actor (repertorio imaginario y expresivo por él reconocido)”.

rectores y aún los dramaturgos más destacados del teatro de los noventa: Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Alejandro Catalán, Analía Couceyro, Rafael Spregelburd, Federico León, Sergio Boris, Andrea Garrote, Alberto Ajaka, Eugenio Soto, Luis Machín, María Merlino, María Onetto, Bernardo Cappa, Carlos Defeo, Pilar Gamboa, Juan Pablo Gómez y Nahuel Cano, entre otros. El reciente cierre de este espacio marca el fin de una época, no así el de la Producción de Sentido Actoral y sus rumbos futuros.

## I

Escrito por investigadores, este libro está dirigido a todos aquellos que investigan teatro, especialmente a quienes colocan la actuación en el centro de sus investigaciones. Cuando decimos investigadores nos referimos no solo a quienes producen pensamiento sobre el teatro sino a quienes hacen teatro, a aquellos que desarrollan procesos escénicos que por lo general derivan en la producción de una obra.

La actividad de quienes integramos el primer grupo se incluye dentro de lo que Bourdieu (1992) llama el “campo académico”<sup>4</sup>: muchos de nosotros formamos parte del sis-

---

<sup>4</sup> Tomamos la noción de campo académico de Pierre Bourdieu, quien en su libro *Homo Academicus* (1992) aborda desde una perspectiva sociológica la actividad de los profesores universitarios, centrándose en el caso francés. A partir de nociones desarrolladas anteriormente tales como la de campo, habitus, capital y violencia simbólica describe al ámbito universitario y sus alrededores (el campo académico) como una lucha de todos contra todos que provoca el permanente desplazamiento de los agentes que intervienen (los profesores) de lugares centrales a lugares periféricos y viceversa, lo cual tiende a la alteración de la estructura misma del campo. En el caso del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA ese campo está consti-

tema científico en calidad de investigadores o becarios del CONICET o de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y es habitual que nos desempeñemos como docentes universitarios. Nuestra producción se centra fundamentalmente en el estudio de la historia y el presente de nuestra escena desde una perspectiva crítica y los resultados de esos estudios son volcados en tesis de maestría y doctorado y en publicaciones diversas. También intentamos producir pensamiento teórico a partir de los problemas a los que nuestras investigaciones nos enfrentan.

Los que integran el segundo grupo desarrollan actividades dentro del “campo teatral”<sup>5</sup> como actores, directores, iluminadores y escenógrafos y cada vez es más habitual que se incorporen al campo académico como docentes de sus respectivas especialidades. El Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes ha sido el principal promotor de esta incorporación que encuentra sus antecedentes en el Conservatorio de Artes Dramáticas “Antonio Cunill Cabanellas”. En los últimos veinte años se han sumado al Departamento artistas fundamentales

---

tuido en gran medida por artistas, con lo cual asistimos a una superposición entre académicos tradicionales y artistas devenidos académicos, a un cruce entre las lógicas del campo académico y las del campo artístico. <sup>5</sup> La noción de campo teatral es desarrollada en su especificidad por Osvaldo Pellettieri (1997) a partir de la teoría de los campos de Bourdieu, especialmente partir de su artículo “Campo intelectual y proyecto creador” (1967) que encuentra su complemento en otros trabajos del autor (1983, 1988, 1997). El campo teatral, como parte integrante del campo intelectual constituye un sistema de líneas de fuerza (los agentes que lo integran) que se oponen y se agregan distribuyéndose en ese espacio específico en lugares centrales y marginales. Es un espacio de lucha por la legitimidad cultural que posee una lógica propia y en el que sus agentes deben conciliar sus proyectos creadores con la estructura del campo que tiende a querer imponer su lógica inmanente a quienes forman parte de él. Trasladada al campo académico, estas lógicas adoptan formas particulares que sería necesario analizar en profundidad.

de nuestra escena como Bernardo Cappa, Eugenio Soto, Analía Couceyro, Luciano Suardi, Luis Cano, Ana Alvarado, Ciro Zorzoli, Eli Sirlin, Andrea Garrote, Analía Fedra García, Gustavo Tarrío, María Laura Fernández, Gabriela Aurora Fernández, Susana Pampin, Guillermo Cacace y Cristian Drut, entre muchos otros.

Frente a esta distinción es importante destacar dos fenómenos novedosos. El primero de ellos es que buena parte de los investigadores y becarios del CONICET dedicados al estudio del teatro tienen por sede el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA (IIT). La radicación de sus investigaciones en ese espacio no es casual: es producto de una constante política de desarrollo y formación de jóvenes investigadores por parte de quienes lo integramos. El segundo fenómeno es que la mayoría de estos investigadores y becarios se formaron dentro de la institución y se desempeñan activamente como actores y directores.

Pero, aún con los cambios señalados y más allá de las excepciones, sigue habiendo un divorcio entre la “teoría” –o la “semiótica”, como a veces la llaman despectivamente los artistas tomando una parte de los estudios teatrales para referirse al todo–, y la “práctica” y este divorcio se intensifica entre los “teóricos” y los “prácticos” que forman parte del campo académico. Lo notable –y volveremos sobre este punto sin dudas central– es que, así como muchos de los que hacen “teoría” son actores o directores, muchos de quienes se dedican a la práctica producen textos teóricos y los publican.

Como editores de este volumen nos hacemos cargo del estado del campo y de la investigación en nuestro país. Asumimos que la investigación no se limita exclusivamente al campo estrictamente académico —aunque, como dijimos, muchos artistas se han integrado a ese campo en calidad de docentes y esporádicamente publican en libros y revistas especializadas—, y es por eso que decidimos incorporar artículos de ambos mundos, la “teoría” y la “práctica”, con la certeza de que en cada uno de ellos es posible producir pensamiento sobre la escena y aún escena, en la medida en que la escritura tiene la capacidad de impactar en la producción escénica concreta de modos impensados. Creemos que, más allá de las diferencias disciplinares y los tránsitos institucionales, el pensamiento que se produce en ambos campos —en simultáneo, alternadamente o como sea— solo es posible en la medida en que su punto de partida es el conocimiento de una materia específica. No se trata solamente de integrar fácticamente uno u otro espacio sino también de pensar entrecruzadamente, de componer relaciones que permitan arribar —de manera quizás veces intuitiva— a lo que Spinoza denomina “noción comunes” (Spinoza, 2022; Deleuze, 2017a), pensando desde la materialidad misma de lo teatral a fin de alcanzar una escritura de otro orden, escritura hecha de escena.

## II

Aunque este libro es publicado por una editorial independiente, su procedencia es institucional: algunos de sus

autores formamos parte del Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA (IIT) y del Grupo de Investigaciones Escénicas y Performáticas (Grupo IEP) que desarrolla su actividad en el mencionado Instituto y que es el responsable de la presente edición. También somos becarios e investigadores del CONICET y docentes del mencionado Departamento. Deudora de los organismos de Ciencia y Técnica, esta publicación es también resultado de un proyecto PICT otorgado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica.

Es quizás deber de quienes editamos este volumen dar cuenta de una pertenencia al menos doble:

1) Como integrantes del IIT no podemos dejar de considerar que en él se radican proyectos de investigación con orientaciones diversas: por ello nos vemos obligados a pensar el teatro y la escena desde una mirada que abarque todas las formas posibles que conforman el campo teatral porteño, tanto aquellas que ocupan lugares centrales como aquellas que se encuentran en la periferia. La variedad de nuestro teatro y de nuestra escena es enorme y solo puede ser celebrada ya que su potencia y riqueza radican, precisamente, en esa variedad. Teatro comercial culto y popular, teatro oficial, teatro independiente –en el sentido pasado y presente de este término<sup>6</sup>–, teatro en el centro y en los ba-

---

<sup>6</sup> Es importante en este punto distinguir el Teatro Independiente histórico del uso actual del término. Actualmente la denominación teatro independiente se refiere a grupos que se reúnen de manera puntual para la producción de una obra que por lo general estrenan en salas alquiladas (rara vez poseen sala propia), que esporádicamente cuentan con el escaso financiamiento que proporcionan los subsidios (INT, Proteatro) y que dividen los igualmente escasos beneficios obtenidos en partes iguales o proporcionales.

rrios, salas grandes, medianas y pequeñas, prestigiosas y no tanto, pero también performance y danza –en la medida en que esta última se acerca al teatro, en la medida en que las fronteras se desdibujan y se abren a la novedad– son prueba de una diversidad de la que no siempre la investigación académica da cuenta.

Sin dudas las ineludibles referencias a la diversidad constituyen hoy un lugar común en la academia. Lo notable es que ellas no hayan derivado en investigaciones que aborden la verdadera diversidad de nuestro teatro en todas sus implicancias: todos son diversos, pero hay algunos que son más diversos que otros y ello lleva a que los estudios teatrales se centren en una franja bastante acotada de lo que se produce en materia de teatro. Dicho en términos concretos: lo popular y el pueblo nunca son invitados a la fiesta que organiza la república teatral. Sí es posible hablar del pueblo, asistirlo y hacer que la “cultura” llegue a los barrios, siempre y cuando siga mirando la fiesta por la ventana.

---

El Teatro Independiente que llamamos histórico o el movimiento teatral independiente se inicia en la década del treinta con la creación del Teatro del Pueblo por parte de Leónidas Barletta y finaliza en 1969 con el cierre de Nuevo Teatro dirigido por Alejandra Boero y Pedro Asquini. Surge en oposición al teatro comercial de la época, fundamentalmente en oposición al teatro popular, a los capocómicos y a géneros como el sainete y el grotesco y sus caracteres fundamentales son según Osvaldo Pellettieri (1997: 41-42): 1) la adhesión a la idea de movimiento, 2) la lucha por la obtención del centro de la actividad cultural a partir de la realización de un teatro de arte con contenido social, 3) el activismo de sus miembros organizados a partir de la noción de grupo, con sus comisiones directivas, asambleas, entes de lectura, tesorería, etc. y, 4) el antagonismo frente a la tradición anterior, especialmente frente al teatro comercial, el empresario, el pago por las actuaciones y los géneros populares a él asociados (la revista, el sainete y el grotesco). De más está decir que estos grupos tendían a sostenerse en el tiempo y ninguno de sus miembros obtenía beneficio alguno por su labor, que se sostenía en una mística de izquierda y en un mesianismo que hacía posible ese funcionamiento.

Esta mirada sesgada respecto del teatro que se produce en Buenos Aires es igualmente sesgada en lo que respecta a su historia, toda vez que alguien se digna a ocuparse de ella en estos tiempos de puro presente: se ha establecido un canon cada vez más acotado que deja afuera quizás aquellos aspectos más propios y más originales de nuestro pasado teatral. Se hace necesario que desde el IIT digamos y hagamos algo al respecto, porque en esas elecciones se ponen en juego cuestiones fundamentales de nuestra cultura y de nuestra vida política.

2) Pero si desde el IIT nos vemos obligados a propiciar el abordaje del teatro en su conjunto, en su pasado y su presente, desde el Grupo IEP asumimos que es metodológicamente necesario desarrollar abordajes parciales sin que ello implique renunciar a la totalidad. Lo parcial es siempre un punto de entrada, trabajo específico y asunción de un punto de vista a un tiempo. Es por esa razón que como grupo hemos asumido la necesidad de recortar: pararnos en lo que dimos en llamar Producción de Sentido Actoral y desde ahí observar la diversidad de nuestro teatro de un modo que pretendemos crítico y ordenador, a fin de poder reconocer los distintos fenómenos y evaluarlos en su singularidad. Más allá de las inevitables y necesarias diferencias entre quienes integramos el Grupo IEP, compartimos algunos principios desde los cuales es posible establecer coincidencias y diferencias en torno a algunas cuestiones que consideramos necesario pensar. Nuestras investigaciones se centran, precisamente, en esas cuestiones, en abordarlas de manera sistemática a fin de arribar a resultados

originales que sean capaces de contener el disenso. Disenso que en términos de Rancière (2010: 51) es:

una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que se imponga como evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación. Reconfigurar el paisaje de lo perceptible y de lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades. El disenso pone nuevamente en juego, al mismo tiempo, la evidencia de lo que es percibido, pensable y factible, y la división de aquellos que son capaces de percibir, pensar y modificar las coordenadas del mundo común. En eso consiste el proceso de subjetivación política: en la acción de capacidades no contadas que vienen a escindir la unidad de lo dado y la evidencia de lo visible para diseñar una nueva topografía de lo posible.<sup>7</sup>

Partimos de la idea de que toda investigación que merezca el nombre de tal genera realidades que no existían

---

<sup>7</sup> Y continúa Rancière: “La inteligencia colectiva de la emancipación no es la comprensión de un proceso global de sujetamiento. Es la colectivización de las capacidades invertidas en esas escenas de disenso. Es la puesta en obra de la capacidad de cualquiera, atributo de las cualidades de los hombres sin cualidades. Son éstas, ya lo he dicho, hipótesis no razonables. Sin embargo, creo que hay más por buscar y más por encontrar hoy en la investigación de ese poder que en la interminable tarea de desenmascarar los fetiches o la interminable demostración de la omnipotencia de la bestia”.

previamente, crea nuevos objetos o modifica aquellos ya existentes de manera impensada. Para poder detectar o producir lo nuevo, es necesario poner en cuestión hasta la idea misma de novedad: cualquier resultado original en apariencia debe ser puesto en duda y, para ello, debe ser abordado en su historicidad y desde una perspectiva crítica, es decir, en su inscripción polémica en alguna tradición o en su diálogo productivo con ella. He aquí la importancia de la crítica y de la historia en relación con las cuales Gramsci (1986: 50-51) señala que es posible encontrarse con dos casos extremos:

De quien considera que nunca hay nada nuevo bajo el sol y que en todas partes se cuecen habas, también en la esfera de las ideas; y, por otra parte, de quien encuentra “originalidades” a más no poder y pretende que es original toda rumia por el sólo hecho de emplear nueva saliva. El fundamento de toda actividad crítica debe basarse, por lo tanto, en la capacidad de descubrir la distinción y la diferencia por debajo de toda superficial y aparente uniformidad y semejanza, y la unidad esencial debajo de todo aparente contraste y diferenciación en la superficie.

Estas consideraciones respecto de lo original, lo semejante y lo diferente valen para cualquiera de los modos en que investigación y teatro se articulan: desde nuestro punto de vista, la novedad debe partir del conocimiento de las tradiciones en las que una práctica se inscribe. La PSA es, en ese sentido, una práctica, pero también un modo de

mirar: la hipótesis general de este libro –hipótesis que los diversos artículos no necesariamente avalan– consiste en señalar que el campo teatral porteño ha desarrollado investigaciones en teatro que están fundadas en teorías de procedencia diversa y poseen metodologías que les son específicas pero que inevitablemente encuentran su punto de partida en la PSA y solo son posibles dentro del marco que ella provee.

Sin embargo, a pesar del carácter inédito y singular de esta práctica investigativa que distingue y singulariza el teatro que se hace en Buenos Aires, no hay un reconocimiento claro de su existencia y –menos aún– un conocimiento profundo acerca de en qué consiste su especificidad. Ello se debe quizás a que nuestro teatro de arte se desarrolló por fuera de las universidades y, por lo tanto, no solo adquirió formas autónomas de cualquier práctica académica, sino que fue alimentando cierto rechazo por la academia y por los discursos teóricos y críticos procedentes de ella. Desde el Grupo IEP nos proponemos contribuir al acercamiento entre las distintas partes, convencidos de que de ese encuentro puede contribuir a desarrollar y sistematizar tanto las prácticas escénicas como el pensamiento sobre esas prácticas.

### III

En las últimas décadas, las prácticas teatrales que consideramos investigaciones en pleno derecho se han mostrado permeables a la incorporación de nuevas técnicas

y tecnologías, cruces interdisciplinarios y multiplicación de formatos siguiendo tendencias mundiales que en nuestro país adquieren características propias. Sin embargo, la verdadera especificidad de nuestra escena radica en la PSA, cuyo punto de partida se encuentra en “la aceptación del campo poético de los actores” a la que se refiere Alejandro Catalán basándose en la concepción escénica de Ricardo Bartís.<sup>8</sup> Es en la PSA en donde se concentra mayormente la especificidad de nuestro teatro y es ella la que hace de nuestras investigaciones escénicas algo singular y diverso de las que se producen en otras partes del mundo. Ello no significa que no puedan desarrollarse investigaciones por fuera de esta asociación: más bien es una afirmación que parte de constatar que en el campo teatral porteño toda investigación involucra de un modo u otro a la PSA y ello sucede independientemente de que se la llame o no de este modo o de que se diga que se investiga a partir de otros parámetros u otras premisas. En otras palabras, la PSA es el fundamento último de la investigación escénica: como veremos, aún las investigaciones en el plano de la dramaturgia encuentran en la PSA sus condiciones de posibilidad.

Comencemos entonces por señalar a qué llamamos PSA y cuál es su procedencia. La primera cuestión sería entonces qué entendemos por “aceptación del campo poético de los actores”. La PSA busca que el sentido parta del actor:

---

<sup>8</sup> Catalán desarrolla esta idea tomando como punto de partida tanto su formación y su trabajo como actor en obras de Ricardo Bartís como *El corte* y *El pecado que no se puede nombrar* como las reflexiones de este director que en líneas generales se encuentran condensadas en el libro *Cancha con niebla* (2003) editado por Jorge Dubatti.

es el actor el que produce ficción desde sí mismo y desde el encuentro con los otros actores en las improvisaciones –con todas las reservas que nos genera el término–, desde lo que él produce en los otros y desde lo que los otros producen en él, desde su relación con los objetos o con los textos –cuando los hay– pero sin subordinarse a ninguna instancia previa a la instancia de actuación.

Es decir, en esa producción de sentido, de ficción, de relato, intervienen materiales que el actor desarrolla, pero esos materiales no son un texto previo que el actor tiene que llevar a escena o que el director tiene que desmenuzar para ver cuáles son sus sentidos inmanentes. Tampoco esa actuación parte de una dirección que ordena el espacio, que indica los tonos o que dice qué es lo que el actor tiene que hacer partiendo de una lógica que antecede a la situación de actuación. El director interviene, sí, pero aceptando el devenir de los actores en los ensayos sin decir por ejemplo “Hamlet no lo diría de esa manera” o “Treplev no se movería así, a ver, probá otra cosa” o espacializando a partir de oposiciones que percibe en el sistema de personajes que el texto propone o propiciando movimientos en función de una concepción coreográfica o de composiciones plásticas externas al relato que el encuentro entre los cuerpos va tramando. Acepta entonces que el relato y los sentidos que de él emanan parten de la misma actuación.

Todo ello está presente en nuestros actores populares entre los cuales podemos mencionar a Pablo Podestá, Florencio Parravicini, Enrique Muiño, Luis Arata, Luis Sandrini, Olinda Bozán, Pepe Arias, Tita Merello y Alberto Olmedo, entre muchos otros. Esas actuaciones son

citadas por ejemplo en una obra inaugural como *Postales Argentinas* (1988) de Ricardo Bartís. Se trata de actores que se caracterizan por tener una gran capacidad de improvisación, tanto en lo que respecta a lo verbal –que se expresa en morcillas, retruécanos o latiguillos– como en lo gestual, que muchas veces niega, polemiza o se distancia de aquello que la palabra afirma. Involucra entonces palabra, tonos y gestos, en un tipo de actuación que suele considerarse superficial –tal es la idea que el teatro independiente histórico creó respecto del actor popular– pero que en verdad no lo es. No parte de un subtexto a la manera del actor realista, no basa su efectividad en la musicalidad de las palabras como el actor de la dicción interpretativa, pero sí tiene una interioridad que parte de otros recursos técnicos: por ejemplo, la producción de un efecto sentimental o patético a partir de la combinación entre la mueca y el tono llorado.

Tres de las principales modalidades o prácticas que la PSA adopta de la actuación popular son la *rutina*, la *improvisación* y la *detención*.

#### IV

El actor de la PSA cita al actor popular en la *rutina*. Ella es el enlace que permite empezar a pensar esta genealogía. La rutina es sin dudas la forma más elemental del teatro ya que solo requiere de una serie de pautas o de acuerdos de un actor con otro actor o consigo mismo en función de un espectador. Entendemos por rutina a una secuencia o partitura de acciones más o menos pautadas que se reali-

zan frente a un público. Parte de la idea de que la actuación precede a la narración y se impone a ella: aun cuando se trabaje con materiales preexistentes (novelas, cuentos, obras dramáticas, noticias periodísticas, comportamientos sociales, personajes conocidos, otras formas actorales o cualquier otro material pasible de ser utilizado) estos se ponen al servicio del actor que arma su rutina por fuera de la lógica inmanente de cada uno de estos materiales. Pensemos por ejemplo cómo los actores de revista armaban y arman sus monólogos (políticos o no) en torno a la noticia periodística o a “la actualidad”.

Ciertas formas del teatro heredadas del absurdo han capturado parcialmente la forma rutina para exhibirla como puro mecanismo, vaciándola de uno de sus aspectos fundamentales que es la Producción de Sentido Actoral y obviando que es siempre una forma de vínculo, ya sea vínculo de dos o más actores, entre un actor y un objeto o un sistema de objetos o entre un actor y su público. Ese vínculo parte de la capacidad de asociar cosas que aparecen como disociadas y viceversa y siempre involucra un aspecto poco tenido en cuenta a la hora de pensar el actor popular: el afecto, entendido como una pasión del ánimo cercana al amor o al cariño pero también en el sentido de afectar y ser afectado por otro (persona u objeto). En el primer sentido mencionado, decimos que los actores populares son queridos por su público que los incorpora a una suerte de trama familiar o los trata como viejos amigos. En el segundo de ellos, resaltamos la capacidad de afectar y dejarse afectar: quizás los mejores actores populares sean aquellos que lograron abrirse a lo otro, abrir el juego a los otros actores (en este sentido es ejemplar el caso de Olmedo o, por poner

ejemplos más conocidos en Latinoamérica, Cantinflas o Tin Tán) pero también que fueron capaces de comunicarse con los objetos, de encontrar relaciones secretas con ellos.

Se trata de ver los modos en que desde la rutina se encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para con ellos configurar imágenes estéticas. Podemos tomar el ejemplo en el que Chaplin se come un zapato cuyos cordones convierte en succulentos fideos. En este caso es la acción la que produce una semejanza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que este actor establece con ese zapato y esos cordones.

Podría pensarse en una primera instancia que la palabra rutina remite exclusivamente a lo cómico; sin embargo, hay infinidad de rutinas que buscan un efecto sentimental o melodramático. La rutina es una forma fija pero a la vez abierta y proteica: permite supresiones, inversiones, cambios y agregados, habilita el montaje. Puede involucrar la palabra, pero también prescindir de ella; ni siquiera requiere de una forma narrativa clásica de introducción, nudo y desenlace. En última instancia, es puro trazo y es este aspecto el que recupera y reformula el actor productor que emerge en la década del ochenta.

El circo y el teatro de variedades son algunos de los espacios en los que la rutina<sup>9</sup> se desarrolla en estado más o

---

<sup>9</sup> Una idea cercana a la de rutina que desarrolla Catalán en la entrevista aquí publicada es la de *maniobra*. Con esto refiere a un modo de hacer que poner por delante la lógica del cuerpo y que se define por ejemplo la acti-

menos puro: el Moreira de los Podestá no es otra cosa que la asociación de una serie de rutinas preexistentes con el texto de Eduardo Gutiérrez. Dicho de otro modo, el texto de Gutiérrez les proporciona una forma narrativa particular mientras que ellas le aportan teatralidad al texto de Gutiérrez. Suele asociarse la producción de textos por parte del actor a un procedimiento específico: la morcilla. La morcilla tiene lugar cuando habiendo un texto previo el actor introduce en él textos de su propia creación a fin de reparar olvidos o de generar algún efecto en el público. En su forma más básica, una rutina está construida a partir de ciertos textos, de un encadenamiento de chistes verbales, pies, remates, retruécanos y latiguillos y la morcilla completa de algún modo ese precario pero eficaz tejido. Podría pensarse entonces que la morcilla es el momento en que un actor produce textos propios en escena y que sólo en la morcilla encontraríamos producción textual por parte de un actor situado en el rol de actor. Creemos que no es así, que los actores populares también producen sentido (y aun texto) cuando respetan la letra y esos textos nuevos (reescrituras literales de los ya existentes) surgen del encuentro entre los mecanismos textuales y la lógica de la rutina. La rutina operaría así como la peste de Artaud, reconvirtiendo cuer-

---

vidad de los payasos que, desde su perspectiva “adquieren sentido escénico por maniobras propias. Son autónomos en la creación del destino de su despliegue expresivo”. Y agrega luego: “un payaso lo que hace es encontrar su payaso. Su manera de ser, de compartir su cuerpo, o sea, de ser más dueño de su propio cuerpo y compartirlo. Y un grupo de payasos son un amalgamamiento particular de dinámicas corporales. Diferentes cada una también”. Aunque la referencia aquí es la praxis actoral de los payasos, la categoría de maniobra da cuenta de la autonomía de un propio cuerpo que produce sentido y permite ir hacia el encuentro con otros cuerpos en similar situación para generar un campo imaginario común exclusivamente a partir de los hallazgos compartidos del espacio efímero del ensayo.

pos y textos sin que importe que sean los mismos cuerpos y los mismos textos: son lo mismo pero son otra cosa.

## V

Por su parte, la *improvisación* suele ser un tema complejo para la PSA (pareciera que se usa esta palabra a falta de otra más precisa). Al respecto, coincidimos con Alejandro Catalán en algo que suele repetir en clases y conversaciones: cuando un escritor comienza a escribir o un pintor empieza a pintar no decimos que está improvisando. La idea de que el actor cuando actúa sin un texto previo o sin seguir directivas precisas de un director está “improvisando” tiene que ver con un teatro que no concibe una actuación autónoma del texto o de la dirección y, por lo tanto, no considera la posibilidad de producir sentido ella misma, relato, ficción es decir, de apropiarse de su medio de producción: la actuación misma y sus procedimientos específicos. De la misma manera que no todo escritor produce sentido cuando escribe –ya que para hacerlo debe conocer los medios de producción y ser capaz de manipularlos y transformarlos mediante la técnica– tampoco todo actor que “improvisa” lo hace, ya que el que improvisa puede estar remedando un modo de producción sin conocer sus mecanismos y sin atender a las concepciones de actuación que están por debajo de esa improvisación. De hecho, el actor realista –usualmente llamado “naturalista”– improvisa en sus clases y ensayos, pero lo hace a partir de supuestos que son exteriores a la actuación y que tienen que ver con la psicología del personaje y el sistema de valores asociado a ella. Cuando un

director naturalista recurre a la improvisación en función de la creación de un personaje le está pidiendo al actor que recupere algo que precede a la acción de improvisar. Las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria emotiva son técnicas que tienden a la creación de un personaje por afuera de la posibilidad que el actor tiene de producir sentido porque en última instancia son el “texto dramático” y el “texto espectacular” los portadores del sentido.

El término “improvisación” es, sin lugar a duda, un espacio en disputa entre dos modos de concebir la actuación y en tal sentido resulta ilustrativa la mención de la llamada “creación colectiva” de los sesenta y setenta. Buena parte de los detractores de la PSA dicen: “eso ya se hacía en los setenta”, sin tener en cuenta que los principios que rigen uno y otro modo de concebir la improvisación son muy diferentes: mientras que la creación colectiva –y el actor creador en general– se maneja con los principios de la causalidad, la totalidad y la identidad, el actor productor lo hace con los principios de la discontinuidad, la fragmentariedad y la negatividad (Ferreyra, 2019). Esos principios entrañan un modo profundamente disidente de relacionarse con la materia en tanto permite manipularla y ponerla al servicio de la producción de sentido.

Para Sergio Boris (2023) la improvisación es siempre un rodeo expresivo sobre el nudo de lo que se supone que ocurre pero que desconocemos y quizás no conoceremos nunca. Esa suspensión de la definición, ese “bancarse estar ahí” (Boris) se encuentra condensado, a su vez, en una categoría que el director utiliza y funciona como nodo central de su concepción escénica: la idea de lateralización. Próxima a

la categoría de rodeo la idea de “lateralización” es la de la instancia de improvisación que funciona en sí misma como un rodeo, como un recurso para escapar de ese núcleo cuyo sentido permanece oculto. En una entrevista realizada por el Grupo IEP, Boris describe a la improvisación como un “poder sentirnos, poder estar afectándonos, alimentándonos. Sentir como está el otro y afectándolo por el otro” (Boris, 2020). Para poder mantener este estado, es indispensable mantener ocultos los sentidos de ese núcleo ya que “cuando se va hacia el núcleo de lo que acontece, y se dicen las opiniones sobre lo que me pasa a mí sobre lo que sucede, la improvisación muerde el polvo: por eso hay que lateralizar y evitar oponerse” (Boris, 2020). Es evitando develar los sentidos de ese núcleo que nunca debe abandonar su carácter “secreto” (Araudo, 2023), merodeándolo de modo tal que nunca devenga en un subtexto articulador de conflictos que se consigue que la actuación esté realmente presente en su singularidad, en su capacidad de afirmarse en una lógica asociativa que se apoya en los vínculos, en lo que sucede entre los cuerpos por fuera de cualquier instancia introducida desde un exterior que atenta contra el devenir de la escena.

A fin de pensar y sistematizar algunas de estas cuestiones en torno a la actuación y a la improvisación como uno de las modalidades que adopta la producción de sentido, Araudo (2023) desarrolla en su artículo la categoría de *secreto* que desde su perspectiva opera como el principio constructivo (Shklovski, 1970; Tinianov, 1997; López Casanova, 2018) de la PSA, en la medida en que otorga unidad a la actuación, condensando y organizando no únicamente

las materialidades formales que la componen sino también las ideológicas. Este principio constructivo se instala específicamente al interior de la praxis del actor productor –signado por la manipulación del aparato de producción a partir de la mostración y ocultamiento de las formas, el vínculo estratégica con el punto de vista y la percepción de lo afín– como la construcción de un horizonte de sospechas que suspende la certeza de su posible revelación.<sup>10</sup>

## VI

La tercera modalidad que vincula a la PSA con el actor popular es la *detención* que involucra una manera particular de concebir el tiempo y la acción. Se trata de un concepto que Benjamin desarrolla con relación al teatro de Brecht pero también en sus tesis acerca de la historia. Si bien la detención atraviesa toda la obra del autor, consideramos que este segundo aspecto resulta suficiente para nuestros desarrollos. La detención se abre a un tiempo no cotidiano en el que se habilita la capacidad de los actores de “asociar y disociar imágenes” pero también a formas particularmente intensas de afección estrechamente ligadas a las capacidades asociativas señaladas. Benjamin se refiere a la detención del siguiente modo:

---

<sup>10</sup> En el desarrollo del artículo incluido en este libro, Araudo señala que el secreto opera sobre la producción de sentido actoral en tres planos: 1) entre la praxis de actuación y el punto de vista, 2) en el plano de confrontación del cuerpo de actuación con el aparato o dispositivo de ficción, y 3) en el orden de la improvisación.

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de esta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino también su detención forma parte del pensamiento. Cuando este se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia. El fruto alimenticio de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto (1989b: 190).

Y poco más adelante:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como “tiempo-ahora” en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico (1989b: 191).

Dado que la actuación siempre ocupó un lugar modesto en la historia del arte y de la cultura, quizás el propósito de los actores productores sea igualmente modesto: sin embargo, la “historia materialista” entendida tal como la entiende Benjamin no les es del todo ajena. El actor creador –sobre todo el actor realista– responde a una lógica similar a la del historicismo: siempre actúa a partir de una lógica causal que pone en relación momentos diversos y su trabajo necesita de la causalidad que muchas veces es aquella propia de los textos dramáticos –presente en la superficie de esos textos o en las profundidades de sus subtextos– asociada a causas exteriores que la complementan o refuerzan –la “psicología” de los personajes o la remisión a algún tipo de causalidad social más o menos explícita–. Esta causalidad, como la causalidad historicista, construye

la escena a partir de una lógica del tipo acción-reacción o esfuerzo-resistencia y su base va a estar en el movimiento causal y no en la detención.<sup>11</sup> Por el contrario, el actor productor va a encontrar en la detención el fundamento de su práctica: ella hace posible el encuentro inesperado entre la actuación y aquello que está en la escena (el espacio, los otros actores, los objetos) o fuera de ella (el campo imaginario del actor que repentinamente se materializa y se abre a la historia y al tiempo).

## VII

El sujeto de la producción de sentido actoral es el *actor productor* al que junto con Sandra Ferreyra (Ferreyra y Rodríguez, 2020) distinguimos del *actor creador* a partir de la distinción entre autores creadores y productores que señala Benjamin (2002). Esta distinción es fundamental, ya que siempre que hablemos de *actores populares* vamos a estar hablando de *actores productores*: todo actor popular es un actor productor aunque no todo actor productor sea un actor popular.

Extrapolando conceptos, decimos que *actor creador* es aquel que cree estar en posesión de un aparato y no percibe que en realidad este lo posee a él. Suele corresponderse con lo que Benjamin (2002) denomina “modo espiritual”, que es aquel por medio del cual los artistas experimentan su solidaridad con “la causa del pueblo” según su propio ánimo:

---

<sup>11</sup> Para Deleuze (2017b) toda acción se sintetiza en una situación de duelo o enfrentamiento y requiere como mínimo de la relación entre dos fuerzas. A veces no resulta obvio por dónde pasa ese duelo, pero por complejo y sutil que sea el modo en el que aparece, siempre va a responder a una lógica causal que excluye la detención.

en estos casos, por muy progresista que parezca su arte, siempre tendrá un matiz conservador ya que elude toda referencia al lugar que ocupa dentro de los medios de producción y por lo tanto es incapaz de transformarlos. En este caso, los medios transforman a los artistas que no pueden más que reproducir lógicas exteriores a ellos, interiorizarlas y dejar que se impongan a sus “buenas intenciones”. El juicio es su fundamento y la sustancia que hace posible la subordinación de cada una de estas variantes a la lógica de los medios de producción, a partir de instancias jerárquicas que parten de la superioridad de lo Uno sobre el Ser y determinan un funcionamiento vertical que necesita de ideas como el Bien o la Verdad para ponerse en movimiento.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Sin que esto sea definitivo, creemos posible encontrar dos variantes en el actor creador: la *variante empática* y la *variante satírica*, que en sus diversas formas siempre involucran el juicio. Para pensar estas variantes del actor creador, bastaría con tomar ejemplos varios que pueden ir de la empleada pública interpretada en televisión por Gasalla (mirada condenatoria de no pocas implicancias políticas) hasta obras como *Terrenal* (2014) escrita y dirigida por Mauricio Kartun, en la que es posible ver cómo en los actores se conjugan la sátira y la empatía en función de una lógica que es exterior al campo específico de la actuación, de una moral reforzada por la mirada final de Tatita. Se trata de ejemplos ajenos a nuestro corpus pero clarificadores y necesarios. Para poder ver cómo funciona este punto, observemos la trayectoria de un actor emblemático como es el de Luis Brandoni: formado inicialmente en el Conservatorio Nacional en las técnicas de la llamada dicción interpretativa o declamación, logra notables desempeños “realistas” con autores, directores y autores de esa poética en películas como *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968), basada en la obra homónima de Roberto Cossa. Sin haber tenido un tránsito formativo dentro de las técnicas desarrolladas en el país a partir de la recepción productiva del método Strasberg, logra no obstante destacadas actuaciones introspectivas junto con actores formados en esas técnicas. Toda esta primera etapa puede incluirse dentro de la *variante empática*. Sin abandonar por completo esta variante, a partir de la década del setenta comienza a desarrollar actuaciones dentro de la *variante satírica*, en obras de autores como Roberto Cossa y Oscar Viale y Jacobo Langsner entre las que se destaca *La Nona* (1977), de Cossa con dirección de Carlos Gandolfo. Sin entrar en detalles, vemos que tanto en una u otra variante la actuación se centra en el juicio: hay en el primer caso una mirada que

A diferencia del *actor creador*, el *actor productor* interviene en el proceso de producción de sentido sabiendo que el aparato está siempre ahí para devolverlo al lugar del que nunca debió haber salido (el sentido común actoral o lo políticamente correcto cuyo principio es el juicio). Puede producir ficción sin necesidad de un texto previo pero, aún en caso de que lo haya, jamás se subordina a sus contenidos: conoce su lugar dentro de los medios de producción y es capaz de manipularlos y ponerlos al servicio de lo que Alejandro Catalán (2002) llama “producción de sentido actoral”. En resumidas cuentas, el actor productor sería aquel que “conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas, de aquello que es marginal a la conciencia y que por lo tanto queda fuera de una historia común y permanece adherido a los cuerpos, a las palabras y a las cosas” (Ferreya y Rodríguez, 2020).

El cuerpo del actor productor es un cuerpo pensante que produce sentidos específicamente actorales y que pone en primer plano las pasiones. Ese pensamiento del cuerpo siempre es táctico, se juega en el terreno del otro e involucra las pasiones que para Nietzsche son inseparables de todo conocimiento que siempre sería el resultado de la lucha o el juego entre esas pasiones, aunque los modos de mostrar

---

acompaña al personaje (lo juzga y lo comprende pero no lo aprueba) y en el segundo caso una mirada que rechaza (juzga y condena desde la comicidad). En ambos casos lo hace a partir de criterios exteriores (por lo general morales) que pretenden aleccionar, mostrar “lo que está bien y lo que está mal”.

ese resultado sean variables. En el actor productor, la escenificación de las pasiones tiene al menos dos aspectos: un primer aspecto afirmativo, de aceptación de esas pasiones y un segundo aspecto que se distancia de ellas, que emite opinión sin juzgarlas. A este segundo aspecto lo denominamos, a partir de la idea de perspectivismo acuñada por Nietzsche (2008: 175), *perspectivismo actoral* para distinguirlo del *juicio actoral*: mientras que el juicio se inscribe en un tiempo que lo preexiste, requiere de un origen y un fin que enmarque las acciones desarrolladas en su nombre, el perspectivismo instaaura una temporalidad singular que se abre al tiempo y a la historia e involucra activamente el cuerpo y las pasiones. El perspectivismo actoral es propio del actor popular en particular y del actor productor en general.

Podría pensarse que el *actor creador* también acepta estas pasiones: sin embargo no hay en él una aceptación genuina de las mismas, ya que necesita someterlas al juicio, reorientarlas a partir de algo exterior a ellas –la verdad, la moral–. El actor productor –y el actor popular– las acepta de manera amorosa, convive con ellas entendiendo que se trata de aspectos inherentes a la existencia. En la escena, las pasiones así entendidas son los modos en que los actores productores son afectados por el espacio, los objetos, los otros actores y los espectadores; ellas hacen posible vínculos variables y contradictorios, abren el campo imaginario, habilitan tonos, gestos y actitudes singulares y permiten conectar lo que en una primera instancia parecía no estar conectado de modo alguno: en palabras de Ferreyra (2019) se trata de “asociar y disociar imágenes” a partir de la capacidad de afectar y dejarse afectar. Se trata de ver

los modos en que estos actores encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para configurar con ellos imágenes estéticas singulares a partir de lo que Benjamin (1991) denomina “percepción de lo semejante”.

Con “percepción de lo semejante” nos referimos a un tipo de percepción capaz de encontrar afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos en apariencia y de construir con ellos imágenes dialécticas. Esta percepción,

está siempre ligada a un reconocimiento centelleante. Se esfuma para ser quizás luego recuperada, pero no se deja fijar como sucede con otras percepciones. Se ofrece tan fugaz y pasajera a la mirada como las propias constelaciones. Pareciera que la percepción de la semejanza está amarrada a un momento del tiempo (Benjamin, 1991: 87).

En la producción de sentido actoral la percepción de lo semejante es inseparable de la acción, al punto de que casi podríamos decir que es la acción misma la que produce la semejanza y la convierte en gesto. La actuación percibe y escenifica un vínculo, pero en ese mismo acto toma distancia de aquello que escenifica, emite una opinión que se basa ya no en la capacidad de asociar sino en la de disociar. Por eso hay siempre en la producción de sentido actoral un matiz irónico, un comentario nunca inocente acerca de aquello que está sucediendo en la escena.

Frente al actor productor, el director tiene al menos tres tareas:

- 1) generar un campo imaginario en común a partir de la lectura de textos dramáticos, narrativos o ensayísticos de los cuales los actores puedan extraer situaciones y textos disponibles para ser utilizados aleatoriamente
- 2) estimular las capacidades asociativas y disociativas de los actores proponiendo situaciones sobre las cuales improvisar. Esas situaciones muchas veces son escenificaciones de los vínculos que los actores generan a lo largo de los ensayos (celos, afinidades, conflictos entre los actores, reclamos al director, etc.)
- 3) recuperar las imágenes generadas y realizar un montaje con ellas a fin de producir una obra. Esta tarea de índole dramaturgica que se realiza en buena medida en los ensayos también requiere poner en juego capacidades asociativas y disociativas, en este caso las del director.

La potencia de las imágenes generadas radica en que en ellas se conjugan contenidos de la memoria individual con contenidos de la memoria colectiva: la producción de sentido actoral recupera la historia, trae al presente los “restos de un mundo soñado” a los que se refiere Benjamin y lo hace apasionadamente, emitiendo opinión sobre ellos, pero también sobre la propia actuación y sobre la escena en su conjunto. En general esta actividad involucra formas de reescritura: por ejemplo, en el teatro de Bartís, reescribir significa poner en relación un conjunto de textos que configuran un verdadero canon personal

(Shakesperare, Dostoievski, pero también Discépolo, Sánchez, Arlt, Borges, Lamborghini, Echeverría, el tango y los discursos de Perón y Evita) con un sistema de objetos (algunos reconocibles y asociados a mitos nacionales y otros que generan una sensación de extrañeza, de distancia con el pasado del cual fueron arrancados) con los cuerpos de los actores que asocian los textos y los objetos a gestos, tonos y palabras que los afirman, los niegan, los ponen en cuestión, ironizan sobre ellos. La elección no fortuita de esos textos y su mirada sobre ellos busca poner en primer plano cuestiones trascendentes que son centrales para pensar nuestra cultura, nuestro pasado y nuestro presente, lo que Bartís llama “movilización de fuerzas inasibles de lo real”. Es entonces en el campo de la actuación en donde encontramos la mayor parte de las formas que consideramos experimentales, en el sentido de que desarrollan investigaciones en teatro. Estas formas se caracterizan ya no por la denuncia que había sido característica del teatro idealista anterior (cuyo epicentro habían sido las distintas versiones de Teatro Abierto) sino por la capacidad de exhibir en su materialidad los mecanismos que hacen posible tanto la dominación como la resistencia. Dominación y resistencia se encuentran en los vínculos “reales” que se generan entre los actores a lo largo de los ensayos y en los campos imaginarios que activan tales vínculos y no en la escenificación “realista” de una idea previa cuyos contenidos de verdad habría que demostrar. La escena deviene así en un campo histórico en el que formas y relatos se despliegan y confrontan, en un espacio de indagación constante en la historia y la cultura argentina y universal. Así, las huellas que la

dictadura, la lucha armada o el peronismo han dejado en los cuerpos de los actores pero también textos, imágenes y tonos pueden adquirir resonancias shakespereanas en obras como *La máquina idiota*, de Ricardo Bartís (2012) o *El cuerpo de Ofelia* (2017) de Bernardo Cappa, sólo por mencionar dos ejemplos.

La potencia de las imágenes generadas radica en que la producción de sentido actoral siempre trae algo del pasado al presente, fragmentos cargados de sentido sobre los cuales la actuación emite su opinión de manera irónica y apasionada. Y en ese acto irónico y apasionado también opina sobre la propia actuación y sobre la escena en su conjunto.

## VIII

La pregunta que sigue es entonces qué pasa con el texto, considerando que la PSA de ningún modo renuncia a él. Según Boris el texto “nunca sirve para decir”, por ello su búsqueda escénica se apoya en una lógica del cuerpo que se opone a lo que él llama “cabezas parlantes” para referirse a toda actuación dependiente de la letra y del diálogo “mata-escena”. Su aspiración es acceder a un presente escénico en que la palabra funcione como una materialidad sonora cuya potencia dependa únicamente de su incidencia sobre el clima expresivo en el que habita. De este modo “la escritura se vuelve paralela, simultánea a la creación en el ensayo, generando una alimentación mutua para desviarse por caminos inesperados que sólo un trabajo entre los cuerpos, los cuerpos de todos los que intervienen en el ensayo,

garantizará” (Boris). Así deja sentada su posición frente a uno de los grandes núcleos problemáticos de la PSA: ¿qué sucede con lo escrito?, ¿en qué modalidades aparece?, ¿cómo puede la escritura convivir con la improvisación? y ¿cómo se impactan mutuamente con la actuación? Se trata de preguntas que algunos de los artículos que integran este volumen irán contestando de manera parcial.

En cualquier caso, sostenemos que aún las investigaciones en el plano de la dramaturgia encuentran en la PSA sus condiciones de posibilidad. La PSA se constituye en la “determinación negativa” (Williams, 2009) de la producción de autores como Rafael Spregelburd y esta cuestión es desarrollada –en otros términos y con otra valoración– por Mariano Saba en el artículo que integra este volumen.

En ese escrito, Saba recupera algunos de los postulados de la PSA y los revisa a más de veinte años de la publicación del artículo que acuña el término y a más de treinta del estreno de la obra que le da forma a la práctica en cuestión (*Postales argentinas*, de Ricardo Bartís). Toma puntualmente el caso de Rafael Spregelburd a quien considera un referente de la compleja mixtura que dio por resultado el tránsito por sus experiencias ligadas a la Producción de Sentido Actoral –tránsito que no agota su formación en la que intervienen su formación dramaturgica con Mauricio Kartun pero también sus estudios de actuación con Daniel Marcove– y se enfoca en una problemática a la que quienes trabajan a partir de la PSA pocas veces se refieren, quizás porque consideran que su verbalización pone en peligro los postulados “sagrados” de la práctica: el ordenamiento textual de la prueba escénica. El caso de Spregelburd

ilumina el de otros creadores en los que la PSA opera como “determinación negativa” o que, al menos, se apoyan en la PSA aunque su tránsito principal no se haya desarrollado en los espacios tradicionalmente asociados a ella y esté más bien asociado a espacios y formadores cuyo centro es la dramaturgia o inclusive la actuación “interpretativa”. En esta dirección, el artículo de Saba planteará tres casos específicos: aquellos que dan cuenta de la mixtura entre PSA y otras “posturas técnicas divergentes” que permitieron suspender la lógica directorial de las décadas de los 80 y 90 asociada a una “función censora de lo singular”; los casos de creadores que se permitieron contrarrestar la “pátina moral de la producción de sentido actoral como forma ‘exclusiva’ de redención para la creación de los cuerpos actuantes como meros agentes sometidos por el Discurso de Autor”; y, finalmente, aquellos casos en que se iluminan las habitualmente veladas relaciones entre la actuación en tanto prueba y la construcción de un texto dramático.

En línea con lo planteado por Saba aunque quizás –tal como señalamos– con algunas diferencias, encontramos en la escritura de Rafael Spregelburd huellas de la producción de sentido actoral que derivan en un humor y una ironía particulares que se sostienen en una sutil dislocación entre las palabras y las acciones. Desde ya estas huellas no determinan por completo su dramaturgia, más bien lo hacen negativamente como sus condiciones de posibilidad. Por ejemplo, que las múltiples escenas de traducción que se repiten en sus obras tengan como punto de partida un ejercicio habitual de la tendencia asociado a la traducción (en el que un actor habla en una mesa de conferencias en

un idioma extraño que otro actor traduce poniendo en evidencia de manera ostensible su falta de fidelidad respecto del original) no da cuenta de las complejidades que la cuestión de la traducción adquiere en obras suyas como *Fractal* (2001), *Bloqueo* (2007), *Spam* (2014) o *La terquedad* (2017). Este modo particular de escribir en relación con procedimientos propios de la producción de sentido actoral hace que las obras desarrolladas de este modo requieran actores productores para su puesta en escena. No es casual que la mayor parte de sus obras esté protagonizada por actores formados en la PSA.<sup>13</sup>

## IX

La posición que los actores y directores productores ocupan dentro del campo teatral tiene que ver no solo con sus recursos técnicos —que se adquieren y desarrollan en los entrenamientos y que permiten activar al campo asociativo dentro de una poética específica— sino también con los modos en que estos artistas singulares conceptualizan sus prácticas.

Habíamos dicho que la investigación en teatro en Buenos Aires solo era posible dentro de la PSA o asociada a formas que la involucren de algún modo. Decimos ahora: la PSA será una práctica de resistencia o no será. Desde

---

<sup>13</sup> Si repasamos el elenco de *La terquedad* (Paloma Contreras, Analía Couceyro, Javier Drolas, Pilar Gamboa, Andrea Garrote, Santiago Gubernori, Guido Losantos, Monica Raiola, Lalo Rotaveria, Pablo Seijo, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez, Diego Velázquez) vemos que casi todos ellos se formaron con directores que desarrollan y defienden este modo de concebir la actuación tales como Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán y Bernardo Cappa, entre otros. Inclusive buena parte de los integrantes del elenco siguen entrenando actores en esa línea.

nuestra perspectiva, la PSA ha sido y es una práctica de resistencia cuyo futuro depende de que lo siga siendo.

La noción de resistencia es otro modo de nombrar a este grupo de actores y directores productores que desarrollan su práctica a partir de conceptualizaciones muy precisas respecto de los distintos aspectos involucrados en la praxis de actuación; basta con leer la entrevista a Catalán o el artículo de Boris incluidos en este volumen para ver la densidad terminológica y el alto grado de precisión que se ponen en juego. Así entendida, la resistencia involucra conceptos y saberes que organizan las prácticas de las cuales emanan y este hecho se da de manera independiente de ciertas concepciones actuales que buscan instalar la figura del artista-teórico o del artista-investigador como novedad.

Si bien conocemos los diversos modos en que se han abordado los binomios investigación/creación y teoría/práctica –modos que varían según la geografía y el marco institucional– la sistematización de los discursos de espesor por parte de los actores y directores productores que integran la PSA –lo que dimos en llamar constelación de resistencia– da cuenta de una producción teórica singular que no se apoya en conceptualizaciones exteriores a la práctica, sino que emana de su propia materialidad.

Alineada con desarrollos teóricos que se inician con Osvaldo Pellettieri, quien denomina “teatro de resistencia” a un teatro que surge a fines de la década del ochenta y que “trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva orientada por el director” (1998: 160), hoy reconocemos la resistencia como un tipo de práctica escénica en

la que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar materia escénica basándose en la mencionada “aceptación del campo poético del actor”. Su particularidad es que esto se instala en tanto práctica –con los rasgos propios de los estilos singulares inscriptos en la PSA o asociados a ella– pero también en tanto reflexión, producción de pensamiento autónomo desde, para y acerca de esa práctica.

En distintos trabajos (Pessolano, 2020, 2021, 2022) nos hemos ocupado de estudiar la procedencia de esas conceptualizaciones emanadas de la práctica y esos estudios nos permiten relevar una serie de regularidades discursivas que se despliegan a lo largo del tiempo y que se organizan en torno al cuerpo de actuación entendido como un territorio de resistencia frente a las configuraciones homohegemónicas<sup>14</sup> desarrolladas por los actores y directores creadores –fundamentalmente por las formas realistas–. Si la “aceptación del campo poético del actor” característica de la PSA encuentra en gran medida su procedencia en los actores populares, la producción de pensamiento autónomo en torno a esta práctica concebida como una práctica de resistencia se inicia con Eduardo Pavlovsky y Alberto Ure y continúa en Ricardo Bartís. Estos “verdaderos productores” habilitaron un modo singular de pensar desde la práctica que los convierte en aquello que Foucault llama “instauradores de discursividad” (2010: 32). Es decir “no son solamente

---

<sup>14</sup> Jean-Pierre Zarader trabaja la categoría de resistencia retomando el concepto de *homohegemonía* de Jacques Derrida (1997). Con este concepto se implica que una potencia hegemónica, dominante, siempre tenderá a homogeneizar e instaurar una uniformidad. Esta lógica uniforme, inevitablemente, se pondrá en contra de toda posibilidad de “alteridad”, la cual, a su vez, pretenderá resistirse a esa homogeneización (Zarader, 2009: 13).

autores de sus obras, de sus libros” sino que producen algo más: “la posibilidad y la regla de formación de otros textos” (Foucault, 2010: 31) en un continuo en el que la producción de obra –producción de escena– y de pensamiento sobre esa obra –pensamiento que a veces deviene en textos ensayísticos– son dos caras de una misma moneda.

Ese pensamiento y esos textos “otros” –inseparables de las prácticas que los originan y a las que regulan– constituyen un verdadero discurso de resistencia que se sostiene a lo largo de una vida. Cabe señalar que este discurso no tuvo ni tiene pretensión de inscribirse en el campo académico o de ser legitimado por él, quizás debido a la referida tendencia de los artistas locales a desarrollar su actividad de manera autónoma e independiente de la universidad, que redundaba en una distancia polémica aunque amable respecto de lo que ellos suelen llamar la “teoría”.

Aún en un contexto signado por la centralidad del texto dramático y de las formas realistas de actuación propias de los actores y directores creadores dominante entre los sesenta y los ochenta, Alberto Ure y Eduardo Pavlovsky desarrollaron una práctica de resistencia que le otorgó al cuerpo un lugar impensado hasta ese entonces, lugar que Bartís recuperaría en un contexto diverso y más propicio –el de la segunda mitad de los ochenta– que le permitió habilitar la “aceptación del campo poético de los actores” en detrimento de otras instancias exteriores a la actuación. Esta resistencia encontró inicialmente su fundamento en el cuestionamiento de las metodologías hegemónicas de actuación y en la recuperación de la tradición del “actor nacional” (Ure) y en el desarrollo de formas micropolíticas

basadas en la puesta en valor del cuerpo en escena y en la producción de nuevas subjetividades (Pavlovsky), pero va a ser recién con la creación del Sportivo Teatral que van a tener lugar el desarrollo de una producción escénica centrada en la idea de lo múltiple y la revalorización de la actuación como instancia productora de relato en desmedro del texto y de la dirección (Bartís).

El cuestionamiento a las formas de actuación realistas, la recuperación del actor popular despreciado por el teatro independiente histórico y por el teatro de arte –que solo lo recuperaría para parodiarlo– y el desarrollo de una micropolítica del cuerpo son los aspectos con los que Bartís construye su poética de resistencia que se termina de perfilar en la refuncionalización de las tres modalidades o prácticas que definen al actor popular: la *improvisación*, la *rutina* y la *detención*.

Se resiste desde la *improvisación*, en la medida en que un actor puede producir ficción a partir de ella, apropiarse de los medios de producción, comenzando por su propio cuerpo y la técnica que lo organiza, por la actuación misma y sus procedimientos específicos. Tal apropiación le permite rodear el nudo de lo que permanece secreto (Boris, 2023; Araudo, 2023), eludir cualquier definición que resuelva el sentido en una dirección lineal que encauce las actuaciones y resuelva la configuración de los vínculos y el devenir de la escena desde una lógica exterior a la actuación. Desde la improvisación se resiste todo aquello que busque encauzar los cuerpos, someterlos al imperio de la información y del juicio.

Se resiste desde la *rutina*, porque en ella el actor productor de nuestros tiempos cita al actor popular en su esta-

do más puro, produce relato, sentido, a partir de unos pocos acuerdos básicos. Si la improvisación habilita el despliegue de los cuerpos en los vínculos que establecen con los objetos, con el espacio y entre sí, la rutina organiza ese despliegue, evita que se disuelva en el puro instante, hace posible la acumulación y la comunicación entre un ensayo y otro, entre una clase y otra. En la búsqueda que se produce en esos espacios efímeros, en esos procesos que muchas veces se abren a lo improductivo o que van a la deriva, a veces durante muchos encuentros, la rutina permite fijar puntos de pasaje, boyas, que finalmente se convierten en la columna vertebral de las producciones de la PSA.

Finalmente, se resiste desde la *detención* porque en ella la improvisación se suspende por un instante: en lugar de “seguir el impulso”, el actor se detiene, escapa de la temporalidad que las relaciones causales le imponen, descompone la escena y la lleva a otro lugar, se da tiempo para desplegar sus capacidades asociativas y disociativas y, en esa espera, se permite el ingreso de lo inesperado, acumula intensidades, se deja afectar por el entorno. Ausente la causalidad que determina las acciones y organiza el tiempo —la causalidad propia de los actores y directores creadores— el actor productor elude por medio de la detención la lógica del tipo acción-reacción o esfuerzo-resistencia. El actor productor va a encontrar en la detención el fundamento de su práctica, detención que habilita el encuentro entre la actuación y aquello que está en la escena (el espacio, los otros actores, los objetos) o fuera de ella (el campo imaginario del actor que se materializa escénicamente). Frente a una concepción de la escena “verdadera”, “orgánica” y realista,

esa suspensión momentánea del sentido que a veces es solo una breve espera, un instante, produce un corte en el aquí y ahora de la escena y se abre al tiempo y a la historia.

## X

La resistencia desde la práctica encuentra su correlato en la producción de redes lexicales que condensan los saberes que se producen en ella y que configuran una verdadera resistencia desde el discurso. Estas redes lexicales establecen nodos en los que se entrecruzan teoría y práctica y organizan el pensamiento de estos productores, delineando concepciones escénicas singulares, pero también trazando zonas poéticas de coincidencia –ciertos puntos de contacto que no se dan en la convivencia propia del trabajo en conjunto sino a través de ese lenguaje en común–. Ubicadas por lo general en el interior de los espacios tradicionales de la prueba escénica –el ensayo y la clase– estas redes lexicales producen un pensamiento que se condensa en materia teatral y constituye la base de la concepción de teatro y de mundo que distingue estas prácticas actorales.

Es sabido que en los ensayos y las clases se desarrollan códigos internos que muchas veces poseen un estatus casi secreto. Sin embargo, hay expresiones que trascienden los espacios privados del ensayo y van dejando sus rastros entre un proceso de producción y otro. Blumenberg llama “salto de intuición” a ese costado enigmático que porta la metáfora cuando se impone entre los decires habituales para referirse a lo que nos rodea, a esa capacidad que tienen ciertas palabras para tejer redes, palabras que defini-

tivamente son más que “la insuficiencia de un concepto” (Blumenberg, 2018: 92). Tres de estas expresiones nodales que aparecen recurrentemente en los modos en que los actores y directores productores de resistencia piensan sus prácticas son *flujo*, *fragilidad* y *potencia*.

La idea de *flujo* es central en la producción escénica que se funda en los vínculos que los cuerpos de actuación establecen entre sí, porque pone en primer plano el ensayo como espacio de búsqueda desde el cual se pueden elaborar lenguajes de actuación prescindiendo del texto tradicional como principal soporte. Cuando Bartís define “flujo de la actuación” como “la situación de continuidad, las asociaciones, la multiplicación permanente, temática o expresiva” (2018: 9) se está refiriendo a aquello “otro” que habita los cuerpos de actuación cuando aceptan su propio campo poético. Esto viene acompañado, además, de la idea de que el texto o los textos son un elemento más dentro del complejo lenguaje que teje el cuerpo de actuación. Así como sucede con Alberto Ure cuando describe al ensayo como “teatro en latencia”, en Bartís se define a este recorte de tiempo en el proceso de una obra como “flujo de asociaciones” (Bartís, 2003: 179), lo que será basal para la conformación de una poética específica y también para las elaboraciones conceptuales en torno a la práctica de actuación. Por su carácter multiplicador, ese flujo de asociaciones no solo activa cierto “permiso poético” para el actor, sino que además será proveedor de un “campo poético” como posibilidad de entrada a un mundo dramático en que los actores puedan ejercitar su propia autonomía:

No es la parodia sino la existencia de poder comenzar a multiplicar: una situación refiere a esto pero además a esto otro y a esto otro. Esas cosas no son necesariamente producto del sentido sino del flujo de asociaciones, que no es consecuencia ni efecto de la causa anterior sino que es permiso poético dinámico que se empezará a producir (Bartís 2003: 179).

Dentro de las prácticas teatrales de resistencia, la noción de *fragilidad* se inscribe en un lugar cercano a un concepto que aparece de modo recurrente entre actores y directores productores que es el de afectación. Podemos entender afectación en dos sentidos posibles: como un modo de referirse a la tensión entre arte y reflexión y como un modo de hablar de las tensiones entre pensamiento y cuerpo al momento de establecer vínculos en escena.

El primero de estos sentidos se encuentra en el concepto de “régimen de afectación” que Eduardo Pavlovsky define como el “régimen de conexiones para ver el teatro, para entender qué es el teatro” (2001: 110). En este caso, la idea de “afectación” remite a los procesos de conceptualización que intervienen en la producción de pensamiento sobre la práctica artística desde la lógica del puro presente.

Pero también están los cuerpos que son afectados y que devienen frágiles en su estar y ese es su segundo sentido. Frágiles son los vínculos que se vuelven material para las obras, las boyas de pasaje que van delineando el andarivel por el cual circularán los sentidos que distinguen a las poéticas. Frágiles son también las conexiones –por momentos

deliberadas— que establecen los cuerpos que se atreven a una escena que no se apoya en un relato exterior a ella:

Estar es en sí una fragilidad. El cuerpo que actúa se afecta. Puede afectarse porque necesita el vínculo con la mirada. La fuerza de la actuación es comprender lo que está en juego en el momento en el que se establece el vínculo. Es como una despedida. Siempre se está al borde del ridículo. Estar implica quedar expuesto. Eso que tanto se oculta en lo real cuando se actúa se pone en evidencia. Cuánto más cerca está quien actúa eso que esconde, cuánto más sincero es consigo mismo, más extenso se hace lo que actúa. Si solo actúa el sentido, si solo actúa para ser el personaje entonces depende del futuro del relato. La actuación que está no tiene futuro. (B. Cappa, comunicación personal, 21 de febrero de 2020).

Por su parte la idea de *potencia* de actuación asociada al régimen de afectación y de conexiones con otros cuerpos desde las concepciones de “multiplicidad y contagio” aparece en algunos discursos metarreflexivos de Eduardo Pavlovsky. En esos discursos, Pavlovsky refiere a la potencia política de una poética de resistencia en la que los cuerpos de actuación son fundantes de todo abordaje escénico posible. Es decir, una concepción escénica sostenida eminentemente en el encuentro entre los cuerpos como práctica vital, como potencia de creación. “¿Qué puede un cuerpo?” lanza Spinoza. Aquel cuerpo —constructo que condensa afecciones, vibraciones y

relaciones— no será ya, en el espacio efímero del encuentro con otros, lo que quiere sino lo que puede.

Cuando Sergio Boris afirma que la teatralidad —la actuación— es lo único capaz de condensar “potencia teatral en el lenguaje escénico” (Boris, 2020), está pensando en un régimen de afectaciones que genera una lógica que se funda en el encuentro entre los cuerpos de actuación y que se autonomiza del referente. En el caso de Alberto Ure, la potencia se resume en lo que él llamaba la “hemorragia indiscriminada de ficción” (Ure, 2003: 95) que producen los actores. Desconociendo el detonante que le podría dar inicio y sin saber en qué momento se daría su final, solamente la lógica provisoria del ensayo sería capaz de tolerar esa suspensión en lo percedero que podría incluso durar únicamente lo que dura la prueba.

*Flujo, fragilidad y potencia* son tres entradas posibles para pensar el alto grado de conceptualización que presentan las constelaciones generadas por los actores y directores de resistencia. Hemos podido observar el modo en que los conceptos teóricos generados por ellos producen discurso -poético y a la vez reflexivo- pero también ficción. Observamos también que hay algunos términos que a su vez pueden contener otros: se trata de recortes lexicales que constituyen universos conceptuales a partir de expresiones que son semejantes pero no idénticas. De este modo, en la concepción de *flujo* podrían incluirse la idea de “cuerpo de actuación como catalizador” (Cappa, 2015: 18) o el actuar desde el “arder” (Onetto en Pages y Aguilera, 2021); en la concepción de *fragilidad* podrían incluirse las ideas de “vacío” y “despojo del ser social” a través de la actuación

(Garrote, 2015: 38); y en la concepción de potencia, la idea de “pulverizar la realidad” (Bartís, 2003).

Pero más allá de su presencia en artículos, blogs o entrevistas, este “lenguaje sordo de los grupos” (Ure, 2003: 105) tiene otros modos de expandirse: en algunos casos lo hace a través de cruces concretos –en ensayos o en espacios formativos– pero en otros lo hace mediante una especie de contagio terminológico asistemático. Notar esta proliferación, los lazos que se establecen a partir de ella, pero también los espacios que delimita, nos permitió inventariar una extensa lista de términos que hacen posible distinguir los diferentes modos de pensar y de hacer que coexisten en la PSA, independientemente del hecho de que compartan una concepción de escena y de mundo. Dentro de esa lista es necesario diferenciar por un lado el aspecto metarreflexivo –el pensamiento de los actores y directores productores fijado en tanto “discursos de espesor” en textos diversos– y, por otro, las metáforas que se usan en la práctica –en clases y ensayos– y que tienen efectos concretos sobre el cuerpo de actuación.

Por tomar sólo algunas como ejemplo, aparecen entre las primeras la imagen del teatro como “cancha con niebla” (Bartís) o de “piedrazo en el espejo” (Audiwert); la “escena como maquinaria” o el “carácter tallado del actor” (Ure), el “cemento existencial” y el concepto de personajes como “vómitos impulsivos” (Pavlovsky). Y entre las segundas, ideas como el “salto del tigre”, el “insulinazo” o el texto como “golpe seco” (Soto), el “darse Sandro” (Catalán) o el “molusquear” (Cappa), entre muchas otras. Estos conceptos que surgen en ensayos y clases presentan rasgos particu-

lares que permiten unificarlos: errancia, imprecisión, precariedad. Se trata de núcleos metafóricos que se atreven a decir lo indecible, que impactan sobre prácticas efímeras de cuerpos de actuación en busca de sus propias poéticas del hacer. Tomamos estos, pero podríamos tomar muchos otros: lo que sabemos es que se trata de términos que tienen la particularidad de aludir a la singular apropiación que hace el teatro al nombrar y concebirse capaz -desde ese nombrar- de afectar la realidad en la cual se inscribe.

Como afirmamos al inicio, las investigaciones referidas a la PSA no están concluidas, porque la PSA como forma de pensar y de hacer teatro no ha concluido aún. Ello nos obliga a seguir pensando en qué nuevas formas se metamorfosean las concepciones de escena que toman como centro un cuerpo de actuación que produce sentido autónomo. De lo que ya no dudamos es de la existencia de una red de pensamiento que se presenta al modo de una “escritura secreta” (Blumenberg, 2003) que produce microsistemas teóricos que involucran tanto el decir como el hacer al interior de la escena.

En los artículos que se incluyen en este volumen no pensamos la PSA únicamente como una práctica escénica específica, sino que intentamos también relevar el pensamiento que esa práctica genera desde su interior y los contextos teóricos en los que ella se inserta. Creemos que ingresar en los ejes problemáticos que propone la PSA como práctica eminentemente material y minoritaria permite pensar no solo la actuación sino también cuestiones vinculadas al desarrollo de una cultura “nacional”.

## XI

Diverso y mutable, algunas de las cuestiones que este campo problemático permite desarrollar y que aparecen desplegadas en los artículos que integran este libro son las siguientes: los modos en que las ideas de enfermedad y exceso se hacen presentes en el cuerpo de actuación (Heredia), los entrelazamientos entre construcción dramática y PSA (Saba), la distinción entre alegoría y coleccionismo como modo de pensar la dirección teatral de Buenos Aires (Ferreyra), las proyecciones del ideario romántico en la actuación de ciertas actrices de la PSA (Noguera), la fragmentación como forma de pensar un canon directorial alegórico (González), los conceptos de lateralización y rodeo para pensar la improvisación dentro de la PSA (Boris), el encuentro, la autonomía, la insurrección y el acecho como concepciones fundantes de una praxis actoral (Rocío Fernández), el secreto y su impacto en el campo poético asociativo de actores y directores productores (Araudo), la resistencia como eje de la producción de pensamiento desde el cuerpo de actuación (Pessolano), la idea de actuación como transcripción (Couceyro), la categoría de actuación marica como archivo de sentimientos que posibilita la PSA (Rausch), los procedimientos al interior de las llamadas dramaturgias del derrame (Reyna), el trabajo escénico para producir una síntesis gestual en la reivindicación de lo inútil (Laura Fernández), lineamientos y distinciones para estudiar la noción de intención en Stanislavsky y Serrano (Zucchi), el actor creador y el entramado imágenes como procedimiento al interior de su quehacer (Forgnone),

el actor oportunista como categoría que permite el despliegue de un modelo de actuación popular (Rodríguez Riva), el estudio de interpretaciones comparadas como concepciones singulares de lo escénico en el tango (Martínez), el análisis de dos emblemas del ideario peronista en la actuación (Castelo Lettieri), la idea de cuerpo popular para pensar procedimientos comunes entre actuación y deporte (Levin) o la categoría de la corporalidad peronista como zona de entrada para estudiar actuación (Corizzo). Son estos artículos un muestreo de los posibles problemas que este campo de estudios abre.

Este libro busca dar cuenta de algunas de las dimensiones que ilumina el estudio sobre la PSA. Los trabajos que aquí se incluyen se proponen diseñar una genealogía para ese modo singular de concebir la actuación, pero también producir nuevas categorías que vayan delineando un aparato teórico acorde al objeto abordado. Se trata de indagar en el propio cuerpo de los actores, en ese lenguaje poético y reflexivo capaz de generar materia escénica pero también de impactar en la escritura de quienes pensamos sus prácticas. Se trata también de poner en el centro la voz de los productores, de conocer los modos en que la PSA logró instalar un pensamiento situado en que se desarrollaron y siguen desarrollándose verdaderos “insumos teóricos”. Son insumos que incrementan el conocimiento sobre la práctica pero que también generan actuación, producen escena y contribuyen al desarrollo de la técnica –por ejemplo, la capacidad de disociar la acción de la palabra o de asociar y disociar imágenes en el marco de la escena misma–.

Indudablemente, la acción de la PSA se despliega fundamentalmente en el ensayo y en la clase, pero sus modos de producir sentido se extienden a otros territorios, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica. Esta praxis singular es desarrollada por estos verdaderos intelectuales que son productores de un discurso que concibe un cuerpo de actuación capaz de desmarcarse de las prácticas y los discursos teatrales homogeneizantes. Estos intelectuales productores vienen sosteniendo desde hace décadas una verdadera praxis de resistencia que singulariza nuestra escena y cuyo futuro está en disputa, como también lo está el futuro de nuestro país. Frente a esta disputa por el futuro –y por el pasado, es necesario decirlo–, quienes escribimos este libro, quienes hacemos, pensamos e investigamos, optamos por no permanecer indiferentes.

## Bibliografía

- Bartís R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Dubatti, J. (ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, W. (1989). “Tesis de filosofía de la historia”. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 175-191). Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1989). “Experiencia y pobreza”. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 165-173). Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (1991). “La enseñanza de lo semejante”. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (pp. 85-89). Madrid: Alfaguara.
- \_\_\_\_ (2002). “El autor como productor”. En *Ensayos. Tomo V* (pp. 111-129). Madrid: Editora Nacional.
- \_\_\_\_ (2002). “¿Qué es el teatro épico? (Segunda versión)”. En *Ensayos. Tomo V* (pp. 21-33). Madrid: Editora Nacional.
- Blumenberg, H. (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- \_\_\_\_ (2018). *Nafragio con espectador: Paradigma de una metáfora de la existencia*. Madrid: La balsa de la medusa.
- Boris, S. (2020). *Recorridos de actuación y dirección*. (Entrevista no publicada). Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de Artes.
- Bourdieu, P. (2012). *Homo Academicus*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”. En *Problemas del estructuralismo* (pp. 135-182). México: Siglo XXI.
- Bourdieu, P. (1983). *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Bourdieu, P. (1988). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Cappa, B. (2015). “Buenos Aires: Paraíso fiscal de verdades falsas”. En vv.aa., *Detrás de escena* (pp. 17-22). Buenos Aires: Excursiones.
- Catalán, A. (2001). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI* 12, 15-20.
- Deleuze, G. (2017a). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.

- Deleuze, G. (2017b). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus
- Derrida, J. (1997). *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial.
- Ferreira, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Ferreira, S., Rodríguez, M. G. (2018). “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. *Apuntes de Teatro* 143, 42-56.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Garrote, A. (2015). “Se puede ver el cristal roto”. *Detrás de escena*. En vv.aa., *Detrás de escena* (pp. 35-44). Buenos Aires: Excursiones.
- Gramsci, A. (1986). *Cuadernos de la cárcel 4. Literatura y vida nacional*. México: Juan Pablos.
- López Casanova, M. (2018). “Procedimientos”. En *Géneros, procedimientos, contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Pages, P., Aguilera, M. (2021, 20 de julio). “María Onetto: ‘Es necesaria una energía intensa para soportar la mirada del espectador’”. *Revista Ruda*. En línea.
- Pavlovsky, E. (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel
- Pellettieri, O. (1998). “El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas”. En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 487-498). Buenos Aires: Galerna.
- Pessolano, C. (2020). “Saberes escénicos y actuación: las bases de los discursos sobre la praxis en el teatro argentino”, *Acotaciones* 45, 253-290.
- \_\_\_\_ (2021). “Memoria lingüística y legibilidad en la praxis teatral de resistencia. Sergio Boris y Analía Couceyro desde un hacer interrumpido en la escena argentina contemporánea”, *Revista Anagnórisis* 23, 248-272.

- \_\_\_\_\_ (2022). “Flujo, fragilidad y potencia. Lenguajes que trascienden hacia la construcción de un cuerpo de actuación”. *Telón de fondo* 35, 23-36.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rodríguez, M. (2020). “Actuación y detención: Apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH* 6, 106-127.
- Shklovski, V. (1970). “El arte como procedimiento”. En vv.aa., *Formalismo y vanguardia* (pp.85-114). Madrid: Alberto Corazón.
- Spinoza, B. (2023). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Buenos Aires: Colihue.
- Tinianov, J. (1978). “La noción de construcción”. En Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 85-88). México: Siglo XXI Editores.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Zarader, J. P. (2009). “Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques”. *ALEA* 11, 13-23.

# La fiesta de actuar



Araudo Leilén  
Boris Sergio  
Couceyro Analía  
Fernández Rocío C.



## El secreto en el campo poético asociativo

Leilén Araudo

Parto de la premisa de que la producción de sentido actoral (Catalán, 2001) concibe una teatralidad construida en y por el actor productor (Ferreyra y Rodríguez, 2020) vigente y reconocible en el campo escénico argentino casi como un sistema (Tinianov, 1978) teatral porteño. En tanto categorías teóricas recientes será necesario, a futuro, expandir y profundizar los alcances de esta relación y, posteriormente, elaborar un modelo teórico-crítico de lectura y análisis articulador de estos presupuestos: un modelo que considere por igual los estadios de producción de actuación en el contexto de los entrenamientos y ensayos y la especulación consumada.

En este marco, y dispuesta en la línea de la propia investigación, intentaré pensar el secreto<sup>1</sup> como el principio constructivo (López Casanova, 2018) que otorga unidad a la actuación, aquel elemento que condensa y organiza las materialidades formales pero también ideológicas de este modo de hacer escena. Así pues, sitúo la praxis del actor

---

<sup>1</sup> Dada la vacancia de estudios específicos de la categoría secreto dentro del campo de la actuación, apelaré a coordenadas provenientes de otros campos disciplinares. En su polisemia, confío en que la misma podrá fluir desde estos marcos teóricos traducida en herramientas propias que permitan a posteriori la sistematización de la praxis objeto de este estudio.

productor –signado por la manipulación del aparato de producción a partir de la mostración y ocultamiento de las formas, el vínculo estratégico con el punto de vista y la percepción de lo afín– como la construcción de un horizonte de sospechas que suspende la certeza de su posible revelación.

De ese modo, la hipótesis habilitará leer los modos en que el secreto opera en la producción de sentido actoral desde tres planos de análisis posible. En primer término, signado por fuerzas de tracción y manipulación, postulo que el secreto (Fabbri, 1990) se expresa en las relaciones que se establecen entre la praxis de actuación y el punto de vista.<sup>2</sup> Arraigado en un punto de fuga que se asume centro productor de irradiación de energías en direcciones múltiples, el punto de vista tracciona atención en el cuerpo de actuación, un “ser visto de forma natural”, como algo “dado” por el propio dispositivo de ficción (Boris, 2020). Es más, la praxis demanda de la actuación “lo imposible para ser mirado”, dirá Bernardo Cappa, al punto que “el que no actúa se queda fuera del relato, el que no actúa no es mirado, no existe” (Ajaka et al., 2015: 21). Sobre este punto, refiero a la diversidad de entrenamientos derivados de un

---

<sup>2</sup> Se comprende como una concepción espacial actoral que sitúa una mirada de espectación real o, en ocasiones, al momento de los ensayos y entrenamientos, de tipo hipotética. A grandes rasgos, tiene por finalidad la fundación y organización de una trama de actuación que es ahora consciente de estar representando, de estar fingiendo. Por su parte, Bartís (2003) lo sitúa en el lugar que ocupa la mirada de dirección en tanto se hace cargo de la totalidad del relato. En otro sentido, el punto de vista supone no solo una ubicación en el espacio sino también en los espacios simbólicos abiertos al discurso (Maïke Bleeker, 2018). De tal forma, imprime al punto de vista una suerte de personificación que condensa y problematiza discursos políticos, energías emocionales y sociales en diálogo y confrontación (Araudo, 2021).

pensamiento escénico y propios de la práctica, orientados hacia captura de la mirada externa y la producción en ella de focos específicos de atención sectorizados por ejemplo en el rostro, en las manos, en un gesto particular, etc. Todo ello irá configurando una serie de estrategias de cooptación y manipulación (De Marinis, 1997) del presunto espectador por parte de la actuación que ponen en circulación un secreto entre las partes, una “puesta en valor en aumento de significaciones que tiene por característica principal la continua movilidad de la información secreta” (Fabbri, 1993). Si el teatro es el arte de construir y habitar universos, la actuación será el arte de portar y manipular un secreto. El secreto se radica en el cuerpo y desde allí se desempeña como la gran estrategia del actor productor para llevar adelante sus “jugadas maestras”, las “maniobras” para las cuales sus destinatarios se predisponen.<sup>3</sup>

En segunda instancia, la categoría funciona en lo que he dado en llamar el plano de confrontación del cuerpo de actuación con el aparato o dispositivo de ficción. A diferencia del actor creador –enajenado en ese aparato– el actor productor lo pone en tela de juicio, exhibiendo en su materialidad los mecanismos, las fuerzas y los vínculos “reales” que circulan y los campos imaginarios que los activan

---

<sup>3</sup> Por mencionar algunos casos, Alberto Ajaka (2015) reúne estos movimientos y jugadas del actor en lo que denomina una “batería de maniobras”. Explica el actor y director que, tal como ocurre en otros juegos deportivos, también en la escena “se tratará de distraer y confundir al rival de modo que no pueda develarse el truco” (26). Por su parte, Bernardo Cappa define la actuación como una economía eficaz en la emisión de los signos. A ese respecto, y en las coordenadas de la escena, repone esa puesta en valor como un partido de truco de forma tal que, ante el primer signo que emite un actor, el espectador “debe responder, está obligado a producir un signo que por lo menos emparde en potencia a éste, es como si uno hubiera cantado truco, el otro tiene que decir quiero, no quiero o retrucar” (21).

(Ferreyra y Rodríguez, 2021). En este punto, se vuelve necesaria la idea de un secreto imbricado ahora en la problemática de la actuación a partir de la configuración de una presencia/ausencia: el secreto (Jitrik, 2007) aparece como un “no estar de algo que está, es decir, lo propio de lo oculto” (46). En términos de Ricardo Bartís (2003) se trata de “un pulso”, “un flujo invisible”, la sospecha de una presencia que circula subrepticia en el territorio de la escena. A ese respecto, los desarrollos de Ricardo Piglia (1986) sobre el relato sirven también para pensar los resortes performáticos que operan en el doble juego del actor productor. En esa línea, se comprenderá la actuación como la construcción de “un relato visible [el cual] esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (103). Línea que, en su singularidad, desarrolla Bernardo Cappa respecto de la actuación en relación con aquello que él localiza en la performance de la clase media argentina. Cuenta en *Detrás de escena*:

Un porteño se sabe todas las estrategias narrativas para sostener un relato, sabe que no alcanza con decir lo contrario de lo que piensa sino que es necesario un ritmo gestual, una particular cadencia de la voz para que ese relato se haga carne. [De tal forma] Se hace teatro para darle otro sentido a la actuación, se hace teatro para repensarla, para reaprenderla, es válido utilizar el mismo recurso que se utiliza para actuar lo real pero ese recurso debe estar poetizado, debe mostrar la falla (2015: 21).

A continuación, voy a detenerme en el último plano de análisis correspondiente al orden de la improvisación. Es sabido que, para los hacedores y hacedoras alineados en la modalidad, ésta se origina y sostiene en el entrenamiento sobre la improvisación. Comprendida como el basamento creador (Ferreyra y Rodríguez), se trata del plano que funda el sistema y que responde de lleno a la ejercitación del cuerpo de actuación sobre el campo poético asociativo. “Son poéticos porque generan mundo, porque asocian, están a favor de este tipo de trabajo” asegura Sergio Boris, director de obras como *Viejo, solo y puto* y *Artaud*, respecto de sus actores. De tal modo, en tanto potencia expresiva de una singularidad significativa, el campo asociativo del actor refiere por tanto a una zona, un territorio de actuación que, en los márgenes dados por la improvisación, es capaz de encontrar y sintetizar imágenes a partir de la diversidad de materialidades que rondan la escena. En ese sentido, continúa Cappa,

El cuerpo del actor es un catalizador, un pararrayos, su inteligencia y su talento convertirán esos gestos que tienen ya un significado en signos abiertos, múltiples, que permitan imaginar. Un actor debe aprender a usar esta fuerza, esta extraña necesidad de dramatizarlo todo (2015: 18).

Siguiendo esta línea, el correlato del ejercicio sobre el campo poético asociativo del actor productor con la percepción de lo afín (Benjamin, 1998) es, por tanto, directo. Retomando los desarrollos de Benjamin sobre el asunto,

este modo particular de percepción refiere a una capacidad humana mimética –centelleante y fugaz– del orden de lo extrasensible, donde nada está dado o dicho de antemano. Se trata entonces de un tipo específico de percepción actoral capaz de encontrar semejanzas y afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos y construir, en esa necesidad dramático poética, imágenes de tipo dialécticas. Retomando a Bartís, aparece un tipo de actuación que tiene ahora la fuerza de “una canilla abierta asociativa, un encadenamiento, un *fluir* de imágenes” (2003: 34). Hay en esta idea una concepción cercana a los planteos de Gilles Deleuze (2008) cuando define el lenguaje como el conjunto de cadenas asociativas en la que ingresan los signos y que, en última instancia, promulga sentidos completamente disímiles de acuerdo a la cadena asociativa en la cual se inscriban. Así mismo, el carácter variable de los signos estipula la variación de los mismos de acuerdo al temperamento de cada quien, de lo cual resulta que aquello que es signo para uno puede no serlo para otro. Así pues,

hay que desconfiar del lenguaje. Un campesino escucha la palabra caballo. La palabra caballo ya está tomada en una serie asociativa con otras palabras y estas relaciones de palabras son isomórficas<sup>4</sup>, isomorfas a las relaciones de cosas. A saber, el campesino que escucha la palabra caballo piensa, según Spinoza, en el campo, en el arado. [...] Pero si es un soldado. Él no piensa en el campo, en el caballo. Cuando escucha

---

<sup>4</sup> De acuerdo a la RAE, dicese de dos o más cuerpos que, con diferente composición química, presentan igual estructura cristalina y pueden cristalizar asociados.

la palabra caballo piensa en el desfile, en la guerra, en ponerse su armadura, etc. (260-261).

En estos términos, el carácter variable e indefectiblemente asociativo de los signos que desarrolla el autor termina de consolidar esta idea de la singularidad significativa de la potencia del actor puesta en juego en la percepción de lo afín. “Es como si te faltara viajar más en el tren a La Matanza con tu compañera de escena”, sugería Eugenio Soto a una de sus estudiantes a los fines de ampliar el campo asociativo. El entrenamiento sobre los llamados *marcos de referencia* que desarrolla Andrea Garrote en sus clases se sitúa dentro de esta lógica: Garrote propicia en sus actores un trabajo sobre la investigación y experticia en diversos temas ajenos a uno.

Se trata del “valerse del *robo*” en tanto categoría que circula de forma habitual en boca de hacedores y hacedoras como Soto, Cappa, Boris y Analía Couceyro, con sus respectivas modalidades de apropiación. En este sentido, frente a la posibilidad de asumir los insumos literarios por ilustración o interpretación, la praxis redobla su apuesta y apela, en cambio, al gesto fraudulento en tanto promulga la apropiación del patrimonio ajeno en beneficio propio, el *robo* que, en la jerga, sintetiza toda una serie de procedimientos intertextuales -como ser la extracción, la edición, la parodia, la cita directa e indirecta, o mismo el guiño- para con el objeto literario. De esa manera, la literatura se posiciona como puro estímulo del campo asociativo, es decir como la apropiación de sus signos como marco de referencia que se pulveriza en la escena misma. Esta apropiación supone su

uso y manipulación como mera excusa para el desarrollo de condensaciones de energía y tratamientos espaciales que se relacionan con investigaciones específicas del lenguaje de actuación.

Continuando, recupero en esta vincularidad específica que establece el actor productor con los textos, los objetos y los cuerpos que supone la percepción de lo semejante, la idea -bella por cierto- de *occursos* que Deleuze recupera de Spinoza y que supone en sí misma, mediante procesos de selección y composición, el encuentro ineludible de los cuerpos. Haciendo las extrapolaciones teóricas pertinentes, se trata de un cuerpo de actuación que, en un estado de naturaleza propio del marco de la escena, se halla a merced de los encuentros; un tipo de actuación que no cesa de coincidir y asociarse con cuerpos.<sup>5</sup> De esta manera, siguiendo a Deleuze, tratará de establecer relaciones, más o menos convenientes, de forma tal de alcanzar su potencia<sup>6</sup> de actuación,

el estadio último, en el que nada más me viene desde afuera. Lo que me viene del afuera es también lo que me viene del adentro e inversamente. No hay más diferencia entre el afuera y el adentro. En ese momento, entonces, todos los afectos son activos (2008: 245).

---

<sup>5</sup> La idea de cuerpo refiere, para el caso, a las materialidades escénicas mencionadas anteriormente: textualidades, espacialidades, imaginarios, objetos, pero también referencias extraescénicas, gestos, intensidades, ritmos, tonos, temperaturas. En suma, todo aquello con lo cual el actor pueda entrar en relaciones.

<sup>6</sup> A partir de los lineamientos propuestos por Spinoza, Deleuze (2008) formula esta categoría como una percepción contractiva inseparable del modo de expresión, la cual encuentra su mayor intensidad en la suspensión del acto en pos del “acontecimiento”. En este sentido, el autor se refiere al mismo como un accidente, o también, como “aquella pequeña cosa que descarrila” (212). A continuación, la noción de potencia se retoma por la modalidad de actuación como un insumo teórico que circula explícitamente en la práctica.

En este orden de cosas, postulo la función del secreto como propulsor del campo asociativo del actor productor, en tanto permite activar relaciones asociativas indispensables que, comprendidas en la trama secreta que dicta dicha construcción, resultan en una percepción escénica específica, en una matriz de actuación. Afirma Benjamin (1998) que “la penetración en los dominios de lo semejante tiene una importancia fundamental para el esclarecimiento de amplios sectores del conocimiento oculto” (85). En otras palabras, la percepción y manipulación de lo afín será proveedora de asociaciones indispensables para la organización de un relato secreto producto del despliegue de actuación.

En las coordenadas del entrenamiento sobre la improvisación y el campo poético asociativo, quisiera detenerme brevemente sobre un ejercicio específico de asociación que desarrolla en sus clases la actriz, directora y dramaturga Andrea Garrote. El llamado *automático* servirá aquí a los fines de pensar los resortes performáticos de la producción de sentido actoral las formas y funciones que despliega lo secreto. En este marco, el juego demanda un hacer que, en su descubrimiento, producirá chispa poética por bisociación<sup>7</sup> y que considero que merece, por tanto, una lectura que ilumine su acontecer.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> En su libro *El acto de la creación* el escritor húngaro Arthur Koestler propone el término “bisociación” para referirse al proceso por el cual las ideas antes no relacionadas son puestas en contacto y combinadas. Koestler diferencia el concepto de “asociación”, el cual alude a contextos previamente establecidos entre las ideas, mientras que “bisociación” hace referencia al proceso de establecer conexiones donde antes no las había.

<sup>8</sup> En términos cognitivos pero también perceptivos, muchas veces las explicaciones desarrolladas desde una perspectiva teórico-científica pueden generar una distancia significativa de la experiencia en cuestión. En ese sentido, resultan en una mirada menos inteligible del fenómeno, un opacamiento triste. Al momento de pensar la actuación inscripta en un pathos de lo oculto (Colli, 2009), me afirmo en un pensamiento sobre el teatro y sobre la actuación como

Desde hace años Garrote desarrolla en su taller de Actuación y dramaturgia del actor un ejercicio que consiste lisa y llanamente en la producción de textualidad desde la propia fisonomía de la boca. En el soporte singular que traza el cuerpo en el hacer, ella explica la práctica como una “fuente inagotable de textos e imágenes” que, en la producción de direcciones, intensidades, velocidades y tonos, sintetiza sentidos disímiles, alocados. A veces se ensaya en la multitud de la clase; se propone también su práctica en la soledad del cotidiano. Otra posibilidad: de manera individual frente al resto del grupo. En esa oportunidad, con la pátina de espectacularización que otorga el punto de vista *real*, Andrea propone la broma de un tono de actuación “importante”, “serio”, de “dar cátedra”, en una presentación ficcional que brinda el marco de juego. “Buenas tardes, mi nombre es Mariquita Sánchez de Thompson y voy a recitar un poema de mi autoría”; o bien, “Buenas noches, mi nombre es Juan Alba y voy a compartirles una poesía anónima de una antología de jóvenes cuentistas monotributistas de la región de Cuyo”. A continuación, el actor buscará emitir una materia sonora orgánico-psíquica a partir del trabajo riguroso sobre la continuidad, donde de forma sucesiva el final de una palabra busca el comienzo de otra. Vertiginoso, el ejercicio se asume, en principio, del orden de un infinito ingobernable. Para el caso, no se trata de encontrar causalidades significantes en las palabras a priori, esto es, desde un territorio premeditado del pensamiento; al contrario, la dificultad de la prueba estriba, justamente, en dejar que el

---

una fuerza de trascendencia en sí misma, del orden de la creencia y que, en sus formas, resiste y continúa desafiando las lógicas analíticas de las cuales nos valemos para su entendimiento.

sentido suceda por sí mismo, desbocado. Para el caso, cito en una relación singular con el pensamiento, el automatismo que Deleuze (2023) define como aquella materia orgánico-psíquica que aquel se encargará de integrar, controlar y organizar pero que, no obstante, siempre puede “revelarse a sí misma y tomar el pensamiento por la espalda” (36). En este marco, el ejercicio de la clase pone de manifiesto el conjunto de los mecanismos inconscientes del pensamiento y, en ello, el problema de su expresión. De tal forma, el mismo hacer despliega una música del habla que dilata los tiempos, organiza el aire y, a la par, instala velocidades, tonos, suspensiones del sonido, ergo, del sentido. Asimismo, continúa el autor, en el derrotero del vínculo pensamiento/ automatismo se trazaron ciertas mutaciones en el pensamiento aptas para fundar nuevas relaciones a futuro<sup>9</sup>, en principio, la sustitución del saber por la creencia:

Si ustedes miran, si contemplan sus días, una jornada cotidiana, no saben nada. En cambio, creen todo el tiempo. En su jornada no cesan de creer, se pliegan a la creencia. ¿Por qué? ¿Por qué creen todo el tiempo? Creer es decir algo que no está dado. Todo el problema del conocimiento resultará entonces desplazado (Deleuze, 2023: 76).

Luego, una inversión de jerarquías entre las lógicas del pensamiento y del cuerpo. Volviendo al ejercicio, Garrote

---

<sup>9</sup> El autor trabajará a partir de disciplinas diversas, a saber la psiquiatría (Janet; Clerambault), el movimiento surrealista desde la literatura (Breton; Eluard; Dalí) y el monólogo interior (Joyce), pasando por las influencias en el cine de Eisenstein y la presencia de gran variedad de actores autómatas en los orígenes del cine francés de posguerra.

postula una manera de recuperar el automatismo del cotidiano real en aquellos gestos y palabras aprendidas sin la intervención del pensamiento en la afirmación de la singularidad expresiva –a veces incluso tomándolo por la espalda–. Igualmente, las cadenas asociativas se extienden a la imposición de un cuerpo otro en el espacio; de tal forma, ya no habrá sólo asociaciones de imágenes, habrá también encadenamientos de actitudes del cuerpo (Deleuze, 2023). De esta suerte, el cuerpo cobra una centralidad dada en la reafirmación de la creencia por sobre una actuación idealista –del orden del saber– propia de las coordenadas del actor creador. Por su parte, planteo la idea de creencia en la praxis de actuación no como una simple ignorancia –una ausencia de saber– sino, sigo aquí a Ezequiel de Rosso, justamente como “aquello que es evidente que no se sabe” (2012: 48-49). De este modo, sostengo la idea de la producción de actuación como la articulación de un secreto dado entre la ausencia y la presencia, en otras palabras, una modalidad que se postula entre la creencia y la evidencia discursiva propias de la escena.

Bajo la lente del automático, la producción de actuación pensada desde las lógicas de lo secreto deviene aquí en una configuración de bisociaciones múltiples en torno a un centro secreto que no termina de definirse. Con base en el pensamiento de Jacques Derrida (1993), el secreto se pronuncia del mismo modo que lo sagrado, esto es, a partir de su indefinición y de la experiencia de imposibilidad que la noción comporta. Efectuando la extrapolación de la categoría a la producción de sentido actoral, el ejercicio desliza aquello que, en líneas generales, se comprende como aquel

debilitamiento o corrimiento del foco del asunto o temática en favor de la actuación. El planteo, encuentro, parece circular entre la comunidad de artistas inscriptos en esta modalidad de producción de actuación. Se replica por ejemplo en la improvisación tal como la entiende Sergio Boris, quien introduce la noción de “lateralización”, central en su trabajo escénico y desarrollos teóricos. En sus palabras se trata de “un estar en torno al centro sin ir hacia el centro, incluso sin todavía saber el núcleo del asunto”. Por ende, se trata de un nodo que “permanecerá secreto, mudo, impenetrable, [...] que se calla porque permanece extraño a la palabra” (Derrida, 1993: 15). Por su parte, Alejandro Catalán despliega en sus clases la idea de una recuperación del espíritu del truco. En tal sentido, reivindica el intento por parte del cuerpo de actuación de reponer todo aquello que está y circula, para el caso, por fuera del juego en cuestión.

Dada su configuración y las coordenadas de producción, sostengo que el análisis pormenorizado del automático sirve para exponer, en su especificidad, las operaciones que se suceden en el plano general de la improvisación como germen de la producción de sentido actoral y de la particularidad de su impronta asociativa. En este marco, delinea la presencia de un sentido que ha sido sustraído; se encuentra en ausencia aún para quien lo ejecuta. Así pues, da cuenta, con creces, de un mecanismo de construcción de tramas que permite unir sobre un punto ciego una red de sentidos ocultos alrededor del cual gira el relato; siguiendo a Piglia, un secreto como un nudo que no se explica, ni siquiera para su portador. En el actor productor, el secreto se instala ahora como el procedimiento constructivo que motoriza el cam-

po poético asociativo, en tanto permite activar las cadenas asociativas necesarias a la praxis: “el premio –afirma Benjamin (1998)– no será tanto el hallazgo de afinidades como la reproducción de procesos que las generan” (85).

Queda así planteada la actuación como un problema de circulación de discursividades, esto es, como un dispositivo de producción que se circunscribe al recorrido en su devenir. Y el secreto se reafirma en el cuerpo de actuación a partir de su “capacidad de interiorización de la producción de narración, generada con procedimientos que trabajan en la inmanencia de la singularidad generada en la situación escénica” (Catalán, 2001: 17).

En el transcurso de este trabajo he intentado dar cuenta de uno de los planos en que la producción de sentido actoral articula con el secreto. De ese modo, valiéndome de los *discursos de espesor* (Pessolano, 2019) desarrollados por algunos de sus exponentes y de ciertos desarrollos teóricos, postulo que la praxis suscita una configuración de asociaciones múltiples en torno a un centro oculto e indecible, del orden de lo sagrado. Así, supone la instauración y el recorrido de un secreto que no termina de definirse; a fin de cuentas, propicia la indagación, el fortalecimiento y la afirmación de nuevos sentidos de resistencia en los universos de la escena producto de las lógicas de improvisación.

## Bibliografía

- Ajaka, A., Bustamante, M., Cappa, B., Farace, A., Feldman, M., Garrote, A., Gatto, A., Kartun, M., Jakob W., Mendilaharsu, A., Obersztern, M., Pavlovsky, E., Piel de Lava, Spregelburd, R. y Szuchmacher, R. (2015). *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2007). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Araudo, L. (2021). “Punto de vista en la producción de sentido actoral: una clave virtual”. *Teatro XXI* 38, 81-90.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Dubatti, J. (ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_ (2002). *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional.
- Boris, S. (2020). *Recorridos de actuación y dirección*. (Entrevista no publicada). Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de Artes.
- Catalán, A. (2001). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI* 12, 15-20.
- \_\_\_\_ (2005). “El actor como escenario”. *Conjunto* 136.
- Colli, G. (2009). *El nacimiento de la filosofía*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets Editores.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- \_\_\_\_ (2023). *Las imágenes del pensamiento. Automatismo, semiótica y actos de fabulación*. Buenos Aires: Cactus.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_ (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, J. (1993). *Pasiones (la ofrenda oblicua)*. París: Galilée.
- De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos: transformaciones del relato policial en América Latina, 1990-2000*. Buenos Aires: Liber.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos. Ensayos de semiología*. Barcelona: Gedisa.

- Ferreira, S. y Rodríguez, M. G. (2018). “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. *Apuntes de Teatro* 143, 42-56.
- Jitrik, N. (2007). *Fantasmas semióticos concentrados*. Monterrey: Fondo de Cultura Económica.
- Koestle, A. (2002). “El acto de la creación”. *Cuadernos de Información y Comunicación* 7, 189-220. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- López Casanova, M. (2018). “Procedimientos”. En López Casanova M. y Fonsalido M. E. (coords.), *Géneros, Procedimientos, Contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios* (pp. 91-98). Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Pavis, P. (1992). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_(1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Pessolano, C. (2019). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. (Tesis de doctorado no publicada). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y l'Université de Franche-Comté.
- Piglia, R. (1986). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Steyerl, H. (2010). “¿Una estética de la resistencia? La investigación artística como disciplina y conflicto”. En *Transversal texts*. En línea.
- Tinianov, J. (1978). “La noción de construcción”. En Todorov, T. (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 85-88). México: Siglo XXI Editores.

## **Un teatro de la falta**

Sergio Boris

### **Improvisar o nada**

Me ubico de un lado o del otro de la línea... cruzamos miradas... se dicen cosas que después se piensa que es mejor haber callado... para ese navegar en puro presente... estar alerta... mejor estar poroso, blando, tranquilizar, saborear, no saltarse, no ansiedad... fumamos... y se empieza en un comienzo que ya viene siendo... no hay comienzo... se aprovecha la ubicación, energía de ese actor que de repente ya está en el espacio, disfrazado... y uno desea empezar a sentir, a sumergirse en ese clima, en ese clima que uno va sintiendo y entonces vas viendo, se van viendo, nos vamos viendo ahí... la ansiedad si aparece ya es tema, no negar, estar ahí, no sabemos que queremos y por eso se está... como interrumpido todo... quizás el teatro es el arte del desarrollo de un estar interrumpido... ir hacia un estar vulnerable... cosas chicas, nunca el tema ni la acción me ganan... vínculo, todo es vincular, ir hacia el vínculo que me pierde, porque está lleno de relatos con lugares de poder que saltan entre relato y relato... y nos enchufamos eléctricamente... cuando sentimos eso... ahhh... y el peligro, la ansiedad por el tema, por lo que implica tener el cuento cuando en ese apurarse de mirada corta y amplias

pretensiones sólo sumamos datos alusivos referenciales: se agranda la prehistoria, la referencia, lo más cómodo en principio, lo que más fácil nos sale, crear ese mito que justificaría la escena pero después nos damos cuenta, cuando ponemos el cuerpo, de que nada de eso importa y de que nada de eso nos sirve a la hora de actuar, sólo lo que aparece como situacional, nunca lo que intentamos decir, explicar...primero muy poco, si hay una hipótesis de vínculo y de espacio, es un montón para los comienzos, sino se los encontrará poniendo el cuerpo desde la nada misma, y si tenemos la situación que nos tironea en el espacio y el tiempo, ahí ya hay algo importante, quizás la obra sea eso, el desarrollo de todo lo que se arrojó a la escena para sus infinitos cruces... y ese darse cuenta de que cuando uno atraviesa con el cuerpo la escena se va cayendo todo lo previamente pensado, se deshace, se cae como hojas de un árbol ante la demanda necesaria de esos cuerpos ahí, porque puede ser que lo pensado no incida teatralmente sino al contrario, que estorbe el avance de las necesidades crueles de los cuerpos, cuerpos, cuerpos como lugares que se descubren y aparecen inconscientemente en la pura presencia vincular, en la pura dinámica que se entrama, no hay deseo anterior a la escena que no sea arrasado por esas fuerzas que vienen de todos lados, cruces de signos, de fuerzas, cruces de todo tipo, pero cuidado, tampoco barroquizar los cruces para que no domine la necesidad de ritmo y que algo se pueda instalar, limpio...con la fuerza dramática de lo simple, clima, música, devenir..., la literatura con sus temas y su poder de enfriar la escena en pos de algo que no sucede ahí, sino en otra parte, en lo que se dice, en lo que

se alude... es pobre... muy pobre... sólo vale si incide ahí... en el aire entre todos nosotros, en la atmósfera... sólo valen los textos rotos e incompletos que provocan necesidad, tensión y atmósfera vincular... y que nos ayudan a actuar, actuar en la vinculación con los otros en la escena, actuar en el desarrollo situacional... situar el tiempo de actuación en el tiempo de la resonancia de lo que se dice y no en el tiempo del decir... flotar, moverse, danzar por los flujos que se desprenden de lo que se enuncia, sentir que todo, al estar desde antes del comienzo vuelve con disfraces más desesperados... y siempre improvisar... desde el primer ensayo hasta la última función...improvisar la música que se esconde debajo de todo...

¿Qué se dirige en una improvisación? La dirección y la actuación están desamparadas, angustiadas, demandadas... no hay nada... mucho tiempo que sentimos la nada... que la sentimos todavía sin ese poder en nosotros, más la voluntad... de querer que pase, que nos suceda... lo situacional... sé que hacia ahí tenemos que ir... tanto desde un lado y como del otro de la línea... en qué se está... actuar todo el tiempo desde el saborear el quedarse en lo menor, me distrae lo menor, voy hacia ahí como huyendo de lo gordo, lo importante, que está con sus garras asesinas a punto de matarnos...

Afirmar aceptando, no enojarse, no confrontar. Nunca preguntar desde el origen, desde el desconocimiento. Siempre hay historia. Nunca es inaugural. Estar en armonía para estar en peligro. Desear siempre hacia adentro. No ponerse por fuera del drama. Ser vulnerable emocionalmente a un devenir que me va haciendo querer. No deseo

desde antes sino en el mientras tanto voy deseando. Los deseos con los que empecé a estar en la escena se me olvidan por las oleadas rítmicas de la escena que me llevan a desear algo distinto. Estar sumergido en el devenir para no ejecutar lo planeado.

La dirección está desde afuera, mirando, escuchando, sintiendo a esos actores ahí, casual y caprichosamente vestidos. ¿Qué quieren? Los actores, por su lado, también vulnerables...perdidos todos, luchamos con nuestras propias demandas y entonces, ¿qué nos queda en este vacío? Sin pensar en escaparse, sólo queda confiar. Digamos, tener un optimismo a prueba de balas, un optimismo tonto y creyente. La voluntad de existir y pegarme el palo del accidente. El ensayo, un campo de prueba o el vacío absoluto y la desazón muchas veces. No somos tan genios.

Dirigí algunas obras, ciertos intentos de experiencia, intentos de un lenguaje, sin entender nunca bien lo que estaba haciendo. Había algo que me llamaba, quizás ciertas imágenes y cruces, junto a un querer hacer algo con amigos o que podrían serlo, simplemente por hacer. El tema del resentimiento propio, pienso, cierta rabia, es un gran motor. Quizás la relación con los actores, con esos actores, un querer seducirnos mutuamente, es lo que nos hace intentar pegar el salto. Todo eso funciona como combustible de ese ir a juntarse una mañana, una tarde o noche tarde, bien tarde a veces, para ver si nos pasa algo. Creo que es por debilidad, porque sólo hay un desierto a nuestro alrededor, por ese “es lo que nos sale”, que uno se mete en estas cosas. Y lo otro es el hambre, hambre compartida con otros hambrientos que brinda el poder estar encendido en una

grupalidad. Y lo otro, lo imprescindible quizás, ese tufillo que despiertan ciertas imágenes en uno que nos obsesionan, que nos permiten afirmar algo que nos haga, por momentos, temblar de la conmoción.

Cuando juzgo la ocurrencia pierdo el presente escénico. La ocurrencia expresiva trabaja de la misma manera en la actuación y la dirección. Es bancarse el estar ahí. El espacio ya cuenta. Aparece un cuerpo en ese espacio. Y eso, también cuenta. Si empiezo a no registrar y a no darle relevancia a eso que es lo primordial, lo primigenio que se me aparece adelante, todavía sin texto, sin ser todavía, en apariencia nada, ya empiezan a desmoronarse la calidad y la importancia o no de los signos que le seguirán a posteriori. Signos importantes y signos no importantes (y por eso, importantes). Se me vienen a la cabeza obras donde apenas empieza la cosa, cuando aparece la luz, ya empiezan a parlotear, una actuación dependiente de la letra, y así el diálogo mata la escena, porque la encapsula en un regodeo de cabezas parlantes.

El texto debe tener un lugar de desencuentro con la escena. Si la escena es lo que se me oculta, el texto se desencuentra porque se manifiesta en la superficie de la escena haciendo visible todo lo que está debajo, porque se lo intuye, porque está disimulado, porque posee la fuerza dramática de lo oculto. Uno puede decir: el texto, en su capacidad poética intrínseca, también oculta, puede ser ambiguo. Pero ahí es cuando caemos en que el ocultamiento de la escena pasa por el enunciado. Incluso el enunciado puede pasar de algo importante a algo vulgar, lateralizar, tener valor supuestamente literario, pero ahí, el histrionismo de la escena se situará en lo que

se dice, y no en el “entre” los cuerpos, haciendo depender al actor, teniéndolo sujeto al decir, por fuera de la necesaria acumulación en los cuerpos expresivos.

¿Por qué se empieza desde una hipótesis de vínculo y circunstancia equis y se lanza a poner el cuerpo desde el vamos en los ensayos y no desde un texto previamente escrito? Porque se busca teatralidad en la construcción, porque se quiere crear desde el hecho escénico, desde el cruce accidental de lo actoral con la dirección y la asistencia. Es la propuesta de la dirección que se cruza con la propuesta de lo actoral desde sus diferentes saberes y miradas, que se combustiona. Esas propuestas, incluso siendo inconscientes, deben ser instrumento para entregarse a la ocurrencia expresiva accidental que debe suceder en el ensayo para lograr improvisar. El autor pretende crear desde antes de la escena, imaginando desde su escritorio la escena futura. Incluso cuando este autor sabe con qué actores jugará la dirección, incluso si es él mismo el que después los dirigirá, siempre será lo que él imagina de ellos en esa primera etapa, la etapa escritorio. Nunca se accidentará con lo que no sabe de ellos, con lo que ni siquiera los mismos actores saben de sí. Nunca se accidentará con lo que la escena está pidiendo a gritos, esos gritos que hacen que uno primero se desconcierte, se pierda, se angustie, para luego pasar a la etapa de descubrimiento de esos gritos de la escena, la escena de la vincularidad de los cuerpos expresivos de los actores y escuchar y tomar, sobre todo tomar. Cuando se escribe escénicamente, desde la dirección y la actuación, en el puro intercambio de miradas por los diferentes lugares que se ocupan ante la cosa que aún no sabemos mucho y que nos une, se escribe para

y desde el ensayo. La dirección y la actuación se van del ensayo con la cabeza dada vuelta, entusiasmada o angustiada. Si se sale angustiado y si la suerte acompaña es probable que la dirección intente generar una reescritura textual y no textual para que la escena se mueva al servicio de una actuación superadora para el ensayo siguiente. Se trata, entonces, de fracasar, modificar, volver a fracasar y volver a modificar. La escritura se vuelve paralela, simultánea a la creación en el ensayo, generando una alimentación mutua para desviarse por caminos inesperados que sólo un trabajo entre los cuerpos, los cuerpos de todos los que intervienen en el ensayo, garantizará.

Cuando se sacan textos acordados que se descubre que estorban, los textos que quedan adquieren una profundidad dramática inesperada. Eso que ya no está provoca un vacío de una gran intensidad narrativa, se arma como una zona liberada. Y eso que queda, quizás, hasta empieza a pedir rumbos, a fortalecer intenciones. Como ya no están esos textos que interferían, que hacían sólo ruido, se desnuda ante nuestros ojos la lógica interna de esos cuerpos.

Es posible que el espacio, cuando se trabaja sin un texto previo, aparezca cuando empiezan los ensayos o por la mitad de esta etapa (cuanto antes mejor) y su aparición puede generar y estimular movimientos dramáticos y plásticos en los personajes. El espacio además demandará ser narrado, contado, en sus lugares específicos y en sus combinaciones. De esta manera el espacio contribuirá afirmativamente en la creación del relato teatral.

El planteo es construir alimentándose del ensayo pero no deberle nada a él. También poder pensar por fuera de

él, incluso para destruir lo hallado. Improvisando alegre e irresponsablemente en los ensayos, y porque hay un tiempo para todo, se empieza a necesitar armar algo, actuar secuencias, todavía hipótesis, para empezar a probar en el siguiente ensayo. Para estimular, cambiar, sacar de lugar a la actuación. Para mover. Descubrir lo situacional y sus posibilidades, el lenguaje propio del clima que se respira, de esa atmósfera buscada y por momentos encontrada que además se nos presenta derivativa y difícil de asir.

Este esbozo de relato todavía a descubrir, empezará a centrifugar lo encontrado en los ensayos, esos momentos, instantes, hallazgos luminosos y a desechar otros. Y empezará a demandar ensanchar lo que se tiene, quizás más que intentar buscar algo nuevo para sumar. El relato pedirá estar en el momento, vivirlo cada vez más en detalle, no resolver, quedarse. Y eso se va a dar orgánicamente porque el estar es la naturaleza de la actuación. De esa forma nos llevará a las aparentes trivialidades. Minorizaciones, en vez de grandes relatos para decir cosas.

Vuelvo a la idea de crear en el “entre” los otros y lo otro, crear desde el accidente con lo que se desconocía de la escena. Esa escritura desde la dirección y la actuación, desde afuera del ensayo y simultánea a él, intentará ser escritura oral, situacional, intentará no generar entidad, pesadez conceptual ni independencia literaria. Los textos no bailarían sin el tironeo situacional. Serán textos sólo sostenidos escénicamente por el valor de lo que se dice, dichos desde una generalidad y abstracción temporal y espacial que generan impunidad. Desde esa impunidad se puede decir cualquier cosa, y el cuerpo padece. Seré palabra, mo-

nólogo (el yo de esta época de mierda donde abundan los monólogos), entidad independiente de todo lo que se ve en la escena. Y aunque lo que se diga sea de una belleza literaria sofisticada, mostrará la hilacha de su pretensión, de la pretensión autoral que subordina la escena toda a la palabra, condenándola a la pobreza teatral y haciendo visible incluso, en forma patética, la conformación humana de los que están en la escena. Se verán en el grupo humano jerarquías, órdenes y obediencias.

El texto, pienso, debe ser poroso, roto y disgregado para que la métrica del ritmo se sitúe en la actuación y no en los fraseos de lo que la actuación dice y para que lo que se dice no cierre sentido, sino que introduzca, sólo introduzca. La palabra, entonces, construida de esa forma, será materialidad sonora que adquirirá su potencia sólo si incide en el clima expresivo, si mueve hacia la lateralidad de la escena. La palabra estará cortada, incompleta para narrar lo faltante en la vinculación expresiva de los cuerpos. La palabra será gesto. Un gesto expresivo más.

Con relación a las estrategias de construcción de relato, en función de la profundización de la oralidad del mundo que se cuenta, en un momento del proceso de investigación, todos los integrantes del grupo vamos a robar los signos del discurso de eso que llamamos realidad (así fue en todas mis experiencias hasta ahora). Vamos tras lo real no para buscar allí una verdad antropológica, sino en modo de robo anárquico de los signos que allí aparecen, para volcarlos en la gran ensalada de lo que se va produciendo en los ensayos. Vamos con grabadores o con cualquier cosa que sirva para captar la forma de la oralidad de los integrantes de los

universos que nos interpelan y a los que aludimos de una forma vaporosa, sin deudas. Hay siempre una verdad allí, verdad como cuerpo idiosincrático que nos puede garantizar salirnos de nuestros imaginarios. Son siempre, hipótesis, intentos.

Estos son procesos largos. Cuanto más tiempo de proceso, más encuentros con los detalles, más ensanchamiento. Hasta el estreno, hasta mostrar, siempre transcurrieron en mis experiencias año y medio o dos. Pienso que el intento de no estar queriendo resolver nunca, sino de vivir el proceso, es un camino. Los tiempos blandos de los tiempos largos y extendidos, donde no hay presión más allá de lo que lo que se va formando, sirven. Cuando esa cosa, ese monstruo, pide ser visto por otros, más allá de la dirección, la asistencia, la escenógrafa, etc, que siempre estamos ahí en los ensayos, cuando ya los actores quieren seducir a otros, ahí recién se muestra. Y esa muestra, ese abrir, ese estreno, será un ensayo más, sólo que visto por más gente. Cuanto más tiempo de funciones, más detalles, más cambios, más encuentros con lo que no esperábamos. También el tiempo de funciones es un proceso largo durante el cual la cultura, el prestigio, el querer pertenecer, el ansiado éxito, los premios, la crítica o la plata van a alterar los nervios pidiendo resolver.

Sobre el fracaso. Sobre pasarla mal. Cuando se la pasa mal en los ensayos o en alguna función, uno pone en crisis todo y esa visión crítica es bienvenida. Uno necesita por momentos odiar el material, salirse de la obsesión que produce el enamoramiento que nos pone bobos. Uno necesita desde la dirección mirar de vez en cuando la obra como si uno no fuera el director de esa obra. Y eso pasa únicamente

cuando la función es mala o el ensayo es malo. Cuando salimos amargados y no queremos ni vernos para cenar después. Aparte puede ser, a mí me pasa eso, que las fichas vayan bajando de a poco, digamos, uno no se da cuenta de las cosas rápidamente, suponiendo que uno se da cuenta de las cosas. Y es en esos ensayos o funciones malas que uno puede ver más claramente lo que está obstaculizando el movimiento de la escena, ve las dificultades de ciertos textos, ciertos tiempos, ciertos movimientos, etc. Cuando las funciones son, para los que la hacemos, buenísimas, cuando la actuación está súper encendida y conectada entre sí, quizás se haga difícil ver lo que está jodiendo. Y se suma a esto, hablo por mí, que hay un espíritu conservador en la mirada. Y me refiero a cierta pereza en querer mirar y pensar sobre lo que lo que aparentemente va bien. A veces hay que luchar contra ese director, actor, asistente y contra el que sea que está vinculado directamente con el material para poder ver mejor.

El texto nunca sirve para decir. La improvisación es rodeo. Rodeo expresivo sobre el nudo de lo que se supone que ocurre y aún no sabemos. Y seguramente no lo sabremos nunca. Ni siquiera habiendo ya terminado las funciones. Siempre es afirmativa la propuesta del que improvisa, incluyendo en esa afirmación la aceptación de la propuesta del otro. Cuando se acepta la afirmación del otro, se acepta con novedad. En cómo se acepta se afirma.

Hay una tensión fundante de lo dramático que tiene que ver con el encuentro que hay dentro del desencuentro entre los signos arrojados a la escena. El relato será el desarrollo de ese baile dramático, de ese encuentro que

nos desencuentra. La armonía que esconde la rotura de las tensiones. Es porque hay armonía que estamos necesitados, que estamos conflictuados, que estamos con el grito hundido en el pecho. Si todo se puede gritar y decir, ya no hay drama, ya no pasa más nada. Todo ya está hecho.

### **Un relato de cruces cuyos signos provienen de universos diferentes**

Se actúa todo el tiempo. Se actúa en los silencios, se actúa cuando escucho. Escuchar al otro no puede ser sólo eso. El actor actúa opinando sobre lo que escucha. No está entregado a la escucha. Y esas opiniones de la escucha son seguir hablando mientras me hablan. Y entonces ahí nos damos cuenta de que el hablar no es solo las palabras que puedo decir. Hablar, dar cuenta de la opinión en la escena, es generar gestualidad expresiva. Incluso cuando no tengo opinión estoy opinando como actor. Y cuando el actor escucha, genera esos gestos expresivos para opinar, para que el gesto expresivo no aparezca sólo en ciertos momentos en los que soy el eje como actor, cuando digo palabras. Esos gestos expresivos, esas opiniones de la escucha se fundan en el gesto idiosincrático. El gesto expresivo habla escapándose de lo argumentativo, de la anécdota específica que se está contando, generando un vínculo con el gesto social histórico. Y esa opinión gestual tiene que ver con el estar. Quiero decir, que la expresión del “estar” también liga con la idiosincrasia, con lo popular, pero a través de lo inasible del gesto y no desde el uso referencial de lo conceptual y

literario. Es un lígüe con la tradición del gesto social de donde se viene. Se actúa siempre desde un lugar.

No se es esclavo de la acción a llevar a cabo. Si voy atrás de la acción que debo cumplir me pierdo en una continuidad que me arrastra. La actuación se discontinúa en la continuidad para lograr fuerza dramática. Como si existiera la posibilidad de una actuación agujereada que no está obligada a narrar todo el tiempo. Se narra también el vacío del agujero de la narración. Es en esa relación entre lo discontinuo y lo continuo en donde aparece lo personal poético de la actuación y de la escena.

Las onomatopeyas, esas medias palabras, ese no ser aún palabra, sonora o muda (la onomatopeya que suena dentro de uno), existirá siempre como lugar desde donde sale el decir sonoro del fraseo. Nunca el fraseo debe salir desde la ausencia de un antes. Y ese fraseo volverá al mundo de las onomatopeyas cuando termine su decir.

La musicalidad de los cuerpos en el espacio podría pensarse como la idea del viento de la teatralidad que me lleva a moverme. No hay un motivo del personaje que lo hace moverse en el espacio únicamente, sino que el movimiento va más allá de él. Es sentir la fuerza que mueve y dejarse llevar. Esa fuerza es la necesidad plástica y rítmica de la escena.

El histrionismo puede no pensarse como la voluntad narcisista de la actuación para llenar la platea de carcajadas. El histrionismo puede pensarse como la puerta de entrada para contar la multiplicidad de relatos que se dan a la vez. Actúo algo, pero relojeo otra cosa. Escucho algo aprobatoriamente, pero mis manos tiemblan. La actuación tiene que ser múltiple para narrar una escena múltiple de relatos.

Casi al mismo tiempo. El dolor y la ridiculez. Lo importante y lo trivial. Podemos suponer que esa combinación múltiple es el histrionismo. Es en la manera de llevar esos relatos a cabo, en el manejo de las velocidades, intensidades y ritmos, que nosotros siempre veremos al actor más allá del personaje y aparecerá lo que finalmente nos cautivará: la gracia actoral. Y si ahí alejamos la lupa y vemos la totalidad de la escena podemos ver, como un paralelismo de lo anterior, la misma ecuación. El histrionismo escénico es entonces el relato de la teatralidad en cuyo interior existe como una de sus partes lo que se cuenta como cuento ficcional. Y es por este histrionismo que se producen saltos temporales rítmicos que se juegan en los cuerpos y provocan lo que nos conmoverá finalmente, el desorden del tiempo.

La poética no es explicable ni tampoco hay fórmulas para pensarla. No estamos hablando de matemáticas ni de cirugía del corazón. Intuimos que toda reflexión sobre las valoraciones de la actuación en función de los procedimientos que la rodean y la estimulan o la entorpecen no es simplemente una reflexión técnica. Pero cuales son los signos que se arrojan a la escena para generar un universo específico, situacional, que será máquina teatral, cuáles son esas palabras rotas que no alcanzan a contar en sus enunciados pero que sin embargo provocan una atmósfera en la escena que no se provocaría con otras palabras, cuales son las combinatorias del manejo de las relaciones temporales y espaciales, qué se sitúa de fondo y qué de figura, cómo aparece la relación entre lo comunicacional y lo rupturista, cuál es el peso de la referencia y sobretodo cuál es el estilo de acumulación dramática y su grado de dependencia del

relato de lo que sucede, eso es lo personal. Quizás lo poético se puede pensar como el proceso del devenir de los signos que por estar en estado de relación en la trama escénica pueden llegar a tener una carga simbólica inexplicable.

Creo que he optado por signos laterales y bajos antes que por la referencia culta y alta. Pienso que es porque hay cierta cercanía a esos mundos por la lateralidad que contienen en relación a la centralidad dominante. Quizás porque ahí aparece el cuerpo más roto, más desamparado. Ya tenemos al teatro con el peso de su literatura dramática occidental para elevarnos solemnemente. Y la verdad, no me importan mucho los problemas de gente tranquila que no contengan el fuego de una necesidad. Y de la negatividad que siempre se padece. Los dilemas de lo intelectual, de lo culto, serán sólo palabras. Aunque ponga en escena una crítica feroz e irónica a esos valores altos quedaré capturado porque mi crítica será enunciativa y caerá en su trampa. Yo creo que hay una relación amorosa con los signos patéticos. Es lo que empieza a prevalecer, lo que empieza a suceder, probablemente no al principio. Hay algo que se quiere defender, esos signos y su mundo, que hacen posible que empezamos a amar como locos, como si fuera un tesoro que encontramos, que arman una realidad paralela en que uno puede maniobrar mejor que en la realidad que nos rodea en el cotidiano. Que nos hace únicos.

Experiencia como peligro de descontrol teatral. Experiencia como latencia de una red no textual, de un entramado invisible que es más difícil de asir, que no sabemos cómo está unido pero que genera un entramado corporal expresivo donde todo puede peligrar. Ahí está el nudo de

la cosa. En cómo se entrama. No se entrama desde la secuencia dialogal, no es sólo desde los textos que se acuerda para saber que va primero y que viene después, se entrama desde el gesto.

No pretende el texto en sí belleza y entidad literaria. Pero son esas palabras y no otras también. Hay elección pero no pretensión. Las frases no tienen el tiempo de la literatura sino el de la oralidad porque es un fenómeno vivo de personas ahí. ¿Cómo se desarrolla una frase que empieza y termina y otra siguiente que también empieza y termina, sin desviaciones, digresiones, alteraciones, olvidos? En cambio, la oralidad narra las oleadas vitales de los fragmentos de la cabeza. Se trata entonces de dejar alegremente que la atmósfera teatral, lo único que importa al fin de cuentas, parta al texto en pedazos.

Es fundante en cierto momento de la creación cierto saber sobre lo situacional. Se sabe poco al principio y se va a ir sabiendo más y más durante el proceso. Incluso podrán aparecer datos de la situación hasta en la última función que hagamos. La situación es una red poética que se construye para favorecer la vinculación escénica centrada en el cuerpo actoral ¿Qué sería lo situacional? Es en el “en qué estamos” en relación al tiempo y al espacio. Es el tironeo de la urgencia que estará solapada, disimulada, esbozada, confundida, por la calma inquietante del “estar”. Lo situacional es la posibilidad de especificar los tópicos. Es desde ahí que gano en detalles descriptivos y dramáticos. La situación siempre empezó antes y nos agarra en un punto clave de tensión.

Se podría empezar a ver que aparece una situación cuando ésta es capaz de ser una maquinaria imaginaria de situaciones que nacerán en su seno.

Los signos descriptivos de la escena son potentes si compiten con los dramáticos, si su poder de lateralización puede llevarnos a olvidarnos por algún momento el dominio de lo dramático. De esta forma, lo descriptivo adquiere un valor más allá de su condición inocente de colorear la escena, su condición de ser fondo, muy ligado al teatro costumbrista o realista. Pero para que estas lateralizaciones descriptivas logren semejante hazaña deben situarse en la expresividad actoral. ¡Mirá como come ese actor la naranja! mientras sucede la trama principal. Si soy el espectador, en ese momento se me hace perder el enfoque automatizado sobre lo que ocurre, me mueve la mirada, me la desplaza hacia la gracia actoral. El relato teatral que se me aparece, se me vuelve entonces también ridículo, bajo, menor. Esa minorización del relato actúa como una rotura del cuento que es presumido de por sí porque conlleva lo importante, la trama narrativa.

Para que las vinculaciones de deseo o de cualquier índole entre los personajes no queden direccionados directamente, es necesario que se produzcan de manera indirecta. Entonces siempre necesitamos situar lo que está en juego en los vínculos, en una cosa concreta lateral a ellos, separada de ellos, para que se desahoguen en esa lateralidad de signo concreto todos los deseos e intereses. Entonces nunca un personaje se dirigirá a otro sino es a través de algo en el medio, de costado a ellos lo que los termina implicando.

Esto es algo también que sirve a la lateralización del drama en forma constante.

En el teatro se avanza desde el mal, desde la inevitable necesidad. En esa fuerza que me arrastra y que no me permite decidir libremente. Porque se está jugado. No hay plan B. No hay tranquilidad y solución. La actuación se produce vincularmente sólo si está jugada, necesitada. Y es ese estar jugado lo que nos conectará, nos hará jugar juntos el juego. Lo otro, es moral y plano. Es en la complejidad múltiple de lo que actúan los personajes en una obra, donde se aloja el mal. El mal es lo múltiple. Porque lo múltiple está atravesado por la conciencia de que todo es construcción mentirosa. Porque no hay nada en su pureza, ningún sentimiento aparece sin su contracara miserable.

La improvisación se constituye por lo expresivo y lo expresivo tiene que ver con el estar. Con la forma muscular de afectación de estar en la escena. Para lograr esto, el espacio no debe ser un lugar a llenar, neutro, sino específico y a la vez distinto para cada uno de los personajes. De esa forma, el estar expresivo de la actuación, descansa en la narrativa del espacio sin la urgencia de ser alguien. En una improvisación, todo estímulo desde la dirección y desde la actuación es hacia el estar. El estar tiene como condición ser lateral al ser. El ser, que es la manifestación superficial de lo que quieren y piensan los personajes, me lleva a la representación, al enunciado y hasta al tiempo de lo psicológico, por lo tanto, achica el misterioso sentido de los cuerpos en su “estar”, que siempre es múltiple, en condición de deriva, disolviendo la idea cerrada de la personalidad y conectándose con los subsuelos de la escena.

El teatro que busca la potencia teatral en los cuerpos no es un evento social. Y con lo social quiero decir una escena comunicable. Claro que hay algo que comunicar, pero justamente para tener algo para romper. No se puede romper lo que no existe o lo que ya está roto. Hay algo que intenta comunicarse que convive con lo que se intenta romper. Lo comunicable se basa en los movimientos de los personajes que tienen una lógica de superficie de una armonía agarrada con alfileres; lo rupturista se basa en los movimientos de los personajes que se producen por motivaciones ocultas, no dichas, no explicadas, pero que tienen la fuerza de la lógica de lo imprevisto. Ahí es donde se sitúa la extravagancia, la extravagancia de los cuerpos y no de los enunciados que transforma el teatro en un encuentro singular, en una fiesta oscura, adictiva pero en el fondo de una alegría rabiosa.



# Interpretaciones simultáneas<sup>1</sup>

Analía Couceyro

## Primera y última

La primera vez que actué fue en alemán. Tenía catorce años, había estudiado inglés desde niña y quería aprender un idioma nuevo. Anduve dudando entre el ruso y el alemán. Yo era un típico aparato adolescente y creo que lo único que quería era acentuar mi costado nerd ejercitando algo exótico y difícil. Finalmente me inscribí en un curso en el Instituto Goethe y al mes de comenzar se abrió un grupo de teatro para estudiantes de todos los niveles, con el objetivo de entrenar la lengua. Nos dividieron en grupos según nuestro nivel lingüístico, yo era la única adolescente y obviamente estaba en el nivel más bajo (llevaba unas pocas clases y sabía apenas decir *buenas tardes* o *gracias*). Después de unos encuentros donde improvisábamos y hacíamos juegos teatrales donde padecía mi timidez e intentaba con éxito pasar desapercibida, quienes coordinaban el taller (les queridos José Amícola y Norma Díaz, provenientes y referentes del mundo de las Letras), nos dieron para estudiar un papelito que era una micro escena entre dos personajes, donde uno de los dos “leía” desde una

---

<sup>1</sup> NdE: La modalidad de citación de este texto respeta el original puesto que consideramos que su uso tiene un componente poético en diálogo con las ideas de cita, traducción e interpretación, centrales para el trabajo.

hoja blanca el abecedario en alemán, dándole diferentes intenciones a las letras y haciéndole creer al otro que esa era una gran historia inventada y escrita. Lo aprendí de memoria y por fonética y mientras lo estudiaba ya tenía la sensación de que ese texto iba a ser un sostén, una cuna, un colchón o un trampolín, me reía pícara mientras probaba sola voces y ademanes con una sospecha de libertad, de que esas palabras en ese idioma misterioso eran una herramienta de despliegue con mayores permisos que el propio. El día que empecé a estudiar ese abecedario nuevo y arbitrario, empecé a actuar. Empecé sola, encerrada en el cuarto de la casa que compartía con mis padres, con cierto pudor a subir la voz. ¿Abriendo mucho los ojos, torciendo la boca, tirándome al suelo, imprimiéndole velocidad a las palabras, reteniendo el aire, aprovechando esas consonantes golpeadas, esas vocales con diéresis que parecen obligar a besar el aire, esas erres arrastradas y susurrantes? Estas preguntas me las hago ahora, treinta y cinco años más tarde, mediante el lenguaje con el que fuimos nombrando esas cosas que se hacen cuando se actúa, un lenguaje que sirve para registrar lo que técnicamente podemos comprender de las clases, los ensayos, las funciones. En ese momento no había lenguaje para nombrar eso que probaba y sucedía, era pura excitación.

Hace un mes actué en la versión local de la ópera *Einstein on the beach*, de Philip Glass y Bob Wilson, que dirigió Martin Bauer en el Teatro Colón. Los textos que debía *interpretar* eran en inglés, textos intraducibles donde el lenguaje es una música que repite y reversiona combinatorias de palabras y frases sin conexión lógica evidente, textos escritos por el poeta autista y en ese entonces adolescente Christopher Knowles.

Fue un gran desafío memorizar y apropiarme de esos textos, que a su vez debían insertarse en un universo musical minimalista signado por un coro maravilloso y enloquecedor. Creo que fue una experiencia bisagra en mi trabajo, por el grado de dificultad técnica a desarrollar en sólo dos funciones y también por la emoción de que esto transcurriera en esa sala emblemática repleta.

En los treinta y cinco años que pasaron entre el Goethe y el Colón actué varias veces más en inglés, alemán e incluso en portugués, con temor y pudor al principio y con esa especie de impudicia que da actuar, donde una se anima a farfullar con palabras y acentos extraños, como las conversaciones aparentemente fluidas que se dan entre gente borracha de diferentes lenguas.

Hay algo que me sucede a menudo: actuando registro gestos o posturas físicas que reconozco como mis tendencias y que puedo identificar como partes de partituras corporales o vocales de trabajos anteriores. Pienso que funcionan para mí como una especie de “citas” íntimas. Es un movimiento doble: aludir y convocar. Cuando hacía la obra *Tiestes y Atreo* había un momento en el que estaba recostada de lado en el suelo, de espaldas al público, concentrada en mi respiración, escuchando a Maricel Álvarez que actuaba un monólogo. Cuando terminaba Maricel yo debía comenzar el mío, un monólogo que, en el mejor de los casos, debía estar cargado de emoción. Esa posición recostada en el suelo era idéntica a la que tenía encima de un ropero, escuchando a Pablo Seijo y Adrián Fondari y esperando para decir otros textos muy distintos pero con una temperatura emocional parecida en *Teatro proletario de cámara*, veinte años antes.

Mientras estudiaba para *Einstein on the beach* las frases imposibles en inglés, mientras ensayaba y aún durante las funciones, pensé muchas veces en mis comienzos adolescentes en alemán. Tanto en ese monólogo primigenio como en uno de la ópera última, la acción era “leer” un texto en voz alta en otro idioma, la acción de leer en voz alta, sosteniendo un papel en la mano, una acción que se enrarecía y desplegaba en el tiempo y el espacio. Y que ahora, en el 2023, *citaba* a aquella de 1989, la *citaba* en su doble sentido, es decir la *transcribía* y a su vez la *convocaba a un encuentro*.

“Traducir es pensar en una”, dice Laura Wittner. Actuar también. Aun con palabras o idiomas de otros.

## **Traduciendo kuir**

Entre agosto de 2021 y noviembre de 2022, participé de una experiencia extraordinaria de práctica artística y reflexión que se llamó *Traduciendo Kuir*, organizada por los festivales FAQ (Argentina), Risco (Brasil) y Outburst (Irlanda del Norte) gracias al apoyo del British Council. El trabajo comenzó con encuentros online (todavía en pandemia) donde “provocadores invitades” reflexionaban sobre los siguientes ejes: TRADUCIR PALABRAS (Cus Cus, Vir Cano, Maailiosa Scott), TRADUCIR CULTURA (Ali Prando, Marlene Wayar, Raphael Kouri) y TRADUCIR PRESENCIAS (Transalien, Lolo y Lauti, Dominic Montague). El hilo era la pregunta sobre cómo traducir lo queer, y cómo lo queer puede nombrarse desde la traducción lingüística, cultural y con relación a cómo se traducen las presencias y los cuerpos en un momento tan signado por la

virtualidad. Mi rol durante esos primeros encuentros era de “arquitecte” y consistía en escuchar, tomar notas y pensar posibilidades sobre cómo continuar el proceso de investigación con los curadores de los festivales. Esta primera etapa dejó un gran entusiasmo, pensamientos estimulantes alrededor de los conceptos de *la traducción* y de *lo queer* y una publicación llamada Revista T Kuir donde Liliana Viola escribe sobre lo charlado y expuesto en esos encuentros, y se hace preguntas como las siguientes: “¿Qué significa reconocerse queer aquí y ahora?... ¿Acaso no cambia según desde qué idioma se diga, en qué momento de la vida y del siglo se pronuncie y según en qué situación concreta nos encuentre esa palabra? Ante un entrevistador de televisión o ante un agresor en la calle ¿es lo mismo decir “soy queer”? ¿Se puede traducir o urge defender palabras no reversibles?”

La segunda etapa de esta investigación fue un proyecto en residencia donde participamos Dani Larkin (música irlandesa), Dani Nega (actriz y música brasileña) y yo. En agosto de 2022 hicimos un retiro en una casa de campo en la provincia de Buenos Aires, donde convivimos durante una semana, pensando juntas en el concepto de *traducción* y a su vez en cómo se podían *traducir* o *interpretar* en una performance estos pensamientos. Larkin no habla portugués ni español, Nega no habla inglés ni castellano, yo no hablo portugués. Entonces toda una parte del proceso consistió en comunicarnos a través de la práctica artística sin otro lenguaje en común que nos ampare. A esto se sumaron algunos encuentros con tres *intérpretes simultáneos* a distancia (al portugués, al inglés y

al castellano), para poner en palabras, en las palabras de cada quien, estas pruebas.

Las otras dos artistas y yo, más las cuatro directoras de los tres festivales, convivimos en el medio del campo argentino, creando canciones, textos, charlando, pensando, cocinando, interactuando en idiomas diversos, *switcheando*, como dice Sylvia Molloy en *Vivir entre lenguas*, un ensayo personal y precioso sobre su crianza trilingüe. En algún momento del día nos sentábamos juntas pero cada quien con sus auriculares y frente a su computadora a hablar entre nosotras por medio de intérpretes que estaban en otro lado, en la ciudad, y traducían las palabras con las cuales intentábamos nombrar lo que estábamos ensayando o lo que imaginábamos. A medida que pasaban los días, nos dábamos cuenta de que eran cada vez menos necesarias esas traducciones textuales, no eran necesarias para la comunicación aunque eran un momento interesante de conexión entre todes, las *intérpretes* futuras de la performance sobre la traducción, siendo traducidas en vivo pero a la distancia por otras personas, les *intérpretes* de las diferentes lenguas.

En noviembre de 2022 volvimos a reunirnos, esta vez en la ciudad de Belfast (Irlanda del Norte), donde continuamos con el proceso creativo hasta lograr una performance que presentamos dentro del Festival Outburst. En este festival, como espectadoras, pudimos presenciar obras diversas de artistas queer ingleses, palestinos, croatas, polacos, donde claramente una se podía hacer preguntas parecidas a las de Liliana Viola en su publicación. ¿Se traduce de igual manera lo queer para un actor inglés de más de sesenta años que para un artista plástico veinteañero croata?

En nuestra performance convivían diferentes lenguajes: el video, la música (tanto música tradicional irlandesa como rap brasileño), la palabra hablada (en vivo y grabada, nuestras voces y voces queridas, tanto de gente viva como muerta), el castellano, el portugués, el inglés y el irlandés.

Esta experiencia fue muy enriquecedora y sembró la semilla de nuevas lecturas sobre mi propia práctica como actriz, directora o docente, nuevas lecturas o nuevas palabras (a veces inventadas o corridas del eje habitual como *kuir*) para nombrar lo intraducible.

*Traducir o perder pie* es un hermoso libro sobre la traducción de Corinna Gepner (traducido al castellano por Elina Kohlen). Como dice la Nota a la edición en el comienzo del libro: “*Traducir o perder pie* es la traducción de un ensayo que reflexiona acerca del oficio de traducción...” Y agrega una definición que para mi resuena sin dudas en el campo teatral: “El texto escenifica la tarea de traducción como desdoblamiento, interlocución y red”.

Nuestra performance comenzaba con un texto de Gepner que Dani L. decía en inglés, Dani C. en portugués y yo en mi lengua rioplatense y dice: “Humilde, lo soy a la fuerza cuando traduzco, cuando ignoro, cuando busco, cuando dudo, es decir, permanentemente. Cuanto más traduzco, menos sé. Cuanto más hábil me vuelvo, más el suelo se sustrae debajo de mí, más las palabras, las frases revelan su doble, su triple fondo, y más aún. Y sigo componiendo con el vértigo. El texto, sustancialmente, se me escapa, y para trabajar debo hacer de cuenta que sé, solo hacer de cuenta”.

## Interpretaciones simultáneas

Siempre digo que para mí actuar es robar y, quizás a raíz de la conciencia de esta serie de sucesos... ¿casuales? (actuar en otros idiomas a lo largo de los años, participar de un proyecto donde se reflexiona sobre el concepto de traducción), sumo ahora la idea de que actuar es *traducir*, o le presto mayor atención a la doble *interpretación* del verbo *interpretar* o del sustantivo *intérprete*. Intuyo en esto una llave para entender una parte de mi vínculo con la actuación, para desplegar algunas reflexiones que me vienen rondando cuando actúo, dirijo o doy clases.

Consulto entonces mis diccionarios:

Según María Moliner algunos de los significados de *interpretar* son: 1) Atribuir cierto significado a una expresión o a otra cosa. 2) Traducir de una lengua a otra. 3) Dar forma alguien a una idea o deseo de otro. 4) Particularmente, dar forma el artista, reflejando en ello su personalidad, a lo que copia, reproduce o ejecuta. Y ahí mismo leo que un *intérprete* puede ser tanto la *persona* que traduce o explica a otras en la lengua de éstas lo que alguien dice en otra o simplemente un *artista* que interpreta algo.

Si consulto mi diccionario de sinónimos y antónimos la cosa se pone aún más poética y leo que un/a *intérprete* puede nombrarse también, entre otros, como: dragomán, trujamán, escriba, exégeta, rabino, truchimán, traductor, comentador, glosador, parafraseador, escriturario, decretalista, apologista, asesor, consejero, expositor, artista, virtuoso, ejecutante, músico, actor.

Quien actúa interpreta en simultáneo varios sucesos: los textos memorizados y sus variaciones rítmicas a veces condicionadas por la memoria, la respiración, las emociones que puedan embargarle, las pausas ante reacciones del público (la risa es la más habitual) la temperatura del ambiente y la suya propia, la luz, interrupciones sonoras como celulares, toses, cuchicheos...

En las experiencias al aire libre o en espacios no convencionales, los imprevistos a incorporar e *interpretar* en el momento suelen ser mayores, más estimulantes y demandantes: el viento, la lluvia, la aparición de animales, pájaros o perros, de espectadores desprevenidos, seres que ingresan al espacio donde sucede la actuación sin saberlo, y en consecuencia *actúan*.

Actuar en otros idiomas es un plus de emoción, es cantar, es hablar en lenguas como los posesos y para mí, que nunca llego a dominar ninguno, es un plus de chapuceo, de artificio al cuadrado, bailando la música de esos acentos, disfrazándome de esos fonemas robados, truchados con dedicación y desparpajo.

Una gran pasión conlleva una gran resaca. Durante varias semanas después de que terminaran las funciones de *Einstein on the beach*, me despertaba cada mañana repitiendo los textos en inglés, era como mi voz nueva, la canción matinal adherida al inconsciente. En *Cambiar de voz*, Paul Preciado relata sus cambios de timbre desde que se administra testosterona: “Cada mañana el tono de la primera palabra pronunciada es un enigma. La voz que habla a través de mi cuerpo no se acuerda de sí misma [...] Esa voz cambiante no es ni simplemente una ni simplemente masculina. Por el contrario: declina la subjetividad en el plural: no dice yo, dice somos el

viaje [...] Y al reírme noto que esta voz nueva salta en mi garganta...”

Dar clases de actuación implica un gran trabajo que es buscar las palabras adecuadas para traducir lo que sucede, o lo que no sucede pero una intuye que debería, cuando otros actúan. Y es de una gran ayuda para pensar también la práctica propia, lo que sucede o no, cuando una misma actúa. Es una práctica que nunca es solitaria, y que bordea tanto lo contagioso como lo intraducible.

*Cito* para cerrar esto que escribo ahora y dejar abierto este esbozo de pensamiento, un texto de Vir Cano que fue parte de su reflexión en los primeros encuentros virtuales de TKUIR y que después leí (en un inglés cargado de acento, ante irlandeses, palestinos o polacas) durante la performance en Belfast: “En el umbral de lo intraducible, circulan los matices y las rugosidades de nuestras existencias, así como una zona de tráfico de experiencias y maneras de ser que pueden resultar contagiosas, inspiradoras, productivas. Lo intraducible es, de algún modo, una zona de tráfico de lenguas con un potencial creativo y contaminante. Allí donde no parece haber traducción adecuada, donde no encontramos las palabras o incluso surge el malentendido, allí está la zona de promesas...”

## Los textos que nombro o cito son:

Laura Wittner, *Se vive y se traduce*, Ed. Entropía.

Sylvia Molloy, *Vivir entre lenguas*, Ed. Eterna Cadencia.

Corinna Gepner, *Traducir o perder pie*, Ed Estructura mental a las estrellas.

Paul B. Preciado, *Cambiar de voz* (en *Un apartamento en Urano*), Ed. Anagrama.

Vir Cano, *El umbral de lo intraducible, zona de contagios* y Liliana Viola, *Tomando riesgos*, (en Revista T-KUIR, publicación de Outburst Americas).



## **Por un elogio de la amorosidad: encuentro, autonomía, insurrección y acecho en la Producción de Sentido Actoral**

Rocío C. Fernández

Miro un árbol.  
Tú miras lejos cualquier cosa.  
Pero yo sé que si no mirara este árbol  
tú lo mirarías por mí  
y tú sabes que si no miraras lo que miras  
yo lo miraría por ti  
(Roberto Juarroz, 1975)

Émile Durkheim (1911) afirma que “cuando las conciencias individuales, en vez de permanecer separadas unas de otras, entran estrechamente en relación, actúan unas sobre otras y se desprende de su síntesis una vida psíquica de un género nuevo” (113-117). La Producción de Sentido Actoral emerge como un modo singular de Actuación cercano a esa descripción en la medida en que parte de la distinción entre el individuo solitario y su particular intensidad y los sentimientos que nacen y se desarrollan en el seno íntimo de los grupos. La PSA entiende que existe una energía a la que no se puede acceder por medio de las sensaciones puramente individuales y cuya aparición solo es posible cuando el individuo logra convertirse en parte de la masa grupal. Esa energía se manifiesta en una sensación de efervescencia que transporta a un mundo nuevo en el

que –tal como sucedería en el rock en un pogo común o en una *rave* electrónica–, aparecen “fuerzas” que no se reconocen como propias y donde el individuo siente que el entorno al que está unido se encuentra “surcado por fuerzas del mismo género”. Así el mundo-en-que-vivimos, equivalente a la existencia de lo privado, se diferencia de este otro mundo signado por este estado de agitación pública y, en esa diferenciación, aparecen momentos de unión y desunión que finalmente ponen en juego una yuxtaposición de ambos mundos en la que difícilmente pueda diferenciarse uno del otro.<sup>1</sup>

Aquí intentaremos dilucidar a la Actuación que emana de ese acto de amorosidad colectivo, entendiéndola a la manera de la filosofía deleuziana como un único acto, como la comunión que surge del gesto de encontrarse en el puro goce mancomunado, como un acto singular que disputa con el sentido común de “seguir viviendo el hábito”, lo cual implicaría lo contrario a vivir la vida como un conjunto de percepciones inestables que solo pueden garantizarnos que van a perderse. Como en el arte en general, se trataría más bien de “contraer”: contraer modos, morir en vida para que se conserve un gesto de intensidad que sea único y duradero y que esa sensación no se pierda finalmente para el mundo.

---

<sup>1</sup> Este escrito se teje con algunas experiencias propias y ajenas del entrenamiento de Actuación en el que participo como actriz en el estudio de Alejandro Catalán. Intenta sistematizar brevemente el recorte de algunas de las experiencias en ese transcurso, principalmente el de los últimos seis meses que es cuando logramos asumir, incluso Alejandro mismo, el delineado de un grupo en el que hay un entendimiento y un acuerdo común respecto del proceso que transitamos. El escrito responde a una mirada parcializada y probablemente como en la foto de un paisaje, no le haga justicia al movimiento del verdadero proceso que emana de los cuerpos de Actuación en particular y del cuerpo de actuación grupal a sabidas cuentas de las dificultades para asir nuestro objeto.

La PSA supone salirse de las lógicas literarias impuestas por las estructuras de los géneros —el dramático en este caso— y asumir la Actuación en un cuerpo libre que responderá al libre albedrío de una improvisación orientada por la necesidad de “hallar un cuerpo”. Ese proceso de búsqueda brindará no solo una concepción de mundo sino también el sentido de existencia de la Actuación en tanto actividad que se propone integrar a sus prácticas un modo de mirar el mundo, específicamente al otro, mediante el acento. Al mismo tiempo, la realidad construida de ese modo moldeará maneras de actuar más libres, más despojadas u orientadas al goce. Lo que importa aquí son las múltiples formas que pueda adquirir un ser, no en tanto esencia —es decir, no en tanto lo que esa cosa es como materia estática e inalterable— sino en las variaciones en que esa forma de existir en el mundo se manifiesta. Vista de este modo, la Actuación será insurrecta, ya que no estará ligada a la interacción con una autoridad al mando sino al dominio distribuido entre personas a través de la celebración del encuentro. El poder que imponen las lógicas de producción del mercado es contrapuesto a la observación del mundo desde una filosofía de la PSA. La insurrección, entonces, será el modo en que la autonomía de la PSA se manifieste, en un tiempo que permanecerá en latencia sublevándose frente al tiempo del común cotidiano y del hábito, frente al horror y a la tragedia del mundo al resaltar lo particular en la minuciosidad del “sentir”.

Desde esta perspectiva, hacer un recorrido genealógico por la historia de la dramaturgia y de la Actuación relevando las lógicas “saltatorias” de su desarrollo -las

revolucionarias- nos lleva a concluir que el “textocentrismo” puede derivar hacia una concepción “escenocentrista” pero también, tal como ocurre con la PSA, hacia una concepción que no está ligada a la escena en sí, sino a una reivindicación de la libertad a través de un cuerpo de Actuación -quizás popular- escindido de la idea de puesta en escena. Esa reivindicación de la libertad es equivalente a una ética spinoziana que expone un tipo de organización o un mundo con leyes propias en el que el hombre es definido “por lo que puede en cuerpo y alma” y no por lo que es --un ser racional- tal como lo hacen los moralistas. Se trata entonces de una libertad que se extiende a aquellos casos en los que la potencia radica en la irracionalidad o de la locura (Gilles Deleuze, 2019: 76) pero también a los animales y las cosas inanimadas –en última instancia, a todo lo existente–:

[...] ¿qué puede el diamante? ¿De qué pruebas es capaz? ¿qué soporta, qué hace? Un camello puede no beber durante mucho tiempo. Es una pasión del camello. Se definen las cosas por lo que pueden. Eso abre experimentaciones, es toda una exploración de las cosas, no tiene nada que ver con la esencia. Hay que ver a las personas como pequeños paquetes de poder (77).

La ética spinoziana se pregunta “¿de qué eres capaz?, ¿qué puedes?”, es decir, el grito spinoziano refiere a “¿Qué puede un cuerpo?”. Cuando Deleuze distinguió potencia y afecto en *En medio de Spinoza*, afirmó que “jamás se sabe de antemano lo que puede un cuerpo, jamás se sabe cómo se organizan y cómo están envueltos en alguien los

modos de existencia. Spinoza explicó que jamás se trata de un cuerpo cualquiera sino de “lo que tú puedes” (2019: 76). De allí que este corrimiento del tiempo lineal, dado por el movimiento natural de la lógica del campo, sume a las ideas del “textocentrismo” y del “escenocentrismo”, un tercer vórtice orientador de la PSA: el “cuerpocentrismo”, que partirá de algunos principios excluyentes que son el núcleo de nuestras teorizaciones, a saber: encuentro, autonomía, insurrección y acecho; y otros no excluyentes y móviles que constituyen el cinturón protector de la teoría, tales como celebración, reflexión y creación. En este punto deberá diferenciarse necesariamente la idea de creación en sentido estricto de la de creación en sentido amplio. Cuando hablamos de creación en sentido amplio nos referimos al axioma que supone un corrimiento de las lógicas de actuación del mercado de producción mientras que creación en sentido estricto refiere a la distinción entre “actor creador” y “actor productor” (Ferreyra y Rodríguez, 2020) siendo el primero aquel que responde a una “hegemonía de la idea” (50) mientras que el segundo:

[...] conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas, de aquello que es marginal a la conciencia y que por lo tanto queda fuera de una historia común y permanece adherido a los cuerpos, a las palabras y a las cosas (44).

Específicamente, los principios no excluyentes que mencionamos arriba –celebración, reflexión y creación– están más vinculados a “modos de hacer”, pero también pueden relacionarse con esa concepción particular acerca de la escena y la Actuación que describimos en la que la creación implicaría tres momentos: a) instancias de prueba, b) identificación y selección de los momentos posibles y c) repetición y “coucheo” de los actores en las distintas situaciones. Detengámonos nuevamente en la noción de autonomía: es por ella que la PSA le escapa a la idea de método o técnica. En verdad huye de la idea de cualquier suposición que se asemeje a algo previo a aquello que le sucedería a dos cuerpos que se encuentran con la intención de “darse” y “tomar algo” de lo que el otro le da sin intentar replicarlo miméticamente. El cuerpo de la PSA puede ser individual (personal) o grupal (colectivo). Un cuerpo de Actuación personal o grupal autónomo es un cuerpo suelto, libre y dispuesto. Por supuesto que para llegar a que se “haga carne” y que se traduzca en un estado de ser, de existencia escénica, hay “cómos”, medios y recursos. El texto escrito, en este punto, lleva a un cuerpo de Actuación anclado en la palabra que será un medio en algún caso, pero no un fin en sí mismo. El balbuceo, el grito, el decir automático, en cambio, son procedimientos más acordes a esta búsqueda. Esos procedimientos no serán empleados de cualquier manera sino “desde el hilo que traduce la mirada en emoción”, tal como afirma Alejandro Catalán en los encuentros que coordina. En este sentido, la PSA funciona como constructora de “mundos posibles ficcionales” (Doležel, 1999: 319)<sup>2</sup>, en la medida en que los momentos de Actuación

---

<sup>2</sup> Una reconstrucción de la noción de “mundo posible ficcional” desde la perspectiva Heterocósmica de Lubomír Doležel, afirmararía que un mundo posible

son concebibles. Su génesis es la autonomía proveniente de un campo insurrecto que tiene sus propias reglas y sus propios modos de organización y de autorregulación. Es lo que daremos en llamar aquí “paradoja del libre albedrío controlado” por los “coucheos”.

Y esto no es difícil de comprender si pensamos a la libertad que le brinda al cuerpo la autonomía en la Actuación de manera literal, esto es, separada de, por ejemplo, un lugar específico para actuar como puede ser el escenario o el espacio escénico de un teatro. En este sentido, el espacio<sup>3</sup> es un contenedor que habla por sí mismo, que ya trae una información codificada pero secundaria en relación a los cuerpos de Actuación y al cuerpo que deviene del encuentro con alguien. Cuando decimos “cuerpo”, en verdad deberíamos decir “cuerpos”, en plural, porque parte de la

---

es un mundo concebible en el que hay estados-de-cosas que coinciden con el “mundo en que vivimos”, otros que no y algunos que respetan estas características de modo parcial. Se trata de una construcción humana, un artefacto producido por actividades estéticas pero también, y fundamentalmente, de una herramienta potencial para la teorización empírica, no metafísica –al menos desde esta línea aparentemente superadora de una perspectiva sólo ontológica–. Es un conjunto de estados posibles sin existencia real que no debería verse afectado por la evaluación de verdad, ya que se trata de aquello “[...] realizado que los sentidos humanos perciben y que presta el escenario para la acción humana” (1999: 319), siendo lo posible algo más amplio que lo real.

<sup>3</sup> El espacio físico de los encuentros es la casa de Alejandro Catalán que funciona como estudio en el barrio de Almagro en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Teatro Silencio de Negras en la misma ciudad pero en el barrio de Monserrat; casona antigua con cocina, escaleras, varios baños, algunas habitaciones y terraza. Se puede estar en varios espacios a la vez como en un taller de plástica en el que cada uno construye su propio mundo pero siempre unos con otros conectados. En estos encuentros hubo experiencias virtuales, algunas al aire libre durante la post pandemia. Por algunas vicisitudes se entrenó también en “El living de Sara”, que es la casa antigua y detenida en el tiempo de la tía fallecida de uno de los actores. Una casa que, como se mencionó en el grupo, “habla” o “ya está viva”. Los encuentros en esa casa durante el entrenamiento de nuestro grupo pero también por fuera marcó un antes y un después en el proceso.

experiencia de la PSA consiste en poder dar cuenta de las múltiples transformaciones que acontecen y de todos los seres que pueden habitar un mismo cuerpo. El punto aquí es que “dar cuenta” no es hacer un mero registro, ni siquiera se tratará solo de poder hablar de ello o de sorprenderse —en el mejor de los casos— de este fenómeno, sino que se trata de una experiencia de acecho que será significativa en la medida en que puede llegar a provocar profundos cambios en la persona que transite el proceso.<sup>4</sup> En este sentido es una forma de abordar la Actuación que no descarta las posibilidades del arte como instrumento terapéutico, ya que sin ese “coqueteo” en la exploración del ser no habría un acercamiento posible y se abortarían las chances de vivenciar una experiencia que sea efectivamente transformadora. Las menciones respecto de lo técnico en estas exploraciones suelen producir cierta risa irónica y colectiva que también manifiesta cierta ingenuidad o benevolencia en la medida que señalan la libertad que intenta desplegarse. Catalán lo expresa de diferentes maneras en *Actores sueltos* (2022): “Tu actuación avanza cuestionando tu manera de vivir” (12), “Que tu actuación sea la sensación que expande el límite de tu persona. Que tu persona deje que la actuación la transforme” (15), “Abandonen el mundo en el que vive el público. Que nuestra actuación ofrezca otra manera de vivir” (18) o “no se trata de aprender a actuar, se trata de actuar para aprender a vivir” (26).

---

<sup>4</sup> Probablemente sea por ello que circula en los discursos del grupo de entrenamiento que los encuentros por fuera de las cuatro horas semanales que duran actualmente las clases poseen tanto, igual, o más importancia que los momentos que coordina Alejandro.

Puede observarse que el espacio del encuentro del cual se pretende dar cuenta no refiere únicamente al espacio físico sino a un lugar de prueba que es espacio escénico en la medida en que contiene la potencia de cada momento de Actuación. Y la medida de esos momentos va a estar dada por el grado de conexión con uno mismo y con otros: aire, silencio, piso, paredes, pasillos, habitaciones, etc., serán también lugares de prueba y de búsqueda. Como deportistas del teatro, los actores tienen momentos de concentración al inicio y al final de los entrenamientos en los que Catalán retoma lo que vio en el trabajo de cada uno en el encuentro anterior y a lo largo del proceso. Estas instancias de la experiencia son frecuentes pero pueden no estar. Podría decirse que “respiran” con las necesidades de lo que emerge del grupo y de lo que va ocurriendo. También hay un espacio de prueba que es el del proceso personal, un espacio que es material y que aparece en el encuentro con el otro. A éste lo daré en llamar “espacio de Actuación posible” porque aún la metáfora del mundo, la de la tradición filosófica, pero también la idea instrumental de la teoría de los mundos posibles en la que “lo posible” aparece como un fundamento sin la pretensión de ir hacia un lugar preestablecido.

El encuentro, en consecuencia, no operará a través de la observación externa sino que se tratará de acechar y acecharse chamánicamente en lo que da el cuerpo del otro, lo que puede y desea dar el propio cuerpo, lo que acontece en el reencuentro y lo que sucede semana a semana. Es el espacio que surgirá del encuentro entre los objetos del mundo y el “propio yo”. El mundo construido recorre algunas zonas que tienen que ver con “el mundo tal como lo

conocemos” o el “mundo en que vivimos” pero no necesariamente comparte todas sus características. Esos mundos concebibles son tales porque se nutren de la información que cada participante tiene sobre ese mundo, uno nutrido por las diferentes experiencias que acontecen en cada persona. Es ir “como soy en ese momento”, en “el estado en el que estoy”, con “las emociones como estén” y “ponerlas a andar con total honestidad”. Existe un lenguaje que es el de la calle, que remite a ciertas experiencias o similitudes aparentes en la vida cotidiana, pero hay otras similitudes que son las que priman, inconscientes, y que son el núcleo de la dinámica. A medida que pasa el tiempo, en el proceso va instaurándose algo que tiene que ver con el desarrollo de una nueva manera de actuar pero también con una nueva manera de “ser en el mundo”.

Catalán afirma que a fin de año, cuando termina parte del proceso anual, hay algo que decanta por sí mismo, un entendimiento a partir del cual todos se parecen más en la vida a ese ser que trabajaron, compartieron, padecieron y celebraron al lograr atravesarlo e incorporarlo como un “posible propio”. De todos modos, hay que aclarar que el encuentro con otro no intenta espejar miméticamente un comportamiento en simultáneo ni un comportamiento aprendido en la cultura o en la calle, sino ir hacia la sensación genuina, hacia un sentir que a lo largo del tiempo fue puesto en valor pero también devaluado. Es un camino intenso en el que se trata también de construir una zona interna para mirar y ser mirado, pero también para mirarse bien adentro, sin juicios previos y desde ese espacio “posible”, que ya no será ideal sino material y, por tanto,

concebible. El silencio y la contemplación de lo que supone el acecho se transforman en un nuevo sentido de sesgo amoroso. De este modo la Actuación responde más al axioma spinoziano que declara que un modo no es un ser sino una manera de ser –modificaciones en la sustancia–, que a las pautas o métodos anquilosados o a las maneras de hacer mundos que buscan modos determinados de explorar que tenderán a un único resultado: la “obra”. Poner el acento en los *a priori* del resultado en vez de en los procesos es ir por un camino ya hecho y ya explorado que esconde cierto tipo de eficacia.

En este sentido, y tal como sucede para Alain Badiou y Nicolas Troung (2012) respecto del amor, hay dos grandes amenazas que atentan contra el acto único de amorosidad que supone el encuentro. Una es la “amenaza aseguradora” de índole exclusivamente individual que trata de asumir riesgos cero “por medio de un arreglo de antemano que evite toda casualidad, todo encuentro, toda poesía existencial” (18) y desde la cual no se puede vivir la improbabilidad de los acontecimientos tal y como se suceden –lo contrario a la improvisación–, sin demasiadas previsiones. La segunda amenaza para estos autores es restarle importancia al acto en sí, al verlo como una “variante del hedonismo generalizado, una variante de las distintas formas del goce” que limita la posibilidad de un encuentro con el otro que permita modificar el estado de cosas. De esta forma, “se evita toda prueba inmediata, toda experiencia auténtica y profunda de la alteridad [...]”. Esta amenaza se vincula a una concepción policial, moderna y despótica de la Actuación que tiene que asegurar la “comodidad

del goce limitado”, garantizar un orden racional y una seguridad que hacen que el encuentro con un otro adquiera una importancia residual: “según los cánones del hombre asegurado moderno, usted sabrá sacarse de encima a ese otro que no se ajusta a su comodidad. Si el otro sufre, es asunto suyo, ¿no es cierto? No es moderno” (19).

En este caso, la creación de un espacio de posibilidades permite adentrarse en la potencia del “intento”, esto es, fallar para volver a intentar, modificar conductas, caminos y reacciones automáticas que se van archivando y haciendo en la vida diaria. Se tratará de romper con el cotidiano, con un lenguaje de calle que en ocasiones puede ingresar y que otras veces implicará directamente verse “desnudos” o “bancarse ese defecto”. Pero también se pondrá en juego cierto grado de empatía para amigarse con la experiencia de todo lo que se puede vivir y sentir y ser consciente de que ello puede cambiar y sufrir modificaciones. Se describe en la experiencia cómo mirar el código de los comandos del espíritu y contemplarlos en la fantasía de que todas esas sensaciones son también sensaciones pasibles de ser experimentadas, ya no desde el “ser” sino desde la “existencia del ser”. Otro de los axiomas que Spinoza postula, que puede manifestarse como condición *sine qua non* del principio constructivo del encuentro en la PSA es que “la esencia es la existencia y lo existente”. El espacio se construye como tal en tanto y en cuanto hay un cuerpo allí que lo habita. Esos espacios pueden ser espacios en soledad y en silencio que empiezan a tener sentido en el momento en que la Actuación invita o propone algo que tiene que ver con “conectar la mirada al corazón”. Una consigna que, como se evidencia,

podría no alejarse de algunas ideas orientales, meditativas o chamánicas. En una ética spinoziana como la que aquí subyace se trata de poner en evidencia o preguntarse ¿de qué es capaz un cuerpo de Actuación presente en un espacio que lo contiene y a la vez lo expande? Catalán lo explica del siguiente modo: los esquiadores entre los árboles no miran los árboles sino al frente. Con relación a una prueba del espacio, el frente vendría a ser ese núcleo en el que todo encuentra una reorganización otra. La prueba se reorganiza en tanto y en cuanto hay otros en escena que vienen con nuevas experiencias físicas, con huellas de otros procesos, muchas veces anteriores y vienen a actualizar el proceso en el presente. Tal vez porque para un grupo las palabras y el proceso adquieren un significado y son una cosa mientras que para otro grupo, una frase puede ser realmente el aporte de nuevos datos, no sólo a nivel físico sino también a nivel del sentir y de la búsqueda de ese sentir en otras zonas, para tener otros vínculos y modos de llegar a ellos. En el proceso aparecen grandes frustraciones que tienen que ver con lo que puede un cuerpo en el espacio que también ocupan otros cuerpos, cuerpos que son material sensible sobre el que se puede intervenir concretamente, material pasible de ser transformado. Pero esos cuerpos también señalan el lugar en el que se encuentran las limitaciones, y estas limitaciones son frustraciones que vienen a marcar un lugar que acopia las sensaciones y percepciones necesarias para la expansión mancomunada y personal.

## Bibliografía

- Badiou, A., Troung, N. (2012). “El amor amenazado”. En *Elogio del amor* (pp. 15-20). Traducción de Ana Ojeda. Buenos Aires: Paidós.
- Benjamin, W. (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Alfaguara.
- Catalán, A. (2022). *Actores sueltos*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Deleuze, G. (2019). “Clase III. La distinción ética de los existentes. Potencia y afecto”. En *En medio de Spinoza* (pp. 71-101). Buenos Aires: Cactus.
- Doležel, L. (1999). *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*. Traducción de Félix Rodríguez González. Madrid: Arco.
- Durkheim, É. (2000). *Sociología y filosofía, Estudios Durkheimianos I*. Madrid: Miño y Dávila.
- Ferreira, S., Rodríguez, M. G. (2018). “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. *Apuntes de Teatro* 143, 42-56.

# Cuerpos insurrectos



Rivas Lucía

Castelo Lettieri Verónica

Corizzo Verónica

Heredia María Florencia

Rausch Juanse

Noguera Lía



## **Alberto Olmedo: el actor oportunista, la televisión y el teatro culto**

Lucía Rodríguez Riva

Al referirse a Alberto Olmedo, tanto la crítica especializada como los grandes públicos suelen subrayar su condición de “intuitivo”. El entrecomillado pretende resaltar la ficción que se esconde detrás de ese concepto, en buena medida sostenida por la habilidad del propio Olmedo para apropiarse de los recursos que estaban a su disposición. Si bien no tuvo una educación artística formal, durante su temprana juventud en Rosario participó del teatro de La Comedia y también practicó acrobacia en el club Newell’s Old Boys (Soto, 1999). A diferencia de otros actores populares de las primeras décadas del siglo, no provenía de una familia dedicada a las artes del espectáculo ni participó asiduamente en compañías. El mote de “oportunista” podría definirlo en tanto construyó su carrera y su devenir artístico en función del aprovechamiento ingenioso de las ocasiones que se le presentaron. Esta era una arista suya que él ponía continuamente en evidencia y que utilizaba casi como un puntal de su práctica artística. Sin embargo, en su praxis escénica no todo fue ingenio e inventiva, sino que se reconocen en su estilo marcas de la tradición del actor popular como la improvisación, el latiguillo y la relación directa con el público.

Alberto Olmedo en sí mismo, en tanto actor y figura pública, encarnó la figura del chanta. Abordar a Olmedo desde sus múltiples personajes de manera compartimentada o desde un análisis particularizado de los recursos que utilizaba resulta insuficiente. A mi modo de ver, existe un excedente en su figura que escapa a ese tipo de puntualización y está por encima, recubriendo o abarcándolo todo: el actor y la figura pública<sup>1</sup>. Sus orígenes populares, su inespecífica formación para la labor, agregado al hecho de haber ingresado al medio televisivo por un golpe de suerte y cierta astucia personal son rasgos que se ligan directamente con la noción de chanta: esto es, un sujeto popular que hace uso de su viveza para aprovechar algún rédito inmediato embaucando incautos, para lo cual utiliza las artes de la actuación. Esta lectura de su historia personal es la que prevalece en la arena pública y la que está constantemente en juego en sus representaciones, donde se mimetizan y entrelazan los caracteres con su propia personalidad. Por ejemplo, numerosos “apartes” en los que se dirige al público son chistes sobre sí mismo, su “escasa” capacidad actoral, sus falencias y las del medio televisivo. Sin embargo, la idea –a la que él mismo se encargaba de abonar en sus actuaciones– de que trabajaba poco o de que su labor no tenía valía, no deja de configurarse como un relato mítico. De hecho, si se contrasta esa suposición con la carrera de Olmedo e incluso sus antecedentes laborales previos a la televisión, no es difícil llegar a la conclusión de que trabajaba afano-

<sup>1</sup> Incluso su muerte fue leída en esta línea: “Nunca se sabrá si estaba divirtiéndose antes de la última voltereta, pero al fin y al cabo fue coherente con su vida despreocupada: matarse de esa manera tiene algo de ridículo y desopilante, como todo lo suyo. Es un broche maestro para alguien que mezclaba todos los roles de la existencia con un talento inmenso” (Soriano, 1988).

samente, desmintiendo esa leyenda. Por lo tanto, independientemente de que sus personajes en la televisión o el cine se acerquen más o menos al estereotipo del chanta, el exceso asociado a su figura lo mantiene en esa zona. Su imagen pública se conforma a partir del desborde que se derrama por sus múltiples criaturas. Su cuerpo se transforma, se rebasa y vuelve a moldearse en la transición entre personaje y personaje, como si cada uno de ellos hiciera las veces de contenedor de esa efervescencia y energía vibrantes. En ese proceso, la idea de que no hay esfuerzo laboral y que todo es parte de un cierto engaño, funciona como noción estructurante:

A Alberto Olmedo no le gustaba el trabajo como mandato patronal, ese equivalente social del mandato divino. Pero siempre trabajó hasta el agotamiento en la tarea de jugar a ser otro [...] cualquiera fuese la criatura que animara en la historia de ficción –donde muchas veces el personaje llevaba el mismo nombre del actor–, para el público era Olmedo. Quien se había hecho actor para zafar de la dura realidad de ser quien era, terminaba encarnándose a sí mismo (“Hace 10 años moría Alberto Olmedo”, 05/04/1998).

En ese juego entre dejar de ser quien es para encarnar múltiples personajes –los cuales muchas veces problematizan el ajuste entre un cuerpo y su inscripción institucional, los fines de la representación e incluso los alcances de la labor actoral– se define Alberto Olmedo, el artista popular. Sus producciones contienen numerosas

referencias intertextuales que corroboran la construcción de este texto estrella.

El comienzo de la carrera artística de Olmedo fue en la televisión. La historia es conocida: trabajaba como *switcher* en Canal 7, hasta que en un festejo deslumbró al interventor de turno, quien le propuso que actuara. Así obtuvo su debut en *La troupe de la tv* (Pancho Guerrero, Canal 7) y en *La revista de Jean Cartier* (Osvaldo Cabral Ruiz, Canal 7), mientras realizaba participaciones en otros programas. A partir de 1957 y durante tres años, protagonizó *Joe Bazooka*, un ciclo infantil. No obstante, continuaba trabajando como técnico en el estudio, lugar desde donde veía el ciclo de cine nacional *De lo nuestro, lo mejor*. Juan José Becerra, autor de su biografía, advierte en esa continuidad un dato definitivo:

Las tareas que cumple tienen el aspecto de una actividad mecánica, pero en realidad es una labor de montaje artesanal que le enseña los secretos del medio. El encuadre, el fuera de campo, el primer plano, el raccord; cada uno de los elementos que componen el lenguaje cinematográfico es asimilado por Olmedo en un sentido profundo. Sin advertirlo, adquiere un saber novedoso e inédito para la época y tal vez va formando en su cabeza una idea sobre el carácter preciso del espacio televisivo (Becerra, 1997: 26).

En 1960 comenzó *El Capitán Piluso* (Canal 9), que se extendió con intermitencias hasta los años setenta, se volvió referencia de los ciclos televisivos infantiles, fue motivo

de inspiración para varias canciones del rock nacional<sup>2</sup> e incluso dio denominación local a un tipo de gorro. *Las aventuras del Capitán Piluso (en el castillo del terror)* (Francis Lauric, 1963) fue fruto del entramado industrial en torno a este producto televisivo. A fines de marzo de 1964, Olmedo ingresó en el programa cómico *Operación Ja-Ja* (Gerado Sofovich, Canal 11), el mismo día que debutaba Javier Portales. Para aquel entonces, Porcel ya era una figura reconocida y se estaba independizando del programa. Se cruzaban allí por primera vez los destinos de estos tres actores que se fortalecerían mutuamente en las décadas siguientes.

La carrera cinematográfica de Alberto Olmedo se encuentra ligada de manera férrea al dúo que compuso con Jorge Porcel y a la productora Aries Cinematográfica. Sin embargo, su primera participación en un largometraje fue en 1959, gracias a un rol menor en *Gringalet* (Rubén Cavalloti). Pronto pasó a ocupar roles de reparto en filmes como *Una jaula no tiene secretos* (Agustín Navarro, 1962) y *Barcos de papel* (Román Viñoly Barreto, 1963). Entre su debut y 1970, participó en quince películas de diversa factura, entregadura y poética. En 1973 comenzó su período en Aries Cinematográfica, que se extendió hasta su muerte (1988). Allí filmó 34 películas, algunas de las últimas en un sistema de coproducción. Su copiosa filmografía llegó a constar de 53 títulos. Sobre el prolífico dúo, sostiene Daniel López: “Juntos, Olmedo y Porcel eran maravillosos, especialmente en aquellos films cuyas respectivas historias ofrecían casos de sustitución de personalidades, de larga tradición en la historia del cine” (2005: 616). El objetivo de esa serie había

---

<sup>2</sup> “Tema de Piluso” (1994) de Fito Páez y “Piluso y Coquito” (1998) de Spinetta y los socios del desierto.

sido explotar los aspectos picarescos que aún no se podían presentar en la pantalla chica, además de sacar rédito del efectismo de la dupla. Si bien la mayor parte de estas películas tenían cartel compartido, también ocurrió que algunos de esos filmes solo contaban con la participación de uno de ellos. En esos casos, siempre tenía una participación breve el *partenaire*, para no desilusionar a los públicos.<sup>3</sup>

Durante 1975, en paralelo a sus producciones audiovisuales, Olmedo debutó en la revista porteña. Allí también cosechó grandes éxitos, a tal punto que en el verano de 1987 logró una taquilla histórica en Mar del Plata, hecho del que gustaba jactarse en su programa de televisión.<sup>4</sup> El año 1980 resulta importante por dos motivos: se desarrolló el primer ciclo cómico a colores, *Alberto y Susana* (Canal 13), donde ocupó el rol central, y el 19 de junio se estrenó *A los cirujanos se les va la mano* (Hugo Sofovich), primera película protagonizada junto a Porcel, con Moria Casán y Susana Giménez. En 1981 comenzó su último y más exitoso programa de televisión: *No toca botón*,<sup>5</sup> dirigido por

---

<sup>3</sup> Por ejemplo, *Susana quiere, el negro también* (Julio de Grazia, 1987) está protagonizada por Olmedo y tiene una pequeña intervención de Porcel. En *Mi mujer no es mi señora* (Hugo Moser, 1978) antes de los títulos hay un plano breve de Porcel dirigiéndose explícitamente a la platea para avisar que él no trabaja en esa película.

<sup>4</sup> En el primer episodio de la temporada 1987. Se refiere a la obra *El Negro no puede* (Hugo Sofovich). Si bien en el programa hablan de ciento treinta mil espectadores, según el productor Carlos Rottemberg (2017) fueron ciento dieciocho mil. Aun así, rompió el récord de mayor cantidad de público en una única temporada.

<sup>5</sup> El programa recuperaba la lógica de un antecesor: *El botón* (1969-1973). Este ciclo de los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich también se sostenía en una variedad de sketches, pero con un elenco multiestelar. Se emitió por Canal 11 hasta 1986, cuando Canal 9 logró llevarse, dado que lideraba el rating de los viernes a la noche (Ulanovsky, Itkin y Sirvén 1999: 466). Pero en marzo de 1987 Olmedo murió trágicamente. El programa se siguió emitiendo hasta diciembre de ese año, con reposiciones periódicas. Hace unos años, se editó en dvd y se vendía en los quioscos de revistas.

Hugo Sofovich, que consagró a Olmedo no solo como cómico popular, sino fundamentalmente, masivo. Asimismo, obtuvo el único reconocimiento individual en su carrera: el Diploma al Mérito de la Fundación Konex como Actor de Variedades.<sup>6</sup>

## **Grotowski y Stanislavski: los actores frustrados**

Cuando Alberto Olmedo murió, *No toca botón* llevaba siete temporadas de un éxito indiscutido. La estructura del programa se sostenía en sketches autónomos, los cuales variaban notablemente su duración de acuerdo a la acogida que tuvieran en el público. Hacia el final de su carrera, sin dudas los más importantes eran dos: el “Manosanta” y “Borges y Álvarez”. A tal punto esto es así, que la escultura dedicada al cómico sobre la avenida Corrientes recrea ese acto. En él, Borges (Olmedo) y Álvarez (Javier Portales) conversaban en la sala de espera de un diario, al acecho de alguna oportunidad laboral que nunca se ofrecía. Durante la última temporada del show, la improvisación y el juego escénico eran absolutamente preponderantes. Cada sketch, lejos de armado arquitectónico que puede hallarse en productos de este tipo provenientes de otras latitudes, se asentaba en el set y en unas pocas pautas ya conocidas, sobre las cuales los actores se dejaban guiar por Olmedo, respondiendo a la lógica del “actor sol” que organiza la escena en torno suyo. Al comienzo, Borges discutía con la secretaria (Silvia Pérez); hacia el final aparecía un empleado (César Bertrand) agitado por una noticia ridícula

---

<sup>6</sup>También recibió un premio Estrella de Mar el espectáculo *El Negro no puede* en 1987.

pero urgente, que anunciaba al director y la posibilidad laboral se esfumaba nuevamente; en el cierre, Beatriz Salomón aparecía sin ningún justificativo dramático, solo por el placer de exhibir sus curvas. Al margen de esta síntesis, la escena marchaba por los carriles más diversos: contrastando las opiniones sobre algún estreno cinematográfico, comentando cuestiones de actualidad o burlándose de algún extra, entre otros. Todo lo referido a una situación dramática y relacionado con un guion, una propuesta cómica que precediera a la performance, allí se encontraba difuso, era apenas una anécdota que servía para que Olmedo y Portales, rodeados de las actrices y actores que les retrucaban, desarrollaran su creatividad.

Pero este sketch que se convirtió en icono tuvo un antecesor: “Grotowski y Stanislavski”. El *partenaire* del acto era el mismo Javier Portales. El acto formaba parte de *Alberto y Susana*, show que tuvo una única temporada en 1980. Dirigido por Luis A. Weintraub, contaba con guiones de Víctor Sueiro, Elio Eramy y Ángel Cortese. El programa se encuadra dentro del “humor moderno” en la televisión argentina, período que se caracteriza por el hecho de que “el medio deja de funcionar como una ‘ventana al mundo’ para volcarse sobre sí mismo y sobre el contacto con el televidente” (Fratlicelli, 2019: 117). El efecto reidero se produce en la exposición de las reglas de la representación, motivo por el cual se quiebra constantemente la ficción, buscando una posición de complicidad con el espectador. En *Alberto y Susana*, la estructura inicial se sostenía sobre una base costumbrista y autorreferencial, puesto que los protagonistas realizaban el estreno de un programa a colores para

la televisión. En la ficcionalización, Alberto regresaba a su casa agotado por las grabaciones, donde lo esperaba su mamá. En su habitación tenía un poster de Susana, ubicándose en el lugar del fan y en directa relación con los espectadores, a diferencia de ella, que representaba a una modelo inalcanzable. La metatextualidad e ironía, por lo tanto, eran inherentes a la estructura del ciclo. Bajo la misma lógica aparecían las claquetas de rodaje, exponiendo los elementos del set. A su vez, buena parte de los sketches parodiaban el teatro dramático y la alta cultura (por ejemplo, los episodios que recreaban películas y clásicos de la literatura en tonada cordobesa).

Me interesa recuperar el sketch “Grotowski y Stanislavski” (desplazado de la memoria colectiva por su sucesor) fundamentalmente porque expone de manera explícita el problema del actor en tanto trabajador. La escena transcurre siempre igual: situados en una supuesta sala de espera (los dos personajes están en realidad como acorralados en una esquina de un decorado sin rasgos específicos), Olmedo y Portales interpretan a dos actores. El inicio es en todos los casos similar: cada uno está concentrado en una actividad, generalmente la lectura de unos libros enormes, pesados, dorados, que en su materialidad exhiben una cierta distinción, hasta que uno de los ellos decide iniciar una conversación:

—Perdón que lo interrumpa... ¿Grotowski?

—No, Stanislavski en quichua. ¿Stanislavski?

—No, Grotowski en flamenco.

La conjunción del artista polaco y del ruso traducidos a una lengua o dialecto minoritarios (quechua, cherokee, esquimal, esperanto, rosarino, un dialecto de la tribu de los jíbaros) ya produce un efecto de ridículo por lo pretencioso y genera una incongruencia cómica.

La sujeción al guion y a una estructura dramática es aquí mucho más importante y precisa que en “Borges y Álvarez”. El final suele relacionarse con el comienzo y busca un efecto cómico construido desde el guion. La estructura del sketch es del tipo “paraguas”. Es decir que “prolonga una situación visual hasta hacerla bascular súbitamente, dándole un nuevo sentido, un valor imprevisto” (Garín, 2014: 30). Durante el transcurso del sketch, el asunto predominante en la conversación tiene que ver con las técnicas, compromisos e intereses laborales. La dinámica que se producía entre Olmedo y Portales era bien distinta a la que había entre Olmedo y Porcel. Mientras que el humor entre estos últimos tendía a ser más directo –y también más exaltado–, entre los dos primeros se hallaba presente un aura de complicidad y sutil ironía que vuelve esta dupla, a mi modo de ver, más sugestiva.

Como decía, en la conversación se tocaban temas referentes a la técnica actoral. ¿Por qué Grotowski y Stanislavski? Porque resultan dos íconos del teatro ligado a lo experimental y lo culto, respectivamente. Ambos actores habían penetrado la escena vernácula. Stanislavski se empezó a conocer en los cincuenta (a través de publicaciones del Centro de Estudios de Arte Dramático Fray Mocho, que dirigía Oscar Ferrigno), pero fundamentalmente se adoptó como metodología en la década siguiente a través

de los actores y directores que formaron parte del realismo reflexivo (fundamentalmente, el grupo independiente La Máscara) y se volvió hegemónico. Grotowski se conoció a partir de los sesenta, desde una concepción eminentemente reproductiva y no exenta de malas interpretaciones (Díaz, 2007). Hacia los años ochenta, sin embargo, predominaba una lectura simplificadora de su poética, pero que sin dudas servía como una marca de distinción dentro del campo actoral. De la misma manera, la distancia entre los actores populares y los académicos, siempre existente, puede haberse acentuado en la medida en que había un conjunto de textos críticos y referencias internacionales más amplias a los cuales estos últimos podían hacer referencia para legitimarse.<sup>7</sup>

Retomando el análisis del sketch, en realidad, la crítica no se orienta hacia la técnica de Stanislavski o de Grotowski, sino que la invectiva está lanzada hacia el actor culto y por extensión hace referencia al campo intelectual dentro del área de la actuación. Esto es posible porque “el actor del teatro popular no solo conoce y domina las formas del teatro culto, sino que además posee una metodología que le permite exponerlas y parodiarlas” (Mauro, 2013: 17). En la conversación se ponen en juego algunos términos (transformados en *clichés*) de estas teorías teatrales. Por ejemplo, la creación de la “máscara”, como algo absolutamente

---

<sup>7</sup> Como un caso heterodoxo, vale recuperar el recorrido de Javier Portales. En su extensa carrera en teatro y televisión, conjugó producciones de neto corte industrial (por ejemplo, de reparto en películas de Palito Ortega para Argentina Sono Film, como *Un muchacho como yo* [Enrique Carreras, 1968], entre otras) con teatro de repertorio, de autores internacionales y en circuitos oficiales. Su estética actoral puede ser definida como una “poética de mezcla” por hacer uso de técnicas provenientes de diversos paradigmas actorales (Pellettieri, 2009).

solemne y que no transmite expresividad; la necesidad de “exteriorizar” sentimientos; la formación *in extenso* en talleres que no tienen un objetivo concreto; la “memoria emotiva” para componer un borracho o bien el “ascetismo” como parte del método (casos en los que se aludía a las conocidas prácticas beodas del propio Olmedo). Evidentemente no interesaba ahondar en los fundamentos de las técnicas, sino simplemente realizar una chanza sobre los conceptos o ideas más difundidas. También aparece la burla a la declamación, que es uno de los recursos del actor popular, e incluso Olmedo y Portales ponen en práctica su propia manera de componer. Conversan asimismo sobre las obras de repertorio en las que sus personajes participaron. Cuando aparece el comentario sobre propuestas laborales, todo lo que refiere a la televisión o al cine comercial es despreciado activamente, desde la impostura.

Olmedo: Debería dedicarse a la comicidad.

Portales: No estoy en lo fácil, ni en lo chabacano.

Olmedo: No lo quise ofender.

En efecto, también hay en este diálogo una alusión a otro estereotipo, que es el que realizan del otro lado, los actores cultos: su propia caricatura.

En el cierre del sketch aparece un productor, les da una indicación apresurada y entonces se revela el trabajo por el cual estaban esperando: siempre algún rol muy menor, ligado al más puro entretenimiento, para el cual estarían “sobrecalificados” y al que sin embargo se someten inmediatamente (sin conocer las condiciones de contratación,

por ejemplo). El remate es rápido, apenas les da tiempo para ajustarse y encarnar ese rol.

En definitiva, los protagonistas de “Grotowski y Stanislawski” son actores frustrados, con pretensiones artísticas, pero entrampados dentro de las estructuras de la industria del entretenimiento, que es la única que les provee medios de sustento. De ello se desprende una reflexión sobre los límites de la labor artística en función de los sistemas que la contienen, el dilema entre deseos personales y las posibilidades reales de trabajo, y finalmente la tensión entre el campo intelectual y el del entretenimiento. Si bien se realiza a través de un mecanismo simple —el de la burla—,<sup>8</sup> lo que el sketch sostiene sería aproximadamente lo siguiente: por más que se pretenda tener intereses artísticos y se aspire a otro modelo de expresión, las posibilidades de trabajar dentro de este campo son limitadas y escapan a nuestra voluntad individual. La reflexión no está orientada como un misil hacia los actores cultos —o al menos no solamente—, sino que compete también a los artistas del campo popular, puesto que estas ideas están sostenidas a partir del *cuerpo* de los actores. Como sostiene Karina Mauro: “el artista del espectáculo no es un sujeto que meramente *hace* algo con su cuerpo, sino que *es* su cuerpo. Existe por lo tanto una relación *material* con su producción” (2018: 116). Son ellos quienes al final de cada escena deben someterse a las demandas de una industria dentro de la cual son piezas

---

<sup>8</sup> La burla es “una de las formas más primitivas y populares del humor”, que consiste en “la imitación paródica de personas, costumbres, instituciones, valores, etc., convirtiéndolos en objeto de mofa” (Estebané Caldeón, citado en Flores, 2014: 11). Se produce cuando un personaje o acontecimiento memorable o texto clásico aparece en un contexto ridículo.

de encastre. De esta manera se problematiza la relación del trabajo con sus condiciones materiales de producción, implicando directamente el físico. Al tematizarlo de forma tan explícita, se asocia también a las labores plebeyas que se sostienen sobre el cuerpo de los sectores populares.

En “Grotowski y Stanislavski” hay una búsqueda específica por resolver con muy pocos elementos escenográficos (y de una calidad mediocre), una puesta en escena que acorrala a los personajes sobre un espacio pequeño y frontal (en este caso, la esquina donde ellos se sientan a esperar), que trabaja con un montaje mínimo y sostiene unos planos generales con encuadres más bien desprolijos, que solo buscan un registro de lo que está ocurriendo en la escena. Porque lo que finalmente importa –pareciera que quieren transmitir– es lo que ocurre en ese espacio de juego que generan estos actores al poner en relación sus cuerpos. Es decir, el remate podría ser distinto. El productor podría llamarlos, haber un corte y después reaparecer ellos en esa nueva situación dramática. Inclusive, el gag sería más efectivo por ese mismo efecto de montaje. Sin embargo, aquí se resuelve todo en un *continuum* espacio temporal y entonces es preciso entenderlo como una decisión que, aunque respondiera originalmente a necesidades de producción, hoy podemos leer como estética. Por lo tanto, allí se encuentran una búsqueda y una decisión que denomino *estética de lo berreta*. Esto se consolidaría en los años siguientes gracias a la dupla creativa compuesta por Alberto Olmedo y Hugo Sofovich. Hay una consciente explotación de unos pocos recursos –desde lo escenográfico hasta en el desarrollo argumental de los largometrajes y los sketches– que opera en

este sentido. La fundamentación sería posiblemente la siguiente: “no hace falta más que un tipo que sepa hacer reír para ganar gaita”. Quizás la diferencia entre Olmedo-Sofovich y otro tipo de producciones que podrían considerarse dentro de esta estética sea que ellos jugaban con este aspecto, se hacían cargo y lo evidenciaban, creando un sentido de enorme complicidad con los espectadores. Considero que esta correspondencia es fundamental para valorar a Alberto Olmedo como un exponente claro de la tradición del actor popular en la segunda mitad del siglo XX.

En suma, lo que resulta interesante de “Grotowski y Stanislavski” es que funciona como una interpelación al campo intelectual, pero también como una reflexión sobre el rol y las posibilidades de los actores del campo popular-masivo. Hay un trasfondo de solidaridad dentro del rubro teatral, entendiendo al actor como un trabajador que está sometido a condiciones externas que encuadran y limitan sus intereses y capacidades artísticas (aunque también funcionen como vehículo “necesario” que las posibilita). En definitiva, es una consideración que les cabe a todos los actores y actrices, independientemente de su formación y de los espacios donde habitualmente trabajen.

## Bibliografía

Becerra, J. J. (1997). *Olmedo, negro querido. Biografía de Alberto Olmedo*. Rosario: Homo Sapiens.

Díaz, S. (2007). *La productividad de las poéticas de Artaud y de Gro-towski en el teatro porteño de la década del sesenta y la conformación de la Antropología teatral en Buenos Aires*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

Flores, A. (coord.) (2014). *Diccionario crítico de términos del humor y breve enciclopedia de la cultura humorística*. Universidad de Córdoba.

Fraticelli, D. (2019). *El ocaso triunfal de los programas cómicos: de Viendo a Biondi a Peter Capusotto y sus videos*. Benos Aires: Teseo.

Garín, M. (2014). *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Madrid: Cátedra.

“Hace 10 años moría Alberto Olmedo. Payaso, atorrante, un mago”. (1998, 5 de marzo). *Clarín* s/p.

López, D. (2005). “Erotismo y humor en Aries. Olmedo y Porcel. Noventa minutos de pura risa”. En España, C. (dir.). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias. 1957-1983*. Vol. II. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

Mauro, K. (2013). “La actuación popular en el teatro occidental”. *Pitágoras* 500 (5).

Mauro, K. (2018). “Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico”. *Telón de fondo* (27).

Pellettieri, O. (2009) (dir.). *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires; el actor popular, antecedentes y evolución*. Buenos Aires: Galerna.

Rottemberg, C. (2017, 30 de mayo). “Aquel verano en que el Negro pudo”. *La capital*. Mar del Plata.

Soriano, O. (12/03/1988). “El país sin Olmedo”. *Página/12*, s/p.

Soto, M. (1999). *Alberto Olmedo. Nuestros actores I*. Buenos Aires: Del Jilguero.

Ulanosvky, C.; Itkin, S.; Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión en la Argentina*. Buenos Aires: Planeta.

## **De cómo la actuación de Tita Merello combustiona las llamas de la conquista femenina al calor del primer peronismo**

Verónica Castelo Lettieri

A la mujer auténtica que vive en el pueblo y que va  
creando, todos los días, un poco de pueblo.

Eva Perón, *La razón de mi vida*

Hablar de la huella de Tita Merello en el firmamento de la escena local implica adentrarse en un recorte temporal específico de la política argentina. Si rastreamos la cúspide de su éxito, llegaremos indefectiblemente a ver que su explosión cinematográfica y teatral se expandió a la par del desarrollo de las dos primeras presidencias peronistas. Podría ser por casualidad o por destino, sin embargo, apoyándonos en el análisis de sus obras, esta ligazón aparece de modo inequívoco.

Entre 1946 y 1955, Juan Domingo Perón pone en manos de los trabajadores derechos que movilizan la estructura social y el funcionamiento del sistema cultural. El acceso al ocio como parte de un ascenso en la calidad de vida del obrero abre una nueva lógica de consumo reconfigurando el sistema de estrellas local, que se encontraba atravesado por la reciente concepción de un imaginario basado en la identidad de clase. Durante este período, Raúl Apold desde la Subsecretaría de Prensa y Difusión, y en medio del conflicto por la importación de película virgen, instrumentó medidas que propiciaron la difusión y el crecimiento de la cinematografía local. Las mismas se dieron a través de

una fijación restrictiva de ingreso de películas extranjeras, estímulos crediticios y cuotas de exhibición obligatoria de filmografía nacional. De este modo, el estado como garante colaboró para posicionar a la industria cinematográfica argentina en lo más alto de su historia.

En este contexto, Tita se consolida al conjugarse con una legitimación simbólica replicada en los films de la época. La obrera, la fabriquera, la madre sacrificada: un abanico de imágenes del ideario peronista que se filtra en su actuación y la constituye como representante de un colectivo emergente. La clave: una construcción en dos direcciones, un público con el que comparte códigos, formas distintivas que se vuelven fuente para la interpretación de la actriz y una actriz que, a fuerza de interpretar, se vuelve modelo de imitación. Considerando lo anterior, entonces, ¿podemos cargar su éxito a la cuenta del azar? Busquemos la respuesta en su biografía. Nació arrabalera, su padre murió cuando ella era aún muy pequeña, se crio en un orfanato y pasó una temporada en el campo como boyera. Se rebela de la crudeza y “por hambre” (Merello, 1984) llega a las tablas. Aprende a leer a los veinte. A su alrededor, “las mujeres de cabaret, cuando no tiene dónde dormir, le prestan un rato su cama” (Nisenson, 2007). Casi a tientas, desafía los límites propios y ajenos con su propia exploración. Impulsiva, autodidacta, la escuela de la noche la diploma bataclana y cancionista mientras afina su danza verbal siempre defensiva (que cultivó sin descanso) hasta volverla su poética distintiva.

¿Yo fui a estudiar Arte Dramático? No. El Arte Dramático está en la calle Corrientes angosta cuando caminás toda una noche sin tener dónde ir a dormir. Ahí se aprende el drama. Ahí se aprenden las pausas, el tono. En la oración, en la desesperanza se aprende (Merello, 1984).

Las líneas anteriores desplazan la teoría de lo azaroso. Merello nació de las entrañas de ese pueblo que ahora podía verla en la pantalla como quien se reconoce en un reflejo, en un gesto nítido que los volvía centro y hacía visibles. Sus composiciones exaltan el mundo del trabajo y en esa dinámica empírico-dramática ella resplandece acogida por la coyuntura del movimiento histórico y político en el que se encuentra. Y esta articulación fue posible porque, en simultáneo, otra mujer, Eva Duarte, abría una nueva percepción de lo femenino como poder, poniéndole palabras a lo que había sido vedado, desafiando los espacios negados. Ella también venía del barro y ahora era la antorcha del nuevo universo que se inauguraba para el obrero y su familia.

En esa yuxtaposición entre el peronismo y la actuación *merelliana* es que se instala un nuevo registro. Surge un capital simbólico que se constituye a partir de los valores políticos del gobierno y que, en la figura de Eva, se desdobra para configurar, a su vez, una nueva lectura de mujer. Los personajes cinematográficos de Tita van a dar cuenta de ello: Paulina es una puestera en *Mercado de Abasto* (Demare, 1955), una madre soltera que luego de ser abandonada es sostenida por la red de confianza que construye su entorno. Compañeros y compañeras la escoltarán a su

parto en la Maternidad Sardá, serán testigos de su crianza comprometida y de su jornada laboral cada vez más extensa para sostenerse económicamente. Nunca se escuchará de su parte una queja. La honradez la constituye referente y ejemplo de lo que logra la fuerza del trabajo. La presencia del Estado se inscribe en el film de forma lateral al dar cuenta de la gratuidad de la salud como redistribución (a partir de los impuestos) a favor del pueblo. En el caso de *Filomena Marturano* (Mottura, 1950) el centro de la acción es la defensa de sus hijos. No importa si finge su muerte, si robó para darles de comer, si los mantuvo en secreto por años, toda su estructura tiene por base el sacrificio que busca el bienestar de su descendencia (apartado especial la inserción en la historia de la anulación del matrimonio, quizá como antesala de la ley de divorcio dictada en 1954<sup>1</sup>). La Carancha, de la película *Los isleros* (Demare, 1951), es una mujer de campo, parturienta que soporta el dolor en el bote que la lleva a dar a luz. Con la crudeza personal que replica el paisaje inhóspito en el que vive, siempre actúa con la mirada puesta en su único hijo y no teme poner el cuerpo para sostener su rudimentario hogar. En *Arrabalera* (Demicheli, 1950) es una mujer embarazada que huye de su pareja violenta para ser acogida en la casa de Servando, que se convertirá en el padre adoptivo del niño, y posibilitará la conformación de una familia, andamiaje ideológico de la nueva estructura de orden social. En esta misma línea, en *Para vestir Santos* (Torre Nilsson, 1955), Martina es una fabriquera que deja todo por el amor de los suyos. Cuidará a su padre enfermo, velará por el confort de

---

<sup>1</sup> En 1954 se dicta la ley 14.394 por la cual se admite que los divorciados puedan casarse nuevamente.

sus hermanos, será la mujer de la casa, sostén de los valores morales que en ella se conjugan.

El entramado de esa simbología se conforma por dentro y por fuera de la pantalla, pero en ambos casos la conexión con el público será innegable. Podríamos pensar entonces que Tita Merello es el cuerpo peronista hecho acto, así como como Eva es la materialización del alma del movimiento. Ambas construyen modelos de mujeres enérgicas, valientes, conquistadoras. Desde sus territorios ponen en jaque el paradigma patriarcal, cambiándole las reglas, rejerarquizando la propia voz. Hay un liderazgo maternal, un enaltecer el espacio íntimo de lo doméstico que, lejos de la pasividad, se resignifica en un sentido político: se vuelve zona de lucha, de emancipación, de intervención consciente y formadora.

Discursivamente, Eva opera aludiendo a esa figura de madre. Podemos leer en *La razón de mi vida*: “Yo me siento nada más que la humilde representante de todas las mujeres del pueblo. Me siento, como ellas, al frente de un hogar, mucho más grande es cierto que el que ellas han creado, pero al fin de cuentas hogar: el gran hogar venturoso de esta Patria mía” (Perón M. E., 2006: 170). En su modo de enunciar podemos ver que ella se define como una más, trabajando a la par, representante de un colectivo que ahora resuena en los cimientos de la construcción de la patria. Es desde adentro hacia afuera que estas mujeres son participadas a forjar el futuro, desde el espacio cercano se les abre la apropiación del destino; en tanto que ese adentro ahora tiene estructura de derechos, visibilidad y potencia ideológica.

Si reconocemos que en el peronismo nada parece estar disociado, podríamos argumentar que en su praxis lo abarca todo, como una entidad que replica lo macro en lo micro y viceversa. En la pantalla está la vida porque la vida se vuelve pantalla de un modelo de país. Merello con sus cejas imparables, sus caderas antihegemónicas, su ademán de trabajadora, sumado a sus respuestas como látigo dominante, revaloriza el carácter de la mujer empoderada que sabe el lugar que se le da en esta reciente arquitectura social. Sus personajes se vuelven capaces de relatar no solo la felicidad y la pena, sino también el odio y el cariño, el reproche y la protesta. Sus herramientas de interpretación fueron la maquieta en combinación con la mueca, la “elocución llorada” típica de los cantores de tango, la intensificación de los sentimientos, la actitud “sobradora” (Pellettieri, 2003: 138-139) y sus agregados al texto, improvisados en medio de la escena desde el día de su debut. Se trata de una expresividad pura al servicio del melodrama y es en ese género, de la vida misma, que se gesta una potencialidad subversiva que rompe con el divismo clasista segregador y subraya los valores del reciente estado justicialista.

Tita Merello es popular porque su evolución como actriz va a la par de sus vaivenes amorosos, de su eterno relato de carencia, de su doble lectura que pivotea entre el sufrimiento y el coraje orgulloso de superación. Su “mal carácter”, sus arrebatos verbales, su indecoro, la ponen del lado del público en esa semántica melodramática que constituye la sensibilidad colectiva. Parece diluirse entonces el límite entre realidad y ficción en el primer plano con las lágrimas que ruedan desde sus ojos, los labios apretados de furia, la

mirada de amor, generando una lectura indivisible que alimenta el mito y se acerca al campo universal de la emoción compartida. Si volvemos sobre nuestros pasos en este escrito, su dura infancia y la exposición de su vida privada con el tajo del abandono de Luis Sandrini en primera plana, mujer y personaje muy posiblemente se entremezclen en el inconsciente de quien especta. Así, el melodrama se sitúa tanto dentro como fuera de la pantalla: ¿o podemos dudar que la imagen de Eva, hundida en el pecho de su marido, en aquel balcón del 17 de octubre de 1951, tiene tanto de cinematográfico como cualquiera de los filmes de Tita?

En una nueva etapa del *star system* local, la vida de la pareja presidencial es seguida al modo de un espectáculo tanto o más que las de sus compatriotas del mundo artístico. Sus expresiones verbales, llenas de metáforas y giros poéticos, se elevan como experiencia política al plano de lo cotidiano. Sus imágenes se consumen incesantemente, incorporándose al sistema de cercanía que traen los cines: lo célebre deja de ser lejano porque se nos parece, la retórica entrena al pueblo para liberarlo de la sensación de soledad. Sufrimos juntos porque “sufrir a solas es perderse lo mejor del sufrimiento” (Monsiváis, 2006: 29). Algo que vale también para su reverso, definido por Leonardo Favio: “me hice peronista porque no se puede ser feliz en soledad”. Es en ese compartir que lo familiar se construye como signifiante del peronismo y de su ideario. La enfermedad, la muerte, el desamor, duelen por contacto, por una empatía de causalidad política. Si todos somos uno, la experiencia es conjunta y la didáctica es aprendida por simbiosis. En ese mecanismo, Evita y la Merello se

establecen como interlocutoras legitimadas de un sentir doméstico y tangible, que las vuelve aliadas en el camino empírico hacia la soberanía de la mujer como ciudadana y agente fundante de legislación propia. La irreverencia de ir por aquello antes impensado cautivó la fuerza colectiva y en ese desafío se ubicó la potencia. Cuando la hostilidad apremiaba, los personajes de Tita no se doblegaban. Jamás un “contrera” logró que Eva baje la guardia. ¿Cómo no iban entonces a germinar una puja revolucionaria de lo femenino?

Las lealtades (estandarte del Partido Justicialista) se refuerzan en muchos de los films nombrados más arriba; sobre todo entre mujeres. Filomena y su ama de llaves, cómplice de la verdad, Paulina y su cuñada encarceladas guardando el secreto que las llevó ahí, Martina y su compañera fabriquera devenidas solteronas cómplices, incluso Laura y Natalia, antagonistas en *Morir en su ley* (Romero, 1949), concilian al final. La complicidad entra en cuadro, el “nosotras” aparece como convocatoria, como soporte y como principio rector.

Es en este espacio que lo uno deviene dos, como equivalente. Pero también como nueva entidad que fragua la unión necesaria, buscando la simetría democrática desde un peronismo de conjugación propia, que camina al lado, sí, pero en los propios zapatos. Porque ser compañeras no será menor, será formar parte de una estructura más amplia sin perder identidad e ir a la par implicará reclamar un patrimonio por fuera de la organización masculina establecida: “El partido femenino que yo dirijo en mi país está vinculado lógicamente al movimiento peronista, pero es independiente como partido del que integran los hom-

bres” (Perón M. E., 2006: 158). En esta línea, agrega, desde un posicionamiento de la mujer con relación a la sociedad toda, reflexionando sobre el espacio que les ha sido entregado y al que aspiran:

La unidad femenina peronista, debe ser nuestra preocupación básica y debe constituir nuestro objetivo diario y superior de ciudadanas y de mujeres. Esa unidad es la palanca a cuyo impulso poderoso no habrá privilegio que resista, enemigo que contenga, intereses que dominen o coalición interna o exterior que logre vencer. Esta unidad es la llave maestra de la felicidad y el bienestar presente de todas las argentinas y la máxima garantía del sostenimiento de la conquista del pueblo trabajador. Porque la unidad femenina peronista, es en síntesis la unidad de todo el pueblo y la unidad popular, que es imprescindible para el afianzamiento de las virtudes esenciales de la sociedad humana; que solo es total cuando cuenta con el apoyo de la mujer, cuya negación y cuyo olvido es indigno de las sociedades modernas y civilizadas [...] Estamos reunidas [...] para trazar nuestros propios caminos, buscando nuestra propia trayectoria, como mujeres y como ciudadanas que han aceptado y sienten la responsabilidad que les toca en el porvenir de la nación (Perón E., 2012: 109-110).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Texto del acto inaugural de la Primera Asamblea Nacional del Movimiento Peronista Femenino, realizado en el Teatro Nacional Cervantes, el 26 de julio de 1949.

Voto, participación legislativa, unidades básicas femeninas. La afirmación de los derechos se multiplica en el ejercicio diario de los mismos. Las mujeres se organizan para censar en las calles o, en el celuloide, para organizar el picnic primaveral del mercado o llevar adelante el propio negocio. Tita Merello una y otra vez como una descamisada más, pero singularísima en su devenir actoral, producirá en escena un trazo expresivo creado desde su autonomía. Rechazó indicaciones de directores, les anticipó su potestad creativa cimentada en el exceso, produjo sentido siendo fiel a sí misma. Sabía leer la escena, descifrar el misterio del aplauso y prolongar el eco resonante de su despliegue pasional<sup>3</sup>. Pisó la arena dramática con la seguridad de estar dándolo todo. Y expandió esa vibración a cada retina que se posó en ella.

Si las conquistas empujaron los límites, estas dos mujeres fueron, sin dudas, parte de la fuerza de tracción. Volvieron lo ordinario, extraordinario, se hermanaron al colectivo sin fingir un ápice su sensibilidad proletaria, invocaron futuro en la masividad de una educación plebeya por experiencia directa. Una vivió para su público, la otra para su pueblo. Ambas en su elemento, para dar (a) luz a una nueva experiencia de feminismo popular alimentado a pasión.

---

<sup>3</sup>“El público se emocionaba con ella porque no recitaba, sentía” (Romano, 2001).

## Bibliografía

- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Catalán, A. (2000). "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI*, 12, pp. 15-20.
- Mazzaferro, A. (2017). *La cultura de la celebridad: una historia del star system en Argentina*. CABA: Eudeba.
- Merello, T. (18/10/1984). *Los grandes*. (A. Carrizo, Entrevistador), Canal 7.
- Monsiváis, C. (2006). "Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América Latina)". En D. G. Inés Dussel, *Educación la mirada: políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, Flacso: OSDE, pp. 23-58.
- Nisenson, A. (2007). *Corazón en llamas: Tita Merello*. Buenos Aires: Deldragón.
- Pellttieri, O. (dir). (2003). *De Eduardo De Filippo a Tita Merello: del cómico italiano al actor nacional argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Perón, E. (2012). *Discursos: selección*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Perón, M. E. (2006). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: C.S.
- Romano, N. (2001). *Se dice de mí. La vida de Tita Merello*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Valobra, A. M. (2014). "Los discursos de Eva Perón sobre los derechos políticos de las mujeres en el contexto de debate, promulgación y aplicación de la ley 13010/47". En N. L. Guillermo de Martinelli, *Historia y metodología: aproximaciones al análisis del discurso*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, pp. 102-135.

## **Películas**

Demare, L. (dir) (1951). *Los isleros*. Estudios San Miguel.

\_\_\_\_\_ (1955). *Mercado de Abasto*. Artistas Argentinos Asociados.

Demicheli, T. (dir) (1950). *Arrabalera*. Artistas Argentinos Asociados.

Mottura, L. (dir.) (1950). *Filomena Marturano*. Lumiton.

Romero, M. (dir) (1949). *Morir en su ley*. Lumiton.

Torre Nilsson, L. (dir) (1955). *Para vestir santos*. Argentina Sono Film.

## **La corporalidad peronista en la actuación teatral de María Merlino**

Verónica Corizzo

Obreros musculosos, palas y overoles. Mujeres detrás de máquinas de coser, erguidas, sonrientes. Trabajadores y trabajadoras. Exultante dignidad. Así se publicita desde los afiches de propaganda, el primer peronismo. Pero no son las únicas imágenes que van a impactar y comenzar a constituir el imaginario visual popular. Los obreros apiñados en el cuadro *Manifestación de Berni* pintado en 1934, que, aunque fue creado antes del movimiento, se convirtió en el icono del pueblo peronista por excelencia, y desde allí se multiplican las imágenes. El mural de Miguel Petrone (1949) coronando el salón Vallese de la CGT Azopardo con los obreros, las fábricas, la madre dando de mamar, alrededor de un monumento proclamando la justicia social. Este espacio, llamado por muchos la Capilla Sixtina Peronista, no solo por exponer más imágenes, como las figuras pintadas por Daniel Santoro, quien va a levantar el guante iconográfico para continuar con estas imágenes magnánimas, sino por el gran peso simbólico para el movimiento. Y podríamos seguir aportando imágenes: el mural de Daniel Ortolani y Adolfo Montero para *La Fraternidad* en el hall del Teatro Empire, Los grabados de

Carpani con esas figuras toscas y contundentes, La obra de Alfredo Bettanin San Martín, Rosas y Perón (1972), que podría considerarse la versión peronista del Jardín de las delicias del Bosco. Festejos de 1eros de mayo. En su publicación titulada *La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento* el filólogo italiano Cesare Segre postula que:

el fragmento es como un fantasma entre bastidores: despierta nuestra curiosidad y estimula nuestra imaginación [...]. Su estado fragmentario nos lleva a contemplar lo que ha quedado con un sentimiento de nostalgia. Análogos mecanismos pueden observarse en el caso de lo “inacabado”. Incluso sin hiato con el pasado, un anhelo por lo que está ausente, aunque no haya existido nunca, crea el pathos de la ausencia (2001: 15).

Es decir, la presencia de solo una fracción de la materia genera la necesidad de completar los espacios vacíos con una nueva creación de la imaginación, la cual una vez puesta en marcha puede derivar en lugares impensados. Este es un mecanismo que se acciona automáticamente debido a que el ser humano sufre de “horror Vacui” (Miedo al vacío) y por lo tanto siente la necesidad de completar todo lo que esta inconcluso, poco claro o con ausencias, ya que esas “lagunas” le provocan un sentimiento de pérdida y una confusión, que debe reparar de manera inmediata para sentir seguridad. Es ese sentimiento de ausencia, el que genera una sensación de nostalgia, la que es, a su

vez, forjada por esos fragmentos y sus referencias Históricas, y que es acabada por los espectadores con el aporte sus propias historias, ya que es un proceso automático del inconsciente completar los espacios faltantes. En el funcionamiento de estos fragmentos activadores se podría trazar un paralelismo respecto a los mecanismos constitutivos del inconsciente señalados por Lacan, donde es justamente el deseo, señalado como falta, lo que constituye al sujeto y permite los encadenamientos metonímicos de significantes y los anclajes metafóricos, (señalados como síntomas), en una puja permanente por llenar ese vacío. Cada uno de los fragmentos de la Historia peronista tomados por estos artistas es productor de relato, funcionan como fragmentos activadores de la memoria colectiva. Manifestaciones multitudinarias, sudorosas, aguerridas, felices. Niños, mujeres y hombres. Familias. Imágenes contundentes y pregnantas que van a ir configurando una iconografía peronista, raíz de la imagen de una corporalidad que acompaña al movimiento político. Una corporalidad peronista.

En la actuación, el cuerpo es un signo vital para construir, no solo físicamente, sino emocional, creativa y socialmente, a los personajes. Es el lenguaje paralelo de las palabras y empieza a significar desde la primera imagen que nos impacta de los actores en escena. La corporalidad se imprime en un golpe de vista. Para el filósofo fenomenólogo francés Merleau-Ponty (1957), la expresión oral del ser humano es una de las tantas maneras en las que este actúa generando significaciones, pero no la única fuente. Todo el cuerpo expresa, generando un tejido, una trama intersubjetiva, aboliendo la idea del

dualismo “cuerpo material y mente espiritual”. La postura del cuerpo humano como una realidad material y espiritual a un tiempo, genera la idea de un cuerpo sujeto que está en constante dialogo con su entorno en una relación, reciproca y dialéctica entre el cuerpo, la subjetividad y el mundo que lo rodea. Cuerpo fenoménico. Es la existencia y la experiencia lo que encontramos en el cuerpo al vincularnos con el mundo, y es el mundo lo que se revela por medio del cuerpo. El cuerpo es con relación al medio. Podríamos pensar, entonces, que este dialogo entre los argentinos, de las décadas del 40 y 50 del siglo 20, su entorno político y social, y las percepciones sensoriales de otros, dan por resultado una idea de corporalidad, que no solo tiene que ver con el aspecto físico, sino que conlleva, en esa urdimbre de ideas, imágenes sensoriales diversas, como las que rescatan desde lo pictórico los artistas visuales antes mencionados, o desde lo sonoro las multitudes fervorosas, o desde lo táctil la muchedumbre cuerpo a cuerpo. Patas en la fuente, cantos vigorosos, sudor y lucha.

Estos cuerpos, todos ellos, son cuerpos dicentes, expresivos, pensantes. Pero desde la escena este decir se amplifica. Los cuerpos de los actores en general dicen, pero los cuerpos de algunos en particular producen, además, sentidos específicos, incluso desde la propia corporalidad. Como propone Martín Rodríguez (2015) “El cuerpo del actor popular es un cuerpo pensante que produce sentidos específicamente actorales y que, a diferencia del actor culto, pone en primer plano las pasiones al tiempo que se aleja del llamado ‘decoro interpretativo’”. Esa expresividad puesta en primer plano, y esa pasión, sin tantas restricciones,

es la que registramos, analizamos y categorizamos, como “corporalidad peronista en la actuación”. Corporalidad pasional, corporalidad eminentemente franca, corporalidad sin disimulo.

En este sentido, la idea de pasión la relacionamos directamente con la tensión corporal del actor, con la tonicidad de un cuerpo dispuesto para la escena, y es este el punto de contacto con el sentimiento peronista: la pasión/tensión corporal de los actores remite a la pasión/tensión del movimiento. Ambos –actores y movimiento– comparten lo que Raymond Williams (2009) denomina “estructura de sentimiento”, refiriéndose al tono, la pulsión, el latido de una época. Esta idea no tiene que ver sólo con la conciencia oficial del movimiento político, sus ideas, sus leyes, sus doctrinas, sino también con las consecuencias que tiene esa conciencia en el colectivo social, mientras está ocurriendo. Podríamos describirlo como el estado de ánimo de toda una sociedad en un período histórico y que inevitablemente suele quedar como sedimento en las obras de arte, porque es base de la memoria colectiva. Este sustrato es el armazón sensible que sustenta la técnica actoral y es reconocible en mayor medida en los actores no naturalistas. Es aquí donde retomamos la idea de producción de sentido actoral que propone Alejandro Catalán (2001) para poder comprender que esos cuerpos atravesados por la pasión, y por la memoria colectiva, componiendo la idea de corporalidad peronista, pero también refiriéndose al actor como un trabajador, otorgándole a esa trama de significaciones una nueva capa. El trabajador del primer peronismo, ese de las imágenes de la CGT, y el trabajador sobre el escenario, laborioso en el

centro de la escena, a su vez dándole cuerpo a ese otro en la ficción, trabajador sobre trabajador. Es aquí donde, desde la materialidad de esos cuerpos yuxtapuestos, se produce el sentido de la escena. Entonces aparece lo que Ferreyra y Rodríguez (2018) determinan como actor productor. Un actor que produce sentidos a partir del cuerpo, sin necesidad del apoyo de la fábula o de la directriz exterior. *Nada del amor me produce envidia* (2008) sube a escena por primera vez en el Sportivo Teatral, y *Que me has hecho vida mía* (2012) hace lo propio en el teatro La Carpintería. Ambas piezas son unipersonales, protagonizadas por la actriz María Merlino, quien viene de las huestes de Ricardo Bartís. En ellas se reaviva el melodrama de los años '40 y '50. Gestos, posturas, modulaciones vocales, modo de actuación, todo nos traslada a la época del cine de oro argentino y del esplendor del radio teatro, sin perder en la deliciosa composición el dramatismo y la profundidad, propios del género. Pero no nos llevan a las divas etéreas de teléfonos blancos, aunque haya clara referencia a ellas, sino, que se percibe un anclaje más denso, desde la actuación, específicamente desde la corporalidad propuesta por la actriz, que va asociarse a la pasión, a lo instintivo, a lo mundano. El amor es sin dudas el protagonista de ambas piezas. Distintos tipos de amor, distintas admiraciones, distintos destinatarios: dos figuras muy representativas del imaginario peronista, como lo fueron el soltero más codiciado de la época, Juancito Duarte, y la mismísima Eva Duarte de Perón. Esta ligazón con la política vuelve más atractivas y tensas a las piezas, y les otorga una potencia que solo puede ter-

minar “devorando” a su protagonista. Marcando textual y paratextualmente el poder devastador de la pasión.

Escrita por Santiago Loza y dirigida por Diego Lerman, en el primer caso la obra convoca al espectador y lo sumerge en una historia personal y privada, inscrita en la historia pública nacional. Una pequeña tragedia en tono de folletín. Una pequeña tragedia con una heroína trágica que cree no poder escapar a su destino. Merlino compone a una costurera de barrio, que se ve atravesada por sus sueños, sueños que al cumplirse la devastan, la consumen y la extinguen. Una mujer pequeña, tras una máquina de coser como las que repartía Evita en su fundación, con la fragilidad de su voz y la sutileza de sus movimientos, puede contarnos una historia de pasiones oprimidas. La actriz transita por el pequeño espacio delimitado por la luz. Su cuerpo atrapa la pasión indecible, su cuello esta tenso, sus hombros erguidos, pero su postura arrastra las marcas de las horas interminables tras la máquina. Costurera y obrera. Esas marcas, también están en su voz, en el arrastre de los sonidos. En los restos que el trabajo marcó en ella, que no es otra cosa que “la mugre” a la que hace referencia Martín Rodríguez (2020).<sup>1</sup> Para esto, la actriz se apoya en ciertos recursos vocales como en la exagerada pronuncia-

---

<sup>1</sup> Rodríguez (2020) parte de pensar el modo en que la actuación popular conecta con los procesos revolucionarios. En el caso argentino, estudia los nexos entre actuación popular y peronismo, “nuestro movimiento más revolucionario” (2). En estos procesos, la potencia radica en la intensidad del gesto. “La mugre” se refiere a los residuos del trabajo urbano que impregnan la ropa y la piel de restos de breas, grasas y aceites. Es propia de la vida y el trabajo urbanos. También es la mugre del bajo fondo, de la orilla, de los márgenes. En la actuación se traduce en cadencias y ritmos que “a veces huyen del ritmo de la ciudad, otras lo replican y otras lo escanden” (11).

ción de algunos sonidos como las “eses” y las “erres”, o el esmero en la pausada distinción de cada una de sus palabras, como si las paladeara, como si de alguna forma no le pertenecieran por lo formal de su enunciación. Pero también en algunos procedimientos corporales, sobre los cuales construye la actuación, como los actores populares (Pellettieri, 2001). Podemos distinguir el uso de la mueca, en el típico gesto llorado, como las viejas cancionistas de tango, no solo cuando canta, sino cuando se refiere a lo que no puede elegir, a lo que le está determinado por algo superior o por su destino cruel. Las cejas juntas, la sonrisa añorante. Pero este rostro se transforma, se animaliza, como ella misma dice, y se transfiere al resto del cuerpo, un estallido que estuvo contenido en casi toda la performance. Permanentemente compone, físicamente, desde la maquieta, permanentemente desde el desequilibrio. En un principio, contenida, casi en puntas de pie, marcando la tensión exagerada del tronco, la contractura de sus hombros, la copia de los brazos en alto de Evita, con una peligrosidad latente. Pero luego se produce una transformación, y aparece el animal desbocado, el desparpajo, y la tensión se vuelve pasión. Ya no puede contenerse y emprende una danza demoniaca que ella misma describe como “dionisiaca”, desnuda, de su cuerpo expuesto como nunca, sin temor, sin pecado, con goce de ella misma por primera vez. El fuego, la danza, la liberación y la felicidad. Todos estos signos, trascienden el texto, lo dicho simplemente. Parten del cuerpo de la actriz y desde allí hacen sentido.

*Que me has hecho vida mía* (2012) es una obra escrita por la misma actriz, junto con Diego Lerman y Marcelo Pi-

trola. En ella se nos sumerge en el clima del radioteatro de mediados de siglo XX, echando mano a los recursos sonoros en vivo, típicos de ese género. Esta puesta muestra el revés de la trama de la vida de Fanny Navarro, quien fue sindicada como una “actriz de carácter”, y, muchas veces se la ha señalado como altanera, soberbia y caprichosa; sin embargo, esta vez se busca mostrar la intimidad del icono del cine nacional, sus dudas, sus miedos, sus debilidades, sus amores, su gran pasión y su caída. Una actriz atravesada por la pasión hacia Juan Duarte y por la participación política. En este caso, la corporalidad de la actriz va a tener un doble juego: por un lado, la actriz haciendo de la actriz en su vida pública y, por otro, la actriz haciendo de la actriz en la intimidad. La diva y la obrera.

Es así como cuando trabaja a la actriz “dentro del set”, tiende a una corporalidad de movimientos más refinados, delicados y sutiles. Frases coquetas y cándidas. Tiene que ser una diva de teléfono blanco, una mujer objeto, para admirar y no pensar. La voz más afinada, el cuerpo en equilibrio medido, una actuación que podríamos catalogar de “más realista”, más en relación con el decoro interpretativo, con la reproducción de las formas del Star System. Pero esto cambia totalmente cuando el personaje comienza a recorrer su vida íntima, cuando los relatos tienen que ver con sus vivencias particulares, con el amor, con las relaciones de poder, con los secretos de la actriz; entonces, se pone en juego otra corporalidad. Va a aparecer la mugre en el decir y en el cantar, en el arrastre de sonidos y frases, incluso el uso de palabras diferentes, en relación con el lunfardo. Su cuerpo va a tomar otra temperatura, va a ser cooptado por

las pasiones. Va a aparecer el desequilibrio, por el miedo, por el ardor o por el fervor. Comienza a verse la contención en la parte superior, respiración más corta, movimientos más dubitativos, todos signos típicos del sigilo, algo que está a punto de estallar y no se sabe cuándo sucederá. Una peligrosidad inminente que solo por momentos deja escapar, como una olla a presión. Nuevamente, el cuerpo de Merlino produce sentido desde la actuación.

Ambas obras trabajan con una temática peronista, pero no es desde los relatos desde donde la actriz construye la corporalidad, sino desde la puesta en juego de todos esos signos, de todo ese ideario común, convertido en recursos de actuación, que fuimos mencionando a lo largo del análisis: la tensión corporal, la pasión traducida en la calidad de movimientos, en la imposibilidad de la contención del equilibrio, la gestualidad exagerada, las marcas de las experiencias de vida tanto en los cuerpos como en el decir, la mugre. Las muchedumbres, el pueblo, el sudor, la grasa... Los restos en los cuerpos del imaginario peronista.

## Bibliografía

- Catalán, A. (2001). "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI* 12, 15-20.
- \_\_\_\_\_(2005). "El actor como escenario". *Conjunto* 136.
- Ferreyra, S. y Rodríguez, M. (2018). "El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires". *Apuntes de Teatro* 143, 42-56.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *Fenomenología de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Merleau-Ponty, M. (1957). *La estructura del comportamiento*. Buenos Aires: Hachette.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Pellettieri, O. (2001). "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo". En Pellettieri, O. (dir.), *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino* (pp. 11-40). Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, M. (2015). "El actor nacional argentino y el comico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización". *Representations esthétiques en Argentine et dans Río de la Plata XIX°, XX°, XXI° siècle. Politique, fêtes et excès*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- \_\_\_\_\_(2020). "Actuación y detención: Apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México". *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH* 6, 106-127.
- Segre, C. (2001). "La teoría de la recepción de Mukarovsky y la estética del fragmento". *Cuadernos de Filología Italiana* 8, 1-18.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.



# Enfermedad y exceso del cuerpo en el teatro de Alejandro Urdapilleta

Florencia Heredia

Contra los trasmundistas que promocionan la espiritualidad en el arte y solo apuntan a la desencarnación de la realidad, a la reducción conceptual y noumenal, a su absoluta deconstrucción hasta caer en el nihilismo, existen artistas que celebran el cuerpo real, sensible, material, fenoménico, la carne y la vida, la piel y los músculos, la linfa y el esperma, la sangre y los humores, los nervios y los órganos. Ellos trabajan por la reencarnación del mundo, del arte y de los lugares donde los filósofos y novelistas, coreógrafos y músicos, poetas y pintores practican el encarnado contra el sustrato. Así pretenden amarrar la carne al mundo y la consideran tal cual es, digamos posmoderna, es decir, sin el alma concebida solamente como forma espiritual, abandonada por los dioses, lejos de las nebulosas que la reducen a una instancia diabólica, pecaminosa. Con esta clase de artistas dionisiacos, la carne se hace verbo... y la erección, método.

Michel Onfray, *El deseo de ser un volcán. Diario hedonista* (1999)

En una entrevista en *Perfil* de marzo del 2007, Alejandro Urdapilleta afirmó “Lo genial es la escritura como vicio. No puedo parar. Me levanto y escribo”. Si su declaración me habilita una primera reflexión es, ante todo, porque pone en primer plano el nudo de lo que refracta: la celebración de un mal hábito, una falta, una enfermedad que “se considera reprobable desde el punto de vista moral” (Real Academia Española, 2015). Más aun, porque sugiere la idea de

que la práctica artística no es (o debe ser) necesariamente una terapia curativa capaz de exorcizar desórdenes sociales a la vez que devela la filiación que el arte tiene con la enfermedad (y entonces, también con la muerte).

La dicotomía arte-enfermedad contenida en la frase de Urdapilleta puede contribuir a la comprensión de la estructura de sentimiento (Williams, 1981) de quienes promovieron teatralidades (textos, actuaciones) que, lejos de postular que el teatro es un medio capaz de prevenir y curar enfermedades sociales —o de alertar sobre el avance de epidemias que socavan estructuras y contagian los elementos sanos del tejido social—, hicieron de la enfermedad una metáfora de sí mismas. En principio porque, suerte de absceso que surgió en el seno del sistema teatral local hacia fines de los años 80, el teatro de Urdapilleta participa de la idea de peste artaudiana, que tanto se hace carne de las contaminaciones sociales como contamina él mismo; propulsa el contagio y la destrucción y, simultáneamente, limpia y purifica. Pero sobre todo porque, como una enfermedad, pone en primer plano un cuerpo vivo que, invariablemente, se descompone, se desborda, se presenta como fuerza deformante en deformación. Y, en el proceso, hace lugar a lo inesperado e imprevisible, inaugurando aquello que no estaba o, como dice Deleuze, haciendo “un llamado a un pueblo que no existe todavía” (Deleuze, 2003: 5). De algún modo, mata o deja morir el orden normalizado y, en el gesto, anuncia un porvenir.

Enfermedad, muerte y porvenir: *La Moribunda. Tragedia en tres estaciones* (1997) puede ser leída desde esa tríada. Su misma concepción se produjo poco después

del fallecimiento de Batato y por ello, la pieza puede interpretarse como un homenaje a esa “hermana” que se fue demasiado pronto. La moribunda es Batato, y Urdapilleta y Tortonese, las hermanas Te Kenawa que se dejan afectar por esa presencia-ausencia que, desde la extraescena, modifica el todo: si la enfermedad de Kiri las obliga al cuidado intensivo y las sumerge en un otoño permanente (aunque también posibilita el surgimiento del deseo –el impulso de tocarse eróticamente, la evocación de un hombre que enamora...– y la creación de paraísos lejanos –las olas del mar, el verano en Punta Cana...–), su muerte apura la irrupción de la poesía.

No es, sin embargo, una irrupción solemne; nada más alejado de una pompa fúnebre. El recitado final de Kara/Urdapilleta de un texto inspirado en el poema *Una carroña* de Charles Baudelaire devela los efectos de la muerte sobre un cuerpo, ahora devenido pura carne (trozo enmohecido, bocado de los perros, nutriente de los gusanos). Y lo hace sin recurrir a las “contorsiones, vacíos, vacilaciones y ambigüedades” (Bordelouis, 2009: 88) a los que suele recurrir el lenguaje para exorcizar el temor ante lo insondable del fin de la vida. No se trata únicamente del triunfo del arte sobre la muerte, como afirmara Malroux, o de la tragedia sublimada en poesía; no pretende ser traducción o evocación. Es la presentificación de una afección encarnada en un texto y una actuación, que hacen de la enfermedad su principio constructivo.

Texto y la actuación le otorgan a la enfermedad un estatuto desmesurado, elevándola a la categoría de eje rector de la trama y del acontecer escénico, pero

simultáneamente exhibiéndola en su dimensión insondable e irrepresentable y, en ese sentido, cercana a la muerte. Si la noción de enfermedad suele ser pensada y abordada en su contrapunto con su par dicotómico –la idea de salud–, el salto que se despliega en *La Moribunda. Tragedia en cuatro estaciones* consiste en superar el dictado de ese par de presuntos opuestos, para enfatizar su adyacencia con el fin de vida.

Es en el centro de la prudente y temerosa red lexical que en Occidente se articula en torno a la enfermedad que se opera el primer gran corrimiento. Mientras el abanico de palabras con las que se la suele referir oculta la posibilidad de la muerte, Urdapilleta y Tortonese la ponen, ya desde el título de la pieza, en primer plano, sustrayéndonos la enfermedad. Si de la enfermedad puede inferirse la muerte (y si del gesto de no nombrarla, la posibilidad de evitar sus efectos maléficos...), en *La Moribunda* se invierte esa lógica y somos llamados a inferir desde la muerte la existencia de una enfermedad, cuya identidad y diagnóstico son ahora los que se nos retacean. Porque lo que en verdad importa es que, sea cual fuere la patología, la enferma se está muriendo y es esa certeza la que el título de la pieza desnuda, en un gesto de incorrección que tanto subvierte el decoro con el que suelen ser nombrados los enfermos terminales, como instala la temporalidad del devenir. La enferma es referida y definida en su proximidad sostenida con la muerte: un puro presente que se impone ocluyendo el eventual pasado de salud y el futuro del deceso efectivo; un presente dilatado que se constituye en el prisma a través del cual se organiza la pieza toda.

La segunda gran inversión del texto se despliega de la mano del velo que se tiende sobre la identificación de la enfermedad de Kiri, de la que solo nos son dados a conocer sus síntomas (y esto, en un lenguaje deliberadamente ambiguo). Kiri es un cuerpo nunca exhibido cuyo proceso de descomposición es referido a partir de detalladas descripciones que, no obstante, no nos permiten acceder a una imagen acabada ni a una representación realista de los efectos del avance de la muerte sobre la vida. La podredumbre creciente de su cuerpo se manifiesta a partir de un abanico de señalamientos con anclaje en lo monstruoso que condensa irónicamente la suma de todos los misterios, rompiendo tanto con la identificación fija y prescrita del discurso científico como con la concepción teatral moderna —que, entendiendo que la enfermedad era aquello que, invisible y persistentemente, avanzaba sobre el tejido social, se autoadjudicó la doble tarea de traducir en un lenguaje asequible la cifra de los desórdenes sociales y de exhibir tales disfunciones en su asociación íntima con la falta personal o colectiva—. “¿Quién le va a reventar esos sabores gigantescos tornasolados? ¿Vos? No claro, yo, la estúpida, para que me salte el jugo negro en la cara...” (2), reprocha Karen a Kara. En similar sentido, en otro tramo de la pieza describe a Kiri como a “una enorme pila de carne picada con ojitos, y boquita, y piecitos”, una “albóndiga gigante” en cuyo cuerpo informe “no hay muñón, no hay mano, no hay nada...” (21).

La hiperbolización del cuerpo descompuesto se transforma en una suerte de performance que no se somete, que se

corre de la norma.<sup>1</sup> La construcción corporal de la moribunda parece cuestionar aquella vieja noción sustentada en la investigación empírica que, abdicando de componentes mágicos, condujo a situar a la enfermedad en el cuerpo material y concreto de un individuo determinado; proceso éste merced al cual la idea de patología se volvió “anatómica” y la elaboración de diagnósticos precisos asumió el carácter de principal preocupación (Porzecanski, 2008). Y, en el mismo gesto, se propone como una configuración que tiene claras resonancias del Cuerpo sin Órganos artaudiano (CsO) –retomado después por Deleauze y Guattari (2000)–, aquel que describe la experiencia de desestratificación corporal como una aceleración que pretende evadir la idea de que el cuerpo es susceptible de ser contabilizable y reductible a un uniforme, y que en tal proceso escapa a los estriamientos que llevan adelante los dispositivos de poder. El cuerpo de Kiri se sale de sí mismo, modifica su contextura, se rebela creando grietas y heridas que atacan al cuerpo “sano” de las otras hermanas Te Kenawa, se propaga fuera de su existencia posible.

---

<sup>1</sup> Más aún, esa suerte de performance poética enfatiza su desvío mediante la apelación a imágenes emparentadas con el universo de lo sagrado. Según Karen, Kiri está “toda dorada, dorada, dorada, completamente dorada” (11), representación con reminiscencias religiosas que, en el estreno, fue reforzada por el programa de mano de la pieza: “... junto con la entrada para la obra, los espectadores recibían un sobrecito que contenía una especie de estampita con la foto de los actores en la que se utilizan los códigos visuales de las estampas religiosas (color, tamaño, diseño, auras en sus cabezas) y una pequeña bolsa con ‘el pelo de la Moribunda’: apropiación transgresora de los códigos de la tradición religiosa católica y de la industria cultural, el cuerpo de la Moribunda en manos de los espectadores (pelo-souvenir-fetichismo que une ritualmente al espectador con el personaje) y espacio encapsulador” (Minelli, 2006, 138-139).

Exceso y excedente dramático y escénico, la propagación resulta verificable en varios niveles. En el texto dramático, lo advertimos en el agrietamiento de la factura cerrada y moderna del cuerpo de Karen y, más adelante, en la intervención sobre el lenguaje articulado. En efecto, en contraposición a las descripciones que se brindan acerca del cuerpo de Kiri, las referencias que Karen hace de sus propios padecimientos físicos (la enfermedad de sus manos, la leve sordera) evidencian, en principio, filiaciones con aquel campo ideológico y científico que busca nombrar y pronosticar enfermedades. Sin embargo, el marco se desborda, y, poco a poco se lleva al paroxismo la idea de que “la enfermedad es el retorno de la presencia del cuerpo ausente en el tiempo de salud” (Cragolini, 1999, 112), y Karen “humaniza” sus manos, les otorga autonomía, explicando lo que (le) ocurre como el producto del choque entre “ideologías” en pugna: “Es verdad, tengo problemas con las manos. No me responden, tienen ideas propias. Una quiere ir para allá, la otra para allá, y yo acá, en el medio. Ahora que hablo de ellas están más tranquilas. Tienen ideologías distintas. Y yo estoy de acuerdo con ellas. Sí, sí. ¿Pero cómo hago? ¿me las corto?” (6).

Luego, a medida que avanza la acción dramática, la cifra del contagio aparece como síntoma en el mismo seno de la lengua, deviniendo abierto desafío a los imperialismos del referente y el sentido. Las enfermedades y tratamientos que se enumeran, incluso los nombres de los posibles invitados al cumpleaños de Kiri, quedan reducidos a pura experiencia material, se desnudan como meros significantes desprovistos de su tradicional significado, sucediéndose

por contaminación sonora, ritmo o capricho lúdico, y apareciendo, así, como un recuento plagado de subversiones de toda índole.<sup>2</sup> Enfermando a la lengua, Urdapilleta llama la atención sobre la enfermedad del propio código; tanto erosiona el discurso del orden que termina haciéndolo estallar por dentro.

Se trata, con todo, de un estallido que trasciende el ámbito de los artificios de construcción dramática, deviniendo asimismo principio constructivo de la actuación de Urdapilleta. Así como la contundencia de la muerte inminente de Kiri y el progresivo enrarecimiento de un cuerpo que no responde al modelo anatómico difundido por la ciencia instala un tiempo-otro –un prolongado “mientras tanto” plegado sobre sí mismo que pone en crisis los espacios de certezas, estimula el abandono del orden y aboga por lo inarticulado–, el cuerpo actuante de Urdapilleta es puro “desconche” expandido en un presente infinito, una gramática centrípeta dominada por una efusividad escandalizante, desacralizadora e irreverente, que transforma el *estar* (en contraposición al *ser*) en medio y último fin de su performance artística.

Si la actuación de Urdapilleta encarna la enfermedad es, entonces, porque se organiza en torno a una descomposición

---

<sup>2</sup> Si a la hora de describir los elementos necesarios para el cuidado de la moribunda, las palabras de Karen avanzan sobre todo por asociación sonora (“Tenemos que estar atentas a todo: a los catéteres, los emplastes, los ungüentos, los ligamentos, el goteo, el bombeo, el sondeo, el conteo... hay que espantarle las moscas, hay que cambiarle las arpilleras...”), cuando las hermanas repasan la lista de invitados, lo hacen por asociaciones que tanto responden a la sonoridad de los nombres, como a lo que entienden perteneciente a “lo francés” –ya por la procedencia, ya por lo “refinado” –. Así, por ejemplo, Kafka convive con Kuitca, Rosseau con Rousselot, Jean Genet con Jean Cocteau y Jean Jeurés, Marguerite Durás con Marguerite Yourcenar y “Marguerite Tereré”, Gígí Ruá con Moliere, y Madame Bovary con Tini de Boucourt.

progresiva que hace de su cuerpo el único escenario, y festeja, desarma y resignifica cada una de sus funciones –incluso aquellas socialmente vergonzantes–, a fuerza de provocación y atracción por el límite; si hace ingresar activamente la muerte (y, en simultáneo, la ahuyenta) es porque la lógica del exceso que la gobierna torna material cierta peligrosidad, agarra vuelo, gana en velocidad y repentinización, hace del vértigo y la voluptuosidad un eje rector, como si no hubiese un más allá del tiempo de la representación. En la actuación de Urdapilleta todo se gasta y todo se consume en escena. Y de manera improductiva, además: porque sí y para nada, o más bien, para extraviarse en el goce y la demasía del cuerpo. O, como dice Bartís (1998), para dilatar el momento final de la función en el que todo aquel desborde construido por la imaginación técnica del actor indefectiblemente perecerá.

La enfermedad que Urdapilleta enarbola en escena burla, por lo tanto, a aquella otra que aqueja a los “espíritus enfermos de Apolo” (Nietzsche, 1999): al decoro interpretativo, le opone el desparpajo escatológico; al ideal ascético, la carnalidad y la “fiscalidad” (Bartís, 2003) como materia escénica; al teatro construido en torno a objetivos jerárquicamente organizados (del referente, texto, voluntad directorial, técnica...), el privilegio de situaciones escénicas autónomas (Catalán, 2001); al textocentrismo, la deriva edificada sobre las exigencias impuestas por el devenir escénico; al buen decir, un léxico chabacano y puteador; al valor indicial o simbólico de la utilería y los vestuarios, la recuperación de la iconicidad de objetos y trajes reales, cuya historia y roña escriben sus propios relatos.

Ahora bien, para concluir, diremos que, si como afirma Bourdieu (1997) la estructura de las obras y del campo artístico poseen un carácter homólogo, aquellos desvíos de la norma que en el texto y actuación en *La Moribunda* asumen la forma de “barroco de trinchera” –tomando prestado una expresión con la que Gabriela Minelli (2006) describe la poética de Néstor Perlongher, con quien Urdapilleta mantiene no pocos puntos de contacto– pueden constituirse, además, en un prisma adecuado para abordar las luchas que acontecieron en el campo teatral de los 90 entre quienes pretendían conservar las relaciones de fuerza instituidas y aquellos otros que buscaron transformarlas.

Tengo para mí que la distancia existente entre los mayores exponentes del teatro moderno –dominante en ese entonces, y acaso aún hoy– y los del teatro de intertexto posmoderno (Pellettieri, 2001) descansa sobre todo en diferentes nociones de ética que, fundadas en premisas y lógicas opuestas, propusieron cuerpos teatrales disímiles –y, claro está, también diferentes ideas acerca de la enfermedad y la muerte–. Entre la ética del teatro moderno, construida sobre la idea de funcionalidad sociopolítica del arte, y la ética jubilatoria del teatro de Urdapilleta y de tantos que, como él, aspiraron a ganar la centralidad del campo, hay un abismo.

Herederos de los postulados de base del teatro independiente argentino, el teatro moderno de fines de los 80 y principios de los 90 se estructuró en base a una *lógica ahorrativa* cuya ética se pensó vinculada a diversas prescripciones o normatividades exógenas a las que la conducta se dirigía (por ejemplo, la denuncia abierta o metafórica),

generando, en consecuencia, cuerpos y actuaciones sujetas al “deber” asumido. Por su parte, la *lógica del exceso* que rigió el teatro de intertexto posmoderno se deshizo de la idea de que existe un eslabón necesario entre las estructuras sociopolíticas y el arte, y enarboló una ética entendida como una práctica de sí que solo se debe cuentas a sí misma y que, en ese sentido, se manifiesta tributaria de la “estética de la existencia” (Foucault, 2008).

Quienes adhirieron a la lógica excesiva buscaron transformar al teatro y la actuación, pero también transformarse a sí mismos por medio del arte. En ese marco, la irreverencia devino método; la alta cultura o canon, mero reservorio del que nutrirse para generar otra cosa; y el cuerpo, espacio privilegiado de indagaciones artísticas. En ese sentido, la actuación de Urdapilleta, pero también la afición de Urdapilleta por los excesos del *underground* porteño, las autorrepresentaciones de sí (tan alejadas de la búsqueda de buena reputación, respeto del campo intelectual y honorabilidad que guiaban a los teatristas consagrados), incluso sus mismas “estrategias de escritor” (Gramuglio, 1988), demandan ser leídas concomitantemente con una ética que se deslizó más allá de la condena representacional y crítica de la dominancia de su tiempo y que, enarbolando a la enfermedad como condición y estilo de vida y eje rector de la creación poética, hizo del teatro una aventura de la diferencia.

## Bibliografía

- Bartis, R. (1998). "Teatro". *Punto de vista*, 60, abril, pp. 19-22.
- Bartis, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Boido, J. I. (23 de diciembre de 1997). "El desconche, Urdapilleta y Tortonese". *Página 12*.
- Bordelois, I. (2009). "La enfermedad". En *A la escucha del cuerpo. Puentes entre la salud y las palabras* (pp. 81-155). Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Catalán, A. (2001). "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI*, año VII, 12, otoño.
- Cragnanoli, M. (1999). "Tiempo de la salud, tiempo de la enfermedad". *Escritos de Filosofía*, 33/34, pp. 109-119.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2000). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. (2003). "¿Qué es el acto de creación?" En Ulm, H. (trad.), *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Paris: Les Editions de Minuit.
- Gramuglio, M. T. (1988). "La construcción de la imagen". *Revista de Lengua y Literatura*, 4, pp. 3-16.
- Minelli, M. A. (2006). *Con el aura al margen. (Cultura argentina de los años 80/90)*. Córdoba: Alción.
- Nietzsche, F. (1999). *Así hablo Zarathustra*. Madrid: Edición Íntegra.
- Pellettieri, O. (dir.). (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen V. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna.
- Porzecanski, T. (2008). "Medicalización y mitologías: cuerpo físico y cuerpo social". En Porzecanski, T. (comp.), *El cuerpo y sus espejos. Estudios antropológicos- culturales*. Montevideo: Planeta, pp. 261-275.
- Urdapilleta, A. (2000). *Vagones transportan humo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Urdapilleta, A. (2008). *La poseída*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Williams, R. (1981). *Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós.

## A imagen y semejanza: travestismo y humor en la actuación de Jorge Luz

Juanse Rausch

George Light es la estrella tonight  
George Light es lo más grande que hay.

Charly García y Pedro Aznar, *Cucamonga dance*

Nacido en 1922, Jorge Luz es un actor que atravesó (casi) todos los géneros. Resulta imposible resumir una carrera de casi 70 años en tan solo un párrafo, pero con fines de situar al lector en el extenso recorrido de este creador, podemos mencionar que inició su carrera actuando en radio, formó parte del grupo La cruzada del Buen Humor del cual luego se desprendió otro, reducido y fundamental en su carrera: Los Cinco Grandes del Buen Humor. Con este grupo integrado por Zelmar Gueñol, Juan Carlos Cambón, Guillermo Rico, Rafael Carret y el mismo Jorge Luz, trabajó en radio y luego en cine: filmaron 12 películas juntos. Luz también tuvo un amplio recorrido en teatro: formó parte de diversas producciones de Teatro Caminito, creado por Cecilio Madanes en el barrio de La Boca. Transitó también el género chico: hizo café-concert, teatro de revista, music-hall, zarzuela. Participó en dos óperas. Actuó en cine y televisión. Tal vez una de sus apariciones más recordadas en la pantalla chica sea en el sketch de “La Tota y La Porota”, realizado junto a Jorge Porcel a fines de la década del sesenta y popularizado en los ochentas y noventas.

A lo largo de todo este recorrido, podemos divisar una constante: la aparición de este actor interpretando personajes femeninos. Lo hizo en la radio, pero también en cine, televisión y teatro. En este artículo nos interesa estudiar ese aspecto dentro de la actuación de Jorge Luz.

Si bien el procedimiento de travestismo escénico era usual entre actores populares, en la producción de Luz hay algo particular: un exceso, un corrimiento, una novedad; algo que lo distingue y lo diferencia de sus pares en esa práctica. Práctica que produjo de distintas maneras. Por un lado, se dedicó a imitar a personajes existentes, en radio y teatro, tales como Tita Merello, Berta Singerman, Lola Membrives, Niní Marshall, China Zorrilla. Por otro lado, ahondó en la composición de personajes teatrales escritos previamente: tal es así que interpretó, por ejemplo, a Margarita Gautier de *La Dama de las Camelias* o a la Duquesa de Krakenthorp en la ópera *La Hija del Regimiento*. También se dedicó a la creación de personajes propios, aquí vale destacar a La Porota, interpretado en el skecht mencionado anteriormente, pero también una infinidad de personajes más pequeños, con apariciones en, por ejemplo, las películas de Los Cinco Grandes.

Su primera aparición travestido ocurre en la película *Cuidado con las imitaciones* (1948) realizada por el grupo La Cruzada del Buen Humor. Allí crea e imita a una cantante española de un dúo musical llamado *Los Churumbelles*, con Rafael Carret. Este número se repetirá en otras películas y espectáculos del grupo. Los personajes de mujeres españolas, con sutiles variaciones en sus acentos, según la

región de origen, serán una constante a lo largo de toda la carrera de Luz.

El procedimiento de la imitación era moneda corriente en las distintas producciones de la época, de hecho, Los Cinco Grandes se dedicaban en gran parte a realizar imitaciones: a los hermanos Marx, a personajes caricaturescos como el Pato Donald, a actores y actrices reconocidos de la época, entre otros. Esa proliferación del procedimiento tiene su impacto en el cine, donde los imitadores, o los *simuladores*, tal como los identifica Pascal Quinziano (1994) en su estudio sobre el cine cómico argentino de la década del treinta y cuarenta, se volverán el centro de las tramas. El eje apariencia/realidad, heredado de la comedia de enredos y del vodevil será fundamental para presentar los conflictos en las líneas argumentales de las películas (Quinziano, 1994) y a su vez será lo que permitirá la aparición del travestismo, que pretendemos analizar. Por lo general y a grandes rasgos, las películas de Los Cinco Grandes responden a un esquema que se repetirá en cada una de las producciones: el grupo se encuentra en medio de un conflicto y para resolverlo será indispensable producir un momentáneo cambio de identidad; disfrazarse para “ocultar la personalidad real y salvarse de alguna persecución peligrosa” (Quinziano, 1994: 144). Esta mención tiene sentido en tanto colabora a contextualizar en qué marco es que Jorge Luz practica el travestismo: hay un objetivo, una regulación propia de la trama de la película que justifica ese gesto (a veces estará un poco más clara, otras veces el travestismo será más arbitrario), y un amparo del *disfraz*. Esta idea puede ayudarnos en nuestro análisis. En su ensayo titulado *La Risa*,

publicado a finales del siglo XIX, el filósofo francés Henri Bergson establece una reflexión sobre lo cómico, a partir de una distinción inicial entre *lo vivo* y *lo mecánico*: la comicidad se produce en los momentos en los que el ser humano se aleja de lo vivo y se acerca a lo mecánico. En ese sentido reflexiona sobre la noción de disfraz. Pensando en lo *rígido* como un componente de lo mecánico, se aproxima a la idea de que la rigidez presente en una indumentaria puede volverla ridícula. “Toda moda es ridícula” dice Bergson, “Toda vestimenta es al fin y al cabo un disfraz” (2009: 35-36), pero cuando se trata de una vestimenta actual, nos acostumbramos a ella hasta tal punto, que nos parece que el traje forma parte del cuerpo. Según Bergson (2009) “No se nos ocurre oponer la rigidez inerte de la envoltura a la flexibilidad viva del objeto envuelto” (36) Esta distinción, será central para pensar esta teoría, porque cuando percibamos una incompatibilidad entre la *envoltura* y el *objeto envuelto* (una persona que se viste con prendas que no se condicen, por ejemplo, con la moda de su época), lo cómico, que hasta el momento estaba latente, saldrá al exterior, pondrá en evidencia lo rígido de la indumentaria y producirá la risa. Quien observa, hará una distinción absoluta entre el traje y la persona que lleva dicho traje. Esta incompatibilidad la percibimos como un disfraz, citando a Bergson: “Un hombre que se disfraza es una figura cómica. También lo es un hombre que parece haberse disfrazado. Por extensión, será cómico todo disfraz, no sólo del hombre, sino también de la sociedad y hasta de la misma Naturaleza” (2009: 38).

Podríamos pensar que el uso del disfraz en las películas de Los Cinco Grandes, se utiliza, como mencionamos antes,

para responder a alguna necesidad argumental, pero a la vez es una de las bases de la comedia de los films. La disonancia entre “envoltura y objeto envuelto” será la distancia que habilite la risa. Tomemos como ejemplo una secuencia del film *Locuras, tiros y mambo* (1951) que luego analizaremos en mayor profundidad: allí los Cinco Grandes se hacen pasar por un equipo de jugadores de básquet “negros” para poder acercarse a la cantante cubana Blanquita Amaro. Para ello pintan sus pieles con pintura negra, práctica que hoy tiene un nombre y es bastante cuestionada, blackface, además toman la indumentaria propia de esos jugadores. Ingresan a escena y juegan un partido de básquet sin conocer ni las reglas, ni las convenciones de ese deporte. Cuando observamos, no vemos a los jugadores negros, sino que no podemos dejar de ver a los actores disfrazados, en primer plano está la disonancia que genera comicidad.

Si bien esta es la forma en la que el medio habilita la aparición de lo risible, la actuación de Jorge Luz organizará su producción de una manera distinta. Una lectura rápida podría afirmar que el actor al travestirse se disfraza, tal como lo hacen sus compañeros o la tradición de cómicos que lo anteceden y preceden. Sin embargo, al mirar en detalle podemos ver que la actuación de Luz no colabora a la disonancia; al travestirse se convierte, se funde en el disfraz y no distinguimos incompatibilidad. Luz se traviste en 11 de las 12 películas protagonizadas por Los Cinco Grandes del Buen Humor (más el film de *La Cruzada*, mencionado previamente). En algunas de estas películas interpreta hasta cuatro personajes femeninos distintos. Hace diversos números musicales, canta *en falsete*, produce una danza

como una bailarina clásica en puntas, interpreta a damas jóvenes, a ancianas, a mujeres españolas. Cada una de estas destrezas las realiza habilidosamente, con una cuota de ironía, pero sin juicio; es decir no sale de su personaje para cuestionar desde Luz actor las prácticas que realiza. Sin dudas el marco ficcional de la película dirigirá la comicidad de todos hacia un cierto método o esquema repetitivo, tal como analizamos antes. Lo que nos interesa pensar es que aun así la actuación de Luz excede esa dirección y produce un desvío.

Para poder observar esto en detalle, vamos a analizar brevemente algunas escenas de la cuarta película que Los Cinco Grandes del Buen Humor protagonizan como grupo y que hemos tomado como ejemplo previamente; *Locuras, Tiros y Mambo* (1951) con dirección de Leo Fleider sobre un guion de Carlos A. Petit. Elegimos esta película, porque es una de las obras en las que el travestismo de Jorge Luz forma parte fundamental de la trama. Esto permite realizar un análisis de la actuación, pero también de cómo la ficción ubica a ese personaje travestido. Resumiendo brevemente el argumento, en *Locuras...* los Cinco Grandes interpretan a un grupo de actores desocupados (que llevan sus mismos nombres) que viven en un teatro abandonado. Un primer conflicto surge cuando una artista cubana, Blanquita Amaro (actriz y cantante con la que Los Cinco Grandes ya habían filmado previamente) decide comprar el teatro. Una banda de mafiosos, los principales antagonistas del grupo, amenaza a la artista cubana para poder apropiarse del espacio. Los Cinco Grandes, establecerán una alianza con la cantante, para enfrentarse a los mafiosos y así poder

conservar el teatro. En una de las escenas, cuando parece que no hay resolución posible y que la banda asesinará a los Cinco Grandes, el líder de los mafiosos, interpretado por Juan Verdaguer, confiesa que su única debilidad, lo único que puede correrlo de su objetivo, son las mujeres españolas. A escondidas, el grupo de actores oye esta confesión y toma una decisión central para el desenlace: Jorge Luz interpretará a una reconocida artista andaluza, para así seducir al capo-maffia y poder librarse de la banda. Este personaje lleva por nombre Carmen Araya y su primera aparición se da cuando los actores producen un choque contra el coche que lleva a los mafiosos. El líder desciende, se acerca al otro auto que lentamente baja la ventanilla, sueñan unos acordes de música tradicional española y aparece Luz completamente caracterizado: está maquillado, una tela similar a una mantilla cubre su cabeza, lleva una peluca que le permite realizar un peinado cuidado. También tiene puestos pendientes, guantes y una flor. Habla con un acento delicado y en *falsete*, es decir, con una voz mucho más aguda que su tono regular. Con una mirada y una sonrisa seductora recorre en detalle al líder de los mafiosos. Luego presenta a su dama de compañía, Candelaria, interpretada por Cambón. Si la aparición de Luz es misteriosa y seductora, el ingreso de Cambón es decididamente cómico. No lleva prácticamente maquillaje, o al menos es mucho más sutil que la caracterización de su compañero. Mientras que la actuación de Luz es blanda, dúctil, se acomoda a los tonos, la aparición de cambón es rígida, tanto en su gesto como en su voz. Si bien también utiliza una voz de falsete,

esta es más monocorde, sin variaciones, no intenta simular una voz femenina más que en su tono.

En la siguiente escena, vemos una conversación telefónica entre el líder y las dos mujeres: primero Candelaria (Cambón), luego Carmen (Luz). Aquí vemos una serie de chistes vinculados con el uso de la voz. El primer actor, luego de hablar en su tono de falsete, “olvida” que está interpretando un personaje y recupera una voz grave, “masculina”, que podría delatarlo. Recuerda la disonancia y produce por lo tanto comicidad. Luego Luz toma el teléfono e intenta recuperar la voz que hacía al momento de interpretar el personaje de Carmen, realiza unos gritos como si estuviera “sintonizando” la voz. Cuando logra encontrarla, se dedica a saludar al capo-maffia y a seducirlo nuevamente, repite una serie de halagos mientras Rafael Carret la observa, luego de la insistencia en los halagos y de la forma totalmente comprometida en la que Luz habla y gesticula, Carret lo empuja con su codo y le dice “Aflojá, che, demasiado”. Ese límite señalado por otro actor, es una marca de exceso, un indicador de algo que se vuelve “demasiado”. En la siguiente escena se produce el encuentro entre Luz y Cambón (travestidos) con los mafiosos. Más allá de las prendas femeninas, la caracterización y la construcción física y gestual de Cambón es prácticamente nula, es decir es él mismo “vestido de mujer”. Sin embargo, en Luz, hay una composición que lo atraviesa, sus gestos, su manera de mirar, sus movimientos de manos, su risa: todo se transforma.

El final de la película consiste en una larga secuencia en la cual los Cinco Grandes son descubiertos. El capo-maffia

ve a la distancia a Jorge semi-montado; lleva maquillaje y un vestido pero no porta peluca ni más caracterización, por lo tanto lo descubren. Lo que sigue, fiel al título del film, es una sucesión de números musicales que son constantemente interrumpidos por la persecución y los disparos de los mafiosos. Los actores interpretan grupalmente La Danza, tarantella compuesta por Rossini, con su letra cambiada. Mientras que Cambón canta semi-montado, pero con su voz regular, Luz lo hace nuevamente *de falsete*, sosteniendo su personaje hasta el final.

Para profundizar en la dirección que venimos pensando, resulta útil retomar la forma en que Trastoy y Zayas de Lima (2006) proponen pensar el vínculo entre el travestismo y los géneros populares. Afirman que esta práctica en determinados actores cómicos aparece como un gesto doloroso, como transgresión de las buenas costumbres y supone una doble denigración: “parodiza, por un lado, el mito de la virilidad y, por otro, reafirma cierto discurso misógino” (103). Listan una serie de actores entre los que se encuentran Totó, Alfredo Barbieri, Jorge Porcel y Jorge Luz. Acordamos con estos postulados en tanto que, tal como mencionamos antes, podría rastrearse a lo largo de la historia del travestismo escénico el gesto según el cual determinados actores cómicos sustentan su producción en el contraste, a partir de resaltar sus rasgos “masculinos” y de esa forma reafirmar y dejar en claro que son “varones disfrazados”. Creemos, sin embargo, que el caso de Jorge Luz es distinto. Luz presenta una excepción, una diferencia que rompe con una tradición en el mismo contexto en el que esa tradición se replica. Esto puede observarse con mayor detalle cuando

se comparan actuaciones que ocurren en simultáneo; tal como lo hicimos, por ejemplo, al analizar las escenas de travestismo de Luz y Cambón. Esto también puede observarse en el sketch de La Tota y la Porota, en el que podemos comparar la actuación de Luz con Porcel. Este último actor, replica una forma de producción de comicidad que se basa en resaltar sus rasgos masculinos y contrastarlos con una parodia de lo femenino presente en la indumentaria y en la imitación distanciada de los gestos, generando contraste y disonancia y acercándose a la primera idea de disfraz que describimos. Aquí sí podemos observar el “gesto doloso”, cercano a la crueldad que mencionan Trastoy y Zayas de Lima y que se vincula con la idea de *insensibilidad* que Bergson descubre como condición para la risa, esa “anestesia momentánea del corazón”, en palabras del autor. En cambio, en Jorge Luz descubrimos una actuación que lejos de tomar distancia, ingresa en dinámicas del devenir: su producción humorística no se basa en recordar constantemente la identidad del actor que está detrás de ese personaje sino en el placer de fundirse en esa feminidad. No vemos el juicio, sino el goce. ¿Qué provoca esta diferencia? Utilizo esta pregunta en un doble sentido, intentando pensar las causas y las consecuencias.

Jorge Luz, en tanto actor popular, también es un *actor productor*. Tomamos esta última categoría de Sandra Freyre y Martín Rodríguez (2018) para pensar a Luz dentro de una red de actores y actrices que intervienen en la producción de sentido desde el cuerpo actoral, por fuera y más allá del texto dramático, tal como lo piensa Alejandro Catalán (2001). El actor productor percibe y escenifica

semejanzas, encuentra afinidades entre palabras, objetos y gestos diversos (Ferreyra, Rodríguez) ¿Qué asociaciones establece Jorge Luz que hacen que su producción de travestismo escénico se diferencie de la de sus compañeros? ¿Qué semejanzas establece que lo habilitan a construir imágenes que se desvían de una tradición? A diferencia de los actores cómicos que se aseguran de afirmar la distancia entre su identidad y la feminidad que construyen, Luz arriesga su cuerpo, lo asemeja, lo confunde. Renuncia a las credenciales de virilidad para fundirse en un devenir que lo vuelve tan artificial como real.

Podemos pensar que ese desvío que genera Luz lo inscribe, tal vez sin quererlo, en otra constelación que percibimos a partir de la categoría de actuación marica. Este término, marica, derivado del diminutivo de María, fue utilizado por homosexuales desde finales del siglo XIX y hasta la actualidad, en Buenos Aires, para autoidentificarse (Salessi, 1995) y podemos asemejarlo con la figura de la *loca*, que ha sido central en la historia y los debates en torno a la disidencia sexual en Argentina. Nestor Perlongher (2016), pensador, poeta y activista, reflexiona sobre la *loca*, a partir del estudio de los postulados de Gilles Deleuze y Félix Guattari y se refiere a un devenir homosexual en vínculo con un devenir mujer, siempre minoritario. De esta forma, la *loca*, está más próxima a un devenir, el devenir loca, que a una identidad: se sitúa en un entre (Perlongher, 2016). Fernando Davis (2014) parte de los escritos de Perlongher para afirmar que la figura de la loca se constituye como una subjetividad desobediente, capaz de trastocar con “la escandalosa artificialidad de la pluma marica” el orden de los

cuerpos fundado en la norma heterosexual (Davis, 2014). Si vinculamos estas ideas con un pensamiento específico sobre la actuación, podremos establecer semejanzas entre producciones actorales diversas. Este mapa, fragmentado, inconcluso, tal vez un poco arbitrario, se constituye por actuaciones cuya producción se vincula con otro repertorio de imágenes, otras afinidades, otras pasiones y afectos. ¿Qué coincidencia existe entre la imitación de Luz a Tita Merello y la presentación actual de drag queens en boliches porteños haciendo un lipsync de “Se dice de mí”? ¿Qué vínculo podemos imaginar entre la imitación a Berta Singerman y la apropiación de los modos de esta actriz por parte de Urdapilleta, Tortonese y Batato, en una parodia a la declamación poética? ¿Y en los personajes de las maestras? Arquetipo que enciende la actuación de Luz, pero también la de Gasalla, Eduardo Solá, Juan Pablo Geretto... Hay un código que une a estas actuaciones lejanas en tiempo y espacio, un código que tal vez resultó invisible para una (gran) parte de los espectadores del momento, pero que puede rastrearse. Existen motivos para pensar que probablemente Jorge Luz no acuerde con ser incorporado en esta categoría o mapa, sin embargo, producir estas asociaciones es imprescindible para poder pensar otra historia de la actuación y la producción de sentido de las disidencias sexuales en la escena.

## Bibliografía

- Bergson, H. (2009). *La risa*. Buenos Aires: Losada.
- Catalán, A. (2001). "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI*, VII, 12, 13-14.
- Davis, F. (2014) "Loca/Devenir loca". Red Conceptualismos del sur (ed.). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta*. Sáenz Peña: UNTREF-MNCARS, 187-191.
- Ferreyra, S y Rodriguez, M. (2018) "El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires". *Apuntes de Teatro* N°143 42-56
- Perlongher, N. (2016). *Prosa plebeya: Ensayos (1980-1992)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Colihue.
- Quinziano, P. (1992) "La comedia: un género impuro." En Wolf, S. (Comp) *Cine argentino. La otra historia* (pp. 129-146) Buenos Aires: Ediciones Letra Buena
- Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la nación Argentina. (Buenos Aires: 1871-1914)*. Beatriz Viterbo Editora.
- Trastoy, Beatriz y Zayas De Lima, Perla (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.



## Idearios románticos y actuación. Lorena Vega entre los afectos y los efectos

Lía Noguera

En 2019, la dramaturga argentina Cristina Escofet publica su obra teatral *Yo, Encarnación Ezcurra*; texto que recupera la figura de la esposa de Juan Manuel de Rosas, quien fue gobernador de Buenos Aires entre 1829 y 1833 y, luego, entre 1835 y 1852. En esta pieza, Escofet saca de las sombras esa voz femenina, reflexiona sobre su condición de mujer, su acción en el gobierno federal, sus amores, su maternidad y produce un discurso altamente identificador con los discursos feministas que la autora suele transitar y problematizar. Así, el texto vuelve sobre los pasos de Ezcurra en sus últimos momentos de vida. Una mujer que fue considerada la mano armada de Rosas y que, desde el silencio y la invisibilidad (casi) total, dominaba las redes del poder por esos años. En especial, durante el primer gobierno de Rosas y los primeros años de su segundo mandato puesto que ella muere en 1838, a los 43 años. La obra de Escofet se interesa por desentrañar, justamente, esos mitos y busca calar en lo más hondo de los sentimientos que atravesaron a Encarnación y produce, de esta manera, un develamiento de lo oculto y lo ocultado por esta mujer en el siglo XIX argentino.

Yo, Encarnación Ezcurra. De padre Ezcurra y madre Arguibel. No nací en épocas de infancias. Fui mujer de destino pesado, a chuza y bola. India. Salvaje. Calculadora. Una serpiente en la corte de los conspiradores. De mí no se habla. ¿Encarnación? Fue brava. Prepotente. No se andaba con permisos. Eso dicen. El poder o es prepotente o es cacareada de político aguachento. No fui para débiles. Eran los tiempos de soñar la patria grande. No era fácil. No fue tarea blanda. Porque una nació de este costado de la tierra, dividida con los dueños en una Europa que se resistía a dejar de ser monarca. Y así yo lo fui entendiendo. Y me cuesta hablarme como desprendida de esa baraja difícil que fue para mí este suelo. Entre los salones, las iglesias, los malones y los entreveros. Baraja difícil. Taba cargada. Y una, nacida de coraje, pero mujer que debió calzar de gaucho. Me cuesta hablar de mí. Fui de las que se dejan para después. Ojalá no sea muy tarde (Escofet, 2019: 9).

Previamente a la publicación de esta obra por el Instituto Nacional de Teatro (INT), el texto fue llevado a escena y estrenado el 9 de abril de 2017 en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, bajo la dirección de Andrés Bazzalo. Un año después, el teatrista argentino Mariano Tenconi Blanco estrenó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires *La vida extraordinaria*. Texto escrito y dirigido por él que vuelve sobre los pasos del texto fundacional argentino *Martín Fierro*, el gaucho perseguido por desobedecer a la ley del Estado, a partir de la historia de amistad entre este hombre

y Cruz, pero la resignifica no sólo en cuanto a lo espacial y temporal sino también en relación con el género. Así, con los cuerpos de Aurora Fierro y Blanca Cruz en escena y desde una fría Ushuaia, el extremo sur de la Argentina, se delinea el presente y pasado de estas mujeres en los que la historia nacional literaria (José Hernández, Jorge Luis Borges, Domingo Sarmiento, Alfonsina Storni, Ricardo Piglia, César Aira, José Saer, Manuel Puig, entre otros) funciona como motor de sus encuentros y sus acciones. Una narración fílmica que alude al devenir de la vida humana, cuerpos presentes y voz en off femeninas confluyen a fin de reflexionar sobre los valores humanos en términos de amistad, entendida como un valor intercambiable. Además, el director y dramaturgo se interesó nuevamente por repensar la relación entre teatro y literatura, aspecto que ya había abordado en su obra anterior *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* (2017). Con respecto a ella, Tenconi Blanco afirma que:

Con la escritura de *La vida extraordinaria* fui todavía más allá respecto de la relación entre teatro y literatura. Ahora directamente fue la literatura la que saltó al escenario. Porque el texto está escrito llevando adelante todas las formas de escritura: escenas, monólogos, pero también cartas, diarios, poesía, incluso textos en tercera persona y hasta un narrador. Y, otra vez, literatura y tiempo son los componentes de la fórmula. En este caso me valgo de todas las formas de escritura para contar una amistad de más de 40 años, pero aún más, para contar el mundo, desde el origen hasta su fin (2018).

Continuando con estos intereses, en 2021 Tenconi Blanco transitó, nuevamente, por la literatura fundacional argentina para escribir y estrenar *Las cautivas*, segunda de las obras de la tetralogía *La saga europea*<sup>1</sup> “que explorará cuestiones ligadas al origen, la identidad y la pertenencia en un país atravesado por las tensiones entre las cosmovisiones nativas y la mirada europea”. Esta nueva puesta se estrenó en el Teatro de la Ribera, perteneciente al Complejo Teatral de Buenos Aires y en esta oportunidad, el teatrista argentino recuperó el poema decimonónico de Esteban Echeverría, *La Cautiva*, y propuso grandes desvíos a dicha textualidad y articulando un discurso polifónico que dialoga con Shakespeare, Chateaubriand, Cabezón Cámara y el género gauchesco, entre otros. Las protagonistas del drama son dos mujeres, la india Atala y la francesa Celine, quienes de forma directa o indirectamente abandonan sus comunidades, devienen desertoras de sus propios destinos, y se insertan en el desierto argentino para sobrevivir al enemigo y para salvaguardar su amor. Así:

Los prejuicios que tiene la extranjera sobre los indios, a quienes describe como unos salvajes que sólo asan, tienen sexo y se emborrachan, se desdobl原因 cuando conoce a la india de la que finalmente se enamora. Con este desdoblamiento, se rompe también la tensión histórica entre bárbaros y civilizados, permitiéndose un acercamiento y un aprendizaje la una de la otra (Vázquez: 16/3/2022).

---

<sup>1</sup> Las obras estrenadas de esta tetralogía son: *El barco* (2020), *Las cautivas* (2021) y *Las ciencias naturales* (2023), todas bajo la producción del Complejo Teatral de Buenos Aires y dirigidas por Tenconi Blanco.

Como podemos observar, estas tres obras recuperan de una u otra manera el ideario romántico decimonónico argentino a partir de personajes históricos, ficciones fundacionales, géneros, disputas, entre otros aspectos, proponiendo desvíos a los discursos canónicos y formulando nuevas reflexiones sobre nuestro presente nacional político y artístico. En estas propuestas textuales y escénicas, los cuerpos y las voces de las mujeres se hacen presentes con un fin único y potencializador: sacar del ocultamiento y develar aquello que en la historia y literatura nacional fundacional se solapó, se ocultó. ¿Con qué fin? Contar otras historias, emanadas de esas historias oficiales y ficcionales, pero con nuevos sentidos, en donde no se resignifican únicamente los cuerpos sino también el espacio, y en algunos casos, el tiempo de las acciones. Cuerpos indisciplinados que resisten o subvierten el embate patriarcal encontrando territorios alternativos para vivir o sobrevivir a sus amores y amistades. Cuerpos que se salvan, se hunden o se aman. Voces de mujeres que fundan una lengua franca y nuevos territorios alternativos y de resistencias. En este sentido, y evidenciando así “lo que queda” de esas ficciones e historias nacionales como un mito, que con Barthes (2005) entendemos como la función de deformar y realizar un hurto al lenguaje, estas obras teatrales construyen nuevas mitologías y ponen en tensión el modo de leer el pasado y el presente de una nación, proponiendo así, una lectura estrábica que se sustenta entre un mirar el ayer y el hoy de nuestra nación. Asimismo, este estrabismo produce cuerpos textuales, cuerpos actorales y cuerpos espectatoriales mediados por la maquinaria literaria y por las nuevas tecnologías que

produce la escena teatral y, en ese entrecruzamiento, hallan su propio medio significante.

Agregado a lo anterior, el denominador común entre estas tres piezas teatrales es la actuación protagónica de Lorena Vega, que interpreta el monólogo de Encarnación Ezcurra en la obra de Cristina Escofet y los personajes de Blanca Fierro y Atala, la mensajera, en las puestas de Mariano Tenconi Blanco. Es por ello que nos interesa analizar el modo, las formas y los procedimientos de su actuación, que se inscribe en lo que se denomina producción de sentido actoral (Ferreyra, Rodríguez: 2020), a partir de los afectos y efectos que produce, no solo mediante estas textualidades, sino en especial, en su relación con las Otras: sus *parteners*. Valeria Lois en *La vida extraordinaria* y Laura Paredes en *Las cautivas*. Partimos del supuesto que la maquinaria actoral que desarrolla Vega en escena, en estas tres obras, se sustenta por el grado de afectividad –entendido por esto tanto a lo que afecta al sujeto en su potencialidad (Deleuze, 2008)– como los sentimientos que lo atraviesan y generan en los otros. Si, por un lado, en el monólogo de Escofet la afectividad de su actuación se encarna en su propio cuerpo y voz a fin de lograr empatía con el público y desmitificar los motes negativos de la esposa del Restaurador; por otro lado, la eficacia y trascendencia que presenta su actuación en las obras de Tenconi Blanco, se sustenta en la relación de intimidad, pasado compartido, experiencias vividas (dentro y fuera del escenario) con Valeria Lois, que se pretende (y se logra) emular en la relación escénica que se produce con Laura Paredes. En este sentido, desde una lógica afectiva que incluye las pasiones propias de los

actores productores, con quienes Vega adscribe y en cuya genealogía se inscribe, entendemos estas últimas, siguiendo a Rodríguez como:

los modos en que los actores productores son afectados por el espacio, los objetos, los otros actores y los espectadores; ellas [las pasiones] hacen posible vínculos variables y contradictorios, abren el campo imaginario, habilitan tonos, gestos y actitudes singulares y permiten conectar lo que en una primera instancia parecía no estar conectado de modo alguno. (Rodríguez, 2020: 5)

## **Monólogo, narración e interacción**

Lorena Vega nació el 29 de septiembre de 1975 en Argentina. Es actriz, dramaturga y directora teatral. Comenzó su formación en actuación en la década de los 90 con los directores y actores teatrales argentinos: Ciro Zorzoli, Alejandro Catalán, Paco Giménez, Guillermo Angelelli, Omar Galvan, y Nora Moseinco. Además, estudió clown y acrobacia con Cristina Moreira, Guillermo Angelelli, Gabriel Chamé Buendía, Ricky Beherens, Gerardo Hochman y Marcelo Katz y completó su formación artística estudiando danza (*contact-improvisation*, contemporánea, *butoh*) con Laura Preguerman, Mayra Bonard, Andrea Fernández, Ana Frenkel, Adriana Irigoyen, Leticia Mazur, Viviana Iasparra, y Rhea Volij. Así también, comenzó la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos

Aires. Como actriz, ha trabajado en numerosas puestas en escena, entre las cuales mencionamos solo algunas: *Kuala Lumpur* (dir. Gustavo Tarrío), *Amor a tiros* (dir. Bernardo Cappa), *Salomé de chacra* (dir. Mauricio Kartun), *Amar* (dir. Alejandro Catalán), *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* (dir. Mariano Tenconi Blanco), *Parias* (dir. Guillermo Cacacce), *Imprenteros*, obra escrita, actuada y dirigida por ella. Cabe destacar que Vega concibe la actuación como puro movimiento. En una entrevista registrada por *Lumiton visual audiovisual* a partir de su actuación en *Yo, encarnación Ezcurra*, ella explica que: “El cuerpo es el instrumento y, entonces, es importante desde cómo respiro, se pisa, cómo se gira, en qué momento. Todos esos son los elementos que hacen a la actuación y pienso en eso todo el tiempo”. Por ello, con estas ideas en mente, consideramos que en la obra de Escofet hay escenas fundantes en las cuales el yo y la intimidad de Encarnación, se revelan y develan apoyándose en ese mecanismo para dar cuenta de su concepción de la actuación. Así, en ciertas escenas, Vega pareciera ingresar en un trance, donde el acompañamiento de la música en vivo y su propia palabra –que juega, se abraza y se aparta de la declamación– se fusionan y logran el punto justo para producir el dramatismo o el tono irónico que las escenas requieren. Además, en este monólogo, el erotismo, el dolor, la angustia, la impotencia y el desenfreno acompañan tanto sus desplazamientos en escena como sus registros vocales al narrar o cantar. En este sentido, desde la marginalidad a la cual la relegó la Historia, desde su amor por la patria y a un hombre, Rosas, Vega logra

llevar a la centralidad este cuerpo femenino y así traspasar toda frontera: temporal, espacial, racial y afectiva.

En relación con lo afectivo, esto último no sólo va a estar condicionado por aquello que el argumento requiere, en el caso del monólogo antes dicho, su amor hacia el Gobernador de Buenos Aires, sino sobre todo por los afectos y efectos que se producen en escena a partir de la presencia e interrelación de las Otras que habitan el espacio escénico: Valeria Lois y Laura Paredes. Si bien el Yo actor, la identidad actoral, está dada por la mirada del público que posibilita identificar ese cuerpo en escena como un actor y de allí surge la situación actoral (Mauro: 2014) consideramos que, en el caso de estas duplas mencionadas, el encuentro con la mirada del público y la de otra actriz en la situación de actuación es fundante. Además, seguimos a Mauro (2014: 146), quien retoma los conceptos teóricos de De Certeau (2007: XLIX), sobre todos los referidos a la lógica táctica: modos de hacer particulares, diferentes, con los productos impuestos por los sectores dominantes; y la lógica estratégica: “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” para comprender aquello que sucede en la escena, puesto que:

son las características específicas de la actuación como fenómeno artístico las que ocasionan que, aunque intente organizarse como estrategia, la acción del actor no pueda producirse más que como táctica. Mediante la misma, 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.

En este sentido, la lógica táctica de Vega contempla la oportunidad del instante, de lo efímero, del aquí y ahora, al saber desviar las reglas y hacer junto a su *partener* en escena un juego que les es propio. Además, cabe destacar que el principio constructivo de su actuación se sustenta en la articulación entre el desparpajo y el sigilo que adquieren un balance perfecto y logra el grado de dramatismo o comicidad apropiado que cada escena requiere. Además, “sus personajes pueden detenerse en la angustia y pegar un volantazo hacia lo absurdo e imprevisto casi al mismo tiempo” (Méndez: 29/06/2023). A esto se le suma la relación con sus *parteners* que, a modo de acto reflejo, de disputa, de imitación, improvisación o empatía, responden en iguales o más intensos tonos y gestos el desafío que la propia Vega impone. Para ello, es fundamental el grado de conocimiento e intimidad con la otra actriz con quien comparte escena; algo dado naturalmente por la historia compartida entre Vega y Lois y algo construido y reproducido con Paredes para el caso de *Las cautivas*. En relación con el primer vínculo afectivo, ambas actrices consideran a *La vida extraordinaria* como un sueño cumplido:

que tiene raíces que se prolongan hasta el taller de Nora Moseinco donde se encontraron por primera vez y formaron, con Juan Pablo Garaventa y Martín

Piroyansky, el Grupo Sanguíneo, un proyecto que duró alrededor de una década de entrenamiento y experimentación en la que estrenaron tres obras entre 2000 y 2007: Capítulo XV, Afuera y Kuala Lumpur, las dos últimas dirigidas por Gustavo Tarrió. Después pasaron años sin que la morocha y la castaña volvieran a trabajar hasta que apareció la propuesta de Tenconi Blanco sobre amigas de toda la vida con apellidos ilustres de la literatura gauchesca. Fue como hablar de ellas mismas a través del bellissimo texto (que puede leerse como una *nouvelle*) del autor y director que auspició un reencuentro que no habían imaginado (González: 23/02/2023).

Vega y Lois representan en esta obra dos amigas, y como amigas que también son en la vida real, poseen un alto grado de complicidad y de conocimiento con y sobre la otra. Aspectos que les posibilitan asomarse a más zonas de riesgos y a saltos sin red en sus actuaciones. Con respecto a esa afectividad que las une, nos interesa recuperar las reflexiones de Giorgio Agamben, quien concentrándose en el cuadro de Giovanni Serodine, *Pedro y Pablo camino al martirio*, propone a esta obra como una alegoría perfecta sobre la amistad dada la proximidad que los apóstoles presentan en la obra y su imposibilidad de mirarse dada esa misma cercanía. “¿Qué es la amistad sino una proximidad tal que no es posible hacerse ni una representación ni un concepto de ella?”, se pregunta el filósofo italiano (2016: 43). La amistad es una co-presencia, un co-sentir junto a otro que no es otro yo sino un devenir otro de lo mismo.

Porque “los amigos no comparten algo (un nacimiento, una ley, un lugar, un gusto): ellos están com-partidos por la experiencia de la amistad. La amistad es el compartir que precede a toda división, porque lo que tienen que repartir es el hecho mismo de existir, la vida misma. Y lo que constituye la política es esta repartición del objeto, este co-sentir original” (Agamben, 2016: 49). Es esa co-presencia, ese co-sentir de la una hacia la otra aquello que les permite establecer una actuación que se sustenta, para el caso de esta dupla en el jugar, improvisar y resolver a partir de imágenes no dadas, sino construidas en esa interacción. Además, en el caso particular de esta puesta, la apelación a la narración y al formato del radio teatro exige por parte de ambas actrices un gran trabajo vocal en el cual las acciones físicas no se relegan, sino que, por el contrario, se suman al despliegue y descollo que se produce sobre el escenario. Una narración que se vuelve procedimiento dramático y actoral central en la obra *Las cautivas*, en la cual:

El texto de Mariano Tenconi Blanco es por momentos un poema, donde las palabras se encabalgan las unas a la otras, formando lirismos. También, para quebrar la formalidad de los poemas épicos, el autor se propone incluir modismos de esta época, con chistes de esta época, que en convivencia con el formalismo de la poesía genera un efecto gracioso en los espectadores (MGF: 22/10/21).

De la amistad real y ficcional establecida entre Vega y Lois, pasamos al amor erótico que se establece entre la

india Atala, la mensajera, y Celine, la elegida. En esta puesta, en la cual el monólogo a dos voces propicia el relato de las aventuras de estas mujeres por el desierto decimonónico, se construye ante el público, por un lado, la conformación subjetiva de la otra *partner*; por otro lado, se muestra el grado de enamoramiento que cada una de ellas va desarrollando, jugando así con la doble inscripción de la palabra cautiva: ser cautiva de alguien, quedar cautivada ante el/la otro/a. Tomando como referencia el concepto de *Bildungsroman* (novela de aprendizaje) de la literatura, consideramos esta obra de Tenconi Blanco como un *drama de aprendizaje*, en el cual, los personajes aprenden, maduran, se desarrollan en un ámbito social y adquieren su autonomía. Si bien, los aspectos de este análisis textual superan el espacio destinado para el presente estudio, consideramos que ese concepto de aprendizaje es también característico del vínculo actoral que se establece entre Vega y Paredes. Estrenada en 2021 y con funciones aún en 2023, la actuación de estas mujeres en escena se ha ido perfeccionado y generado un grado de empatía cada vez mayor, no solo entre ellas, sino también con el público. En ese devenir, donde el principio constructivo de actuación es la declamación, pero parodiada, ironizada, estilizada, que apela a generar dramaticidad y comicidad, ambas actrices se imbrican y producen una potencia que replica a la concretada por Lois y Vega en *La vida extraordinaria*. Retomando las reflexiones de Deleuze sobre Spinoza, entendemos la potencia como “[...] una noción que no tiene sentido más que en correlación con la noción de «afecto», puesto que la potencia es lo que está efectuado y

es el afecto el que la efectúa” (Deleuze, 2008:51). Además, el filósofo francés explica que los afectos pueden “[...] ser percepciones. Por ejemplo, percepciones luminosas, percepciones visuales, percepciones auditivas, son afectos. Pueden ser sentimientos. La esperanza, la pena, el amor, el odio, la tristeza, la alegría, son afectos. Los pensamientos son afectos, eso también efectúa mi potencia” (Deleuze, 2008:52).

Así entendido, tanto Lorena Vega, como Valeria Lois y Laura Paredes, relegando la introspección y abandonado el paradigma realista de actuación, proponen personajes que encuentran su significación y afectos efectuados en el encuentro con la Otra. Mediante el monólogo o el diálogo, a través del recitado o los silencios, en los tonos del desafío o el enamoramiento, definen un tipo de actuación que, siguiendo a Alejandro Catalán (2002: 18) entendemos como: “un poder de manipulación sobre la percepción de otro. Una materialidad que se dispone y se organiza [...]. Por ello, y con ello, estos cuerpos actorales, como así también los cuerpos literarios, dramáticos y musicales, estos idearios románticos que transitan estas puestas recogen lo que queda de un pasado y proponen nuevos mitos que se construyen y se vuelven significantes en el cruce de todos estos discursos.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2016). ¿Qué es un dispositivo?: seguido de El amigo; y de La Iglesia y el Reino. Buenos Aires: Anagrama.
- Barthes, R. (2005). *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Catalán, A. (2002). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, 12, pp. 15-20.
- De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- Deleuze, G. (2008). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Ferreira, M. S. y Rodríguez, M. G. (2020). “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación”. En *Apuntes de teatro*, 143.
- González, L. (2023, 29 de junio). “Talentos. Valeria Lois y Lorena Vega: las nuevas grandes actrices argentinas”. *La nación*.
- Mauro, K. (2014). “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”. *Telón de fondo. Revista crítica y teoría teatral*. N 19, julio, pp. 137-156.
- Méndez, M. (2023, 29 de junio). “Lorena Vega: una malabarista de la escena teatral”. *Clarín. Revista Ñ*.
- MGF. (2021, 22 de octubre). “Las cautivas, una obra de Mariano Tenconi Blanco que reescribe la gauchesca”. *El diarioAr*.
- Rodríguez, M. (2020). “Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México”. *Revista Heterotopías*, Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH. Vol. 3, N° 6. Córdoba, diciembre.



# Dramaturgia y actuación



Forgnone Juan Cruz

Zucchi Mariano Nicolás

Reyna Rocío

Fernández Laura

Saba Mariano



## La actuación como acto de creación

Juan Cruz Forgnone

A partir de las categorías de actor productor y actor creador formuladas por Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez (2018), ofrecemos a discusión la hipótesis de que existen en el teatro argentino contemporáneo dos modelos actorales en tensión política: el actor productor y el actor creador realista, cuyas tradiciones y agentes de legitimación han disputado históricamente la fabricación de ficción, que de aquí en adelante distinguiremos como prácticas productivas y creativas, respectivamente. A continuación, nos ocuparemos de delimitar los alcances de la actuación entendida como acto de creación e intentaremos dar cuenta de las aleaciones, porosidades y contaminaciones que trastocan o atemperan esta divergencia.

El actor creador<sup>1</sup> se organiza a partir de un movimiento de integración, cuya tarea principal es la asociación de imágenes eficaces que vuelvan material la idea. Hablamos de imagen en el sentido estricto de la composición de un relato, es decir, como la unidad mínima de existencia de una escena<sup>2</sup>. A diferencia del actor productor, que alterna

---

<sup>1</sup> Utilizaremos la expresión 'actor creador' y 'actor productor' como categorías. Evitamos inflexiones vinculadas al género de quien actúa por un criterio de estilo, sin pretensión alguna de impugnar u omitir los debates en torno al nombramiento personal dentro de la lengua.

<sup>2</sup> Unidad mínima incluso de la situación dramática, cuyos componentes son objetivables: conflicto, intención, acción, circunstancias, reacción. La imagen

estrategias de asociación y disociación, el actor creador instituye un orden de lectura de su expresión y “construye la escena a partir de una lógica del tipo acción-reacción o esfuerzo-resistencia” (Rodríguez, 2020: 7). La técnica negativa y sustractiva que el actor productor reconoce como espacio de potencia, es impugnada por el actor creador ante el riesgo de anulación del principio de univocidad de su discurso y la desfiguración su identidad ficcional.

¿Qué crea entonces la actuación? Principalmente sistemas de imágenes, organizados a partir de una idea promovida ya sea por un texto dramático, la dirección o un planteo curatorial. El actor creador no es por esto un agente meramente interpretativo o, más precisamente, no es *únicamente* interpretativo, puesto que su trabajo consiste en la organización física de esas imágenes en el tiempo y esto implica un acto de invención, una gramática que es exclusivamente potestad y posibilidad de la actuación. Si el acto de invención del actor creador responde siempre a la gobernanza de la idea es porque esta limita o contiene, según se considere, las fuerzas de su expresión y determina un recorrido hipotético. La idea es un recipiente dentro del cual actuar (tramar imágenes), un espacio de apertura condicionada donde poder dar infinitos trazos, giros, surcos y combinaciones, un espacio de controlada libertad. Decimos con esto que la práctica del actor creador implica una tensión inexorable entre el impulso de lo concreto (violento por definición) y la abstracción (que ordena incluso cuando aparenta caos), y su pericia radica en la armoniosa

---

no es una secuencia, ya que esta última supone algún grado intermedio de desarrollo; la imagen es indivisible pero no necesariamente inmóvil, es sintética pero no obligatoriamente concluyente.

administración de ambas fuerzas en pos del relato. De la lectura de esta tensión surge la trillada suposición de conflictividad entre quien actúa y quien dirige, entre el texto y la escena o entre quienes actúan “diferentes obras” dentro de la misma obra; en cualquier caso, es la actuación la que debe incorporar y sintetizar los flujos en negociación, la que habita el desacuerdo (en los términos de Rancière, 1996: 8) y lo neutraliza por medio de la espiritualización de su técnica, es decir, la subordinación a una totalidad que la trasciende.

Una genealogía del actor creador porteño nos obliga a diferenciar al menos dos grandes tradiciones técnicas: la de la dicción interpretativa, hegemónica hasta principios del siglo XX, y la de los realismos, emergente a finales del siglo XIX y dominante durante prácticamente todo el siglo XX y primeras décadas del XXI. A diferencia del desarrollo histórico de la literatura narrativa porteña, imperio de lo fantástico, la dramaturgia de Buenos Aires encontró en el realismo su propia constante. Esto se debe, en gran medida, a la capacidad de actualización de las poéticas miméticas y su músculo asimilacionista frente al surgimiento o la sistematización de otras poéticas: en los momentos de desgaste o agotamiento, el realismo argentino logró reactivaciones por vía de la estilización o la ampliación, siendo el realismo reflexivo de las décadas de 1960 y 1970 un ejemplo soberbio, por el ejercicio de lo que Osvaldo Pellettieri define como un “proceso de intercambio de procedimientos” (1997: 145). Desde el realismo ingenuo finisecular hasta el realismo centralista metropolitano de nuestros días, las poéticas miméticas atravesaron

momentos de nacionalización, universalización, variantes objetivistas, existenciales y épicas –incluso propulsaron la consolidación y transformación de circuitos como el teatro independiente, de voluntad culturizante–; esta conducta diafragmática es la que logró convertir su aparente contradicción en potencia: la articulación de los discursos de la profusa tradición local con el impulso de modernización.

En términos de actuación, la mayor promoción de los realismos en Buenos Aires ocurrió gracias a la estandarización de una “pedagogía realista” que normalizó(a) el aprendizaje actoral y predispuso la fundición de los roles de la dirección y la docencia. Este proceso se desarrolló tras el establecimiento de Hedy Crilla en Buenos Aires (1940) y se profundizó luego de la visita de Lee Strasberg al Teatro Municipal General San Martín (1970). Si bien el tema merece un análisis diacrónico exhaustivo que aquí no encuentra ocasión, proponemos pensar el factor educativo como un articulador determinante en la hegemonía del actor creador realista en Argentina. Del matrimonio entre aulas y escenarios se han derivado equívocos de casi total aceptación, ninguno de ellos tan extendido como el de la “psicología de personaje”. La facultad de crear frondosidades psicológicas es una muestra clara del equívoco entre la práctica profesional y la pedagogía, de cómo ciertas ejercitaciones diseñadas para que alguien aprenda a actuar fueron trasladadas sin reparos a la escena como *formas* de actuar, lo cual ha generado desavenencias en torno a la tarea específica de la actuación, sobre qué es actuar. En el primer caso necesitamos que quien actúa elabore campo poético, en el segundo, que incorpore herramientas actorales y conozca sus propios

recursos expresivos. El modo de operación de la actuación realista asume muchas veces la psicología como un medio para alcanzar profundidad en la complejidad de un personaje, aunque en términos estrictamente teatrales, lo que se pone en juego finalmente es su capacidad de traslucir lo intrínseco hacia una zona extrínseca de la actuación. Esto se debe principalmente a dos causas, dos principios que una actuación realista no puede infringir: por un lado, la inteligibilidad y cohesión del drama en su estructura profunda; por el otro, la ilusión de continuidad con la realidad (natural, individual y social), para lo que depende de una correspondencia referencial transparente, que el universo ficcional se desarrolle “al igual” que el mundo<sup>3</sup>.

La dicción interpretativa, organizada en función de una deliberada estilización de la exterioridad, no incorpora como estrategias de vinculación con la mirada movimientos del orden de lo íntimo; el lucimiento personal radica en la destreza técnica y emocional –tal vez deberíamos decir *emotiva*– inteligible, por lo que la interioridad entendida como psicología constituye para una actriz declamatoria un riesgoso paralaje. Sin embargo, la canonización de la enseñanza realista tuvo una penetración por defecto –muchas veces inadvertida pero no por ello minúscula– en territorios propios de la declamación o en prácticas actorales adyacentes. Tomemos por caso el campo de la ópera contemporánea de repertorio, que padece la

---

<sup>3</sup> Incurrimos en una generalización para caracterizar las bases procedimentales de lo que comúnmente llamamos “actuación realista”, pero debemos aclarar que existen notorias diferencias entre los presupuestos políticos de las diversas poéticas realistas –no pasa por obvio que existe un realismo burgués y ha existido un realismo socialista–, cuyas filiaciones merecen un estudio autónomo y más extenso.

exacerbación de una crisis histórica del género: la relación acción-duración. La música determina una duración agresivamente concreta que quien actúa<sup>4</sup> debe incorporar como propia. Es común que la formación actoral de cantantes promueva la administración de una “organicidad”, confusamente ligada a una noción de realismo, que acaba aportando más dificultades que soluciones. Tomemos por caso las escenas líricas de una ópera *buffa* mozartiana: allí la teatralidad de la música desmiente categóricamente toda voluntad mimética que, de aceptarse, generará una inevitable dislocación entre lo que suena y lo que se ve, y es entonces cuando la actuación parece “no entrar” en música y se ve obligada a disimular los retardos o las resoluciones abruptas con psicología. Aquí llamamos psicología a todo aquello que no ingresa en el vínculo afectivo entre la escena y la mirada, aquello que es “mero instrumento” de la justificación literaria del actor y que, por tanto, sirve a los fines teóricos de su causalidad.

En verdad, la literatura psicológica poco tiene que ver con una actuación creadora verdaderamente eficaz, ya que solo podemos apreciar aquello que se manifiesta escénicamente, es decir, que se vuelve material. Desde este punto de vista, podemos pensar la interioridad como un aparato capaz de generar discurso pero negado al movimiento. Su matriz autoafirmativa y eminentemente privada responde a una configuración pre-teatral, sin posibilidad de un despliegue productivo en términos de política actoral. Esto es fácil de aceptar en tanto y en cuanto se conciba al teatro como una

---

<sup>4</sup> Una soprano no canta, acciona. Una definición más precisa sería que ‘acciona cantando’, pero su medio de expresión no puede ser de ningún modo su tarea escénica. Sin esta distinción, es imposible pensar la ópera en términos dramáticos.

instancia de excitación de lo público y como un potencial facilitador de experiencia, para lo cual no interesan las concauidades personales sino el excedente transpersonal.

Dicho esto, avancemos sobre la principal diferencia entre el actor creador realista y el declamatorio. Si bien tanto uno como el otro se rigen por los principios de identidad, causalidad y totalidad (extensibles a la dirección y la dramaturgia), cada uno pone en juego distintas tecnologías sobre la imagen. El primero necesita de la fabricación de conceptos (ideas conceptuales) y su función es en primera instancia organizativa; el segundo se vale de perceptos (ideas perceptuales) y su función es ante todo conativa. El concepto es una proposición intelectual, externa a la obra<sup>5</sup>, que supone un proceso de asimilación poética de la idea. El percepto es una composición de al menos tres variables (espacio, tiempo y gesto) que tiene como finalidad lograr cualquier grado de conmoción del público. En términos de política actoral, el concepto direcciona la actuación para lograr consensos entre la escena y la platea, mientras que el percepto se vincula a partir de una malla de impactos sensoriales. La actuación declamatoria se inscribe en la

---

<sup>5</sup> El concepto es siempre externo a la escena puesto que se elabora en el vínculo comparativo con la realidad o, dicho de otro modo, con todo aquello que no es creación misma de la obra pero forma parte de su marco de referencia e interlocución (la coyuntura social, el ejercicio de la lengua, los escenarios de disputa política, el mercado del arte, los consumos culturales, la moda, el uso del espacio, los sistemas de creencias, el estatuto moral, la administración de la violencia). Por lo general, la actuación realista establece intimidad con un texto dramático que la provee de una tesis, pero esta no alcanza para completar lo que aquí llamamos concepto. Incluso el actor realista tiene instrumentos para suplir la ausencia de una tesis mediante resoluciones estrictamente actorales. El concepto es la suma de la tesis, su modo de representación y su capacidad de aceptación, y se vale de la armonización del discurso de la actuación, la dramaturgia y la dirección con el conjunto de vivencias artísticas del público.

estética del *shock*<sup>6</sup>, la propulsión de impulsos que estimula el vínculo entre la mirada y la escena y jerarquizan al intérprete en tanto invocador y administrador de lo sublime. En el actor realista se impone un aparente vínculo de paridad entre quien mira y quien actúa, reunidos por un estatuto lógico y horizontal<sup>7</sup>, pero su operatoria relacional está basada igualmente en el juicio<sup>8</sup>. Esto es imposible en el actor productor, ya que este ejerce una fuerza imaginativa “inédita” e inherente de la obra, que mantiene con la materia social, literaria e histórica (dicho de un impreciso y algo burdo, lo extraescénico) vínculos prestatarios, deformantes, borrosos e intencionadamente vampíricos. En otras palabras, allí donde el actor creador se vuelve propositivo, el actor productor es extractivo.

Ahora bien, la antinomia entre el modo espiritual y el modo material de la actuación supone un grado mayor de complejidad en aquellos territorios de convivencia o intercambio. Es claro que la separación teórica que exponemos no supone en forma alguna una conducta sociológica de actrices y actores dentro del campo teatral. Para esto importa considerar al menos tres tipos de circulación de los

---

<sup>6</sup> Cuya novedad hoy se desgasta frente al principio formal del cine, las redes digitales, los consumos periodísticos o los microcentros comerciales, que han hecho de la vivencia del *shock* algo habitual.

<sup>7</sup> Esta horizontalidad viste las ropas de un vínculo más “democrático” en contraposición con el pacto ficcional “monárquico” del teatro declamatorio occidental, aunque está claro que esta disposición no es *per se* liberadora. Un análisis historicista sobre la aparición de los realismos en el teatro universal podría llevarnos a pensar su emergencia como una superación de la dicción interpretativa, afirmación por demás discutible si tenemos en cuenta que ello no resuelve las limitaciones sustanciales del actor creador, quien “elude toda referencia al lugar que ocupa dentro de los medios de producción” (Rodríguez, 2020: 3) incluso cuando cree discutirlos.

<sup>8</sup> Martín Rodríguez distingue al menos dos variantes del juicio: una empática y otra satírica (Rodríguez, 2020: 3).

agentes teatrales: por filiación, por alianza o por agrupamiento. Las filiaciones (evitamos referirnos a las nociones de herencia o influencia) permiten establecer relaciones genealógicas más o menos transparentes, por ejemplo, entre el actor productor y el circuito popular rioplatense o entre el actor creador y el circuito culto, pero las alianzas y agrupamientos responden a una lógica más bien constelar, cuyo pacto de organicidad y pertenencia está en continua revisión, conforme se distribuye el capital simbólico. No solo decimos algo obvio, que es que actores productores y creadores con frecuencia forman parte de los mismos elencos y circuitos, sino también que, en ocasiones, ciertos contactos generan líneas de fuga que superan la disyuntiva razón/pasión (idea/materia) en favor de una tecnología nueva. Sostenemos, a riesgo de incurrir en cierta intransigencia, que un actor creador no podrá ser nunca un actor productor y viceversa, pero que, en tanto práctica ineludiblemente social, la actuación puede elaborar fraternidades de pensamiento. Utilizamos el término fraternidad para referirnos a un conjunto que comparte un credo artístico y la palabra pensamiento en el sentido de pensar *en* teatro (distinto de pensar *al* teatro), o sea, de la fabricación grupal de conocimiento. La verdadera fraternidad, al igual que la verdadera experiencia benjaminiana, sucede más allá del gesto consciente y voluntario, puesto que requiere de la coincidencia de múltiples conveniencias y de la capacidad de despliegue de potencia. Un caso de indudable fraternidad entre las trayectorias afectivas popular y culta se da en *Nazareno Cruz y el lobo* (1975) con la reunión de Leonardo Favio, un director productor, y Alfredo Alcón, un actor creador *rara avis*.

Alfredo Alcón es sin dudas un actor positivo, que organiza sus recursos físicos y emocionales para lograr la cohesión de las imágenes actorales con las del montaje. Su primera aparición en el film, el encuentro de Mandinga con Nazareno, funciona por compensación: mientras el mundo de los personajes presentados con anterioridad manifiesta un desborde de la sensibilidad, la intervención de Alcón impone una severa austeridad expresiva. Además de un contraste narrativo, la escena logra la suspensión de la tonalidad general del discurso audiovisual, una suerte de transposición armónica de la actuación que reafirma el sistema de valencias “tonales” de la película. El principal instrumento organizativo de la actuación de Alcón radica en el decir, cuyas modulaciones construyen un deliberado recitado. Por medio de esta cualidad, Favio logra un avance considerable de la narración, puesto que Alcón trafica información argumental de alto valor para la trama, sin desmaterializarse hacia el rol literario de un narrador. La forma recitativa, de amplio dominio para un actor creador con formación en dicción interpretativa, hace un uso estilizado de la gramática, la escansión y la sonoridad del decir en favor de la belleza: hay en ella un presupuesto de armonía entre el contenido y la escenificación (decir es, desde luego, una puesta en escena de las palabras). Además del recitado, la primera aparición de Mandinga introduce la risa, que no supone en este caso un desborde ni una pulsión celebratoria sino más bien una amenaza concreta, una intención comunicada. En las escenas siguientes, Mandinga será trabajado a partir de otra materialidad, el parlamento, que lo acerca al registro “humano” del resto de

los personajes. En una visión de conjunto, la película juega con la alternancia de cinco formas de expresión sonora de la actuación: el parlamento, el recitado, el canto, el llanto y la risa, todas ellas reguladas en diversas amplitudes – del susurro al grito– y combinaciones. Favio delega en la actuación de Alcón, quien funciona como una especie de alegorista, una forma específica de oralidad, la del fraseo ilustrado, para luego combinarla con la oralidad múltiple del relato social y literario, con la enunciación popular. En este punto podemos observar una suspensión del juicio en el discurso de la dirección, un gesto técnico de mezcla que incorpora la referencia y trama con ella un mosaico asociativo y refractario.

*Nazareno Cruz* debe ser entendida en perspectiva con la tradición del radioteatro, de la cual parte, pero también en contraposición a los modelos actorales del cine y el teatro argentinos, marcados a fuego por el realismo costumbrista. Hay en Favio una “insistencia en concretar [...] las formas mediante las cuales el pueblo construyó ciertos elementos de su identidad cultural: el folletín en *Moreira*, el radioteatro en *Nazareno Cruz*” (Sarlo, 1975: 25), acción que lleva adelante mediante la integración semántica del campo afectivo de la actuación culta y popular. Esto no forma parte del tema o del signo descriptivo de la película, ni de una proposición didáctica de la que Alcón deba hacerse cargo en tanto actor; es una operación que se ejecuta en la contradicción misma del “imaginario nacional”. Ese imaginario es común no porque suponga un consenso, sino, por el contrario, porque supone una disputa por el relato emocional del pasado argentino. En este sentido, y no en otro,

decimos que se produce el fenómeno de la integración: no hay refutación del discurso conservador (político, religioso y actoral), hay una apropiación vincular popular, pagana y profundamente productiva de un imaginario otrora normalizado por el discurso intelectual dominante, reelabora lo que existe.

En el encuentro con Favio (*con* y *no por*), Alcón despliega hasta el límite de su potencia la posibilidad más lúcida del actor creador, que es la de disponer todo su aparato técnico al servicio de lo que Antonio Gramsci denomina “arte puro” (2009: 25). Esto distingue enormemente a Alcón del actor creador realista, propenso a la “política cultural”, a la vez que sobrepasa la envoltura individualista del actor creador declamatorio convencional; logra, para seguir en palabras de Gramsci, hundir sus raíces en el “*humus* de la cultura popular” (*ibid.*: 28). Es entonces cuando la actuación, aun siendo tributaria de la idea, consigue cierto grado de autonomía y puede entrar y salir de la referencia.

El *acto creador* de la actuación, con toda su complejidad, puede propiciar vivencias de alta intensidad y fundirse en una sensibilidad comunitaria. Aclaremos que, la práctica del actor creador no será más significativa por su “aproximación” a la práctica del actor productor —esto reduciría las categorías a un baldío matemático—, ya que no se es una cosa u otra por deseo, sino por necesidad. No obstante, el acto de creación sí podrá aumentar el espesor de su fuerza en la medida en que pueda iluminar algo más que el signo y el lujo de su suficiencia, en la medida en que pueda ofrecerse en tanto cuerpo al contacto con la mirada. Podrá decirse, con justa razón, que toda actuación se ofrece a la mirada;

esto es para nosotros parcialmente cierto, pero cuando aquí empleamos la palabra cuerpo lo hacemos para separarnos del ofrecimiento preconcebido, aquel que exhibe o encubre el juicio y que, por consiguiente, será siempre un vínculo especulativo.

Algunos casos fulgurosos son prueba de la factibilidad de una actuación creadora potencialmente inventiva, diestra para trascender la mera repetición de efecto.<sup>9</sup> La capacidad de iridiscencia de un actor como Alcón supone para nosotros cierto grado de excepcionalidad —aspecto que debe ser sometido a discusión si se quiere desarrollar un estudio riguroso sobre el actor creador—, no menos que la de Elena Tasisto, a quien le corresponde un capítulo aparte.

---

<sup>9</sup> Efecto que es demandado y capitalizado por diversos agentes del campo: el público encuentra en la mirada empática o satírica del juicio una corroboración moral y el empresario-programador una golosina fácilmente monetizable. El juicio “vende”, pero clausura la posibilidad de verdadera experiencia.

## Bibliografía

- Gramsci, A. (2009). “Problemas de la crítica literaria”. En *Literatura y vida nacional*. Traducción de Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 15-80.
- Ferreyra, S. y Rodríguez, M. (2018). “El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires”. *Apuntes de Teatro*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 143, 42-56.
- Pellettieri, O. (1997). *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rodríguez, M. (2020). “Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México”. *Heterotopías*, 3 (6), 1–22.
- Sarlo, B. (1975). “Nazareno Cruz y el lobo”. *Los Libros*, N° 41 (mayo-junio), 24-25.

# La noción de intención en las técnicas actorales de Stanislavski y de Serrano

Mariano Nicolás Zucchi

## Introducción

Para la mayoría de las técnicas de actuación, la interpretación del texto dramático se debe orientar hacia el reconocimiento de las intenciones que motivan el decir de los personajes. En efecto, en general, se estipula que uno de los objetivos principales de los actores cuando interactúan con las piezas teatrales es la identificación de las motivaciones que regulan los discursos y las acciones de los roles a representar.

Este artículo pretende abordar críticamente esta lógica de trabajo. En particular, se busca evaluar la operatividad de la categoría de *intención* para la interpretación teatral. En las próximas líneas, y luego de revisar la productividad del concepto en el campo de la lingüística, nos ocupamos de examinar la metodología que algunas técnicas de actuación proponen para determinar los aspectos intencionales de la acción dramática y el lugar que le asignan a estos en el proceso de construcción del sentido. Se espera, así, contribuir al estudio del modo en el que la pedagogía teatral concibe las prácticas discursivas. Específicamente, nos interesa

relevar el procedimiento que establecen para aproximarse a la literatura dramática durante los ensayos.<sup>1</sup> En última instancia, la presente investigación aborda un problema concreto de la práctica teatral: la presencia de dificultades para comprender textos teatrales durante la etapa de formación del actor (cf. Javier Caballero, 2019: 102; Oviedo Céspedes, 2018: xiv). En ese sentido, se aspira a que los hallazgos del artículo pongan de manifiesto la necesidad de (re)pensar estrategias de lectura que le permitan a los intérpretes un abordaje más eficaz del género dramático.<sup>2</sup> Cabe aclarar que, por una cuestión de extensión, nos limitaremos aquí a analizar solamente dos propuestas pedagógicas: el método de las acciones físicas, de Stanislavski (1980), y la reformulación que Raúl Serrano hace de esta técnica. Para examinar esta última, decidimos tomar como corpus de trabajo *Nuevas tesis sobre Stanislavski* (2004), libro en el que el maestro argentino sintetiza su pensamiento sobre el arte de la actuación.

Ambas aproximaciones, como es de esperarse, tienen múltiples puntos en común. Sin embargo, y a los efectos de la realización de este artículo, interesa llamar la atención sobre el hecho de que tanto Stanislavski como Serrano repro-

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el proyecto “La interpretación del texto dramático en la pedagogía teatral argentina contemporánea: el abordaje de la obra teatral en las técnicas de actuación de Serrano y de Sabater”, financiado por el CONICET.

<sup>2</sup> En especial, pretendemos colaborar a un mejor desarrollo de aquellas investigaciones *en* teatro (Borgdorff, 2012) que emplean un texto dramático como punto de partida del proceso creativo. En definitiva, y enmarcado en el PICT 2019-2019-04401 “Laboratorio, metodología y archivo en las mediaciones entre teoría y práctica: hacia una sistematización de la investigación en teatro argentino contemporáneo”, dirigido por el Dr. Rodríguez, este trabajo pretende iluminar algunos aspectos de la compleja relación entre intérpretes y piezas dramáticas.

ducen una concepción intencionalista, que supone que el accionar de los personajes se define de acuerdo a los propósitos que estos persiguen. Es más, para ambos pedagogos, estos propósitos se pueden deducir con relativa facilidad de los eventos que ocurren en la situación ficcional. Como mostraremos, este modo de pensar la acción dramática vuelve ambas propuestas poco operativas, al menos, en lo que refiere a la metodología que estipulan para interactuar con el texto dramático.

Finalmente, y en cuanto al posicionamiento teórico adoptado, esta investigación se enmarca en el enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (García Negroni, 2023, en adelante, EDAP). Esta teoría considera que el sentido lingüístico es independiente de las motivaciones con las que el discurso es proferido. En ese sentido, constituye un marco ideal para estudiar algunos de los límites del paradigma intencionalista.

El capítulo se organiza de la siguiente manera: en (§2) nos dedicamos a revisar el lugar que ocupó históricamente la categoría de *intención* en los estudios lingüísticos, en particular, en aquellos que se inscriben en la pragmática anglosajona. Incorporamos también algunas críticas que recibió esta tradición desde perspectivas no unicistas del sujeto. En (§3) examinamos la importancia que tienen las motivaciones en el marco del método de las acciones físicas y la metodología que se propone para identificar esta dimensión de la situación dramática. En (§4) realizamos un análisis de similares características a propósito de la propuesta de Serrano. Finalmente, en (§5) presentamos las conclusiones de la investigación.

## La noción de *intención* en la pragmática anglosajona

La lingüística contemporánea incorpora la *intención* del hablante como un elemento clave de la descripción semántica de los enunciados. En particular, la mayoría de las perspectivas que se encuadran en la pragmática, subdisciplina ocupada del estudio del uso efectivo del lenguaje, consideran que las motivaciones de los usuarios no solo determinan el modo de empleo de las oraciones, sino que quedan inscriptas de alguna manera en la producción discursiva.

Searle (1975), por ejemplo, quien se ocupa de indagar en los aspectos convencionales de los actos de habla, entiende que la fuerza ilocucionaria –las indicaciones que todo enunciado posee sobre la acción que vehiculiza– expresa la intención del hablante (59). El propósito de la enunciación, entonces, se puede extraer, desde este marco, a partir del reconocimiento de la ilocución que el discurso instituye. Así, por ejemplo, un enunciado como “Pasame la sal” se interpreta para Searle como una realización convencional de la intención del hablante, que, en este caso, sería la de efectuar una orden al interlocutor.

Grice (1995), por su parte, propone que la comunicación humana tiene esencialmente una naturaleza intencional. Para esta teoría, el sentido no solo depende de lo dicho, sino, sobre todo, de los contenidos implícitos. Estos se recuperan, básicamente, como resultado de la constatación de que el hablante quiere decir algo más de lo que literalmente (convencionalmente) dice. Consideremos el caso de la ironía. Estos fenómenos exigen que el oyente interprete el decir como ostensiblemente falso. En otros términos, reconocer una ironía

en tanto tal implica, para Grice, observar que hay una asimetría entre la intención del autor y lo expresado.<sup>3</sup>

Como se puede apreciar, tanto para Searle como para Grice el enunciado se organiza en función de las motivaciones del sujeto-hablante. La expresión de estas intenciones, además, deja huellas que permiten identificarlas y atribuírselas a quien produce el discurso. En el fondo, –y este es quizás el punto más problemático–, ambas teorías suponen un sujeto dueño de su decir, con la capacidad de advertir claramente cuáles son sus propósitos y de elegir los mejores medios para construir un enunciado que los exprese.

Ahora bien, no toda la pragmática trabaja en esta dirección. Existen otras teorías, fundadas en el dialogismo bajtiniano (2002) y en la polifonía ducrotiana (1986), que discuten fuertemente que la *intención* sea un factor determinante del sentido lingüístico. El EDAP, por ejemplo, si bien admite la existencia de propósitos que motivan la enunciación, entiende que estos no quedan reflejados en los enunciados y, por tanto, no deberían formar parte de la descripción semántica (García Negroni, Libenson y Montero, 2013). Considérese el caso de una intervención como “¡NO TE ESTOY GRITANDO!”, que evidencia un claro desajuste entre lo que la expresión hace (gritar) y la intención manifiesta del hablante (no gritar). Este tipo de enunciados muestra que las motivaciones psicológicas internas no necesariamente gobiernan el acto de decir. Por tanto, expone la necesidad de poner en duda que las intenciones de los

---

<sup>3</sup> En el marco de la teoría de Grice, esta asimetría queda indicada a partir de una violación ostensible de una regla conversacional (la máxima de calidad).

participantes puedan ser reconocidas a partir del estudio de su producción discursiva.<sup>4</sup>

Asimismo, también resulta problemático establecer un vínculo unívoco entre propósitos y manifestaciones verbales, tal como hace Searle. En efecto, existen enunciados que aceptan ser leídos como causados por distintas intenciones. De hecho, la expresión “Pasame la sal”, analizada más arriba, puede ser interpretada como la expresión de una orden, pero también puede manifestar el deseo de realizar un pedido o un ruego.<sup>5</sup>

Como se puede constatar, no es posible atribuirle a un enunciado una única motivación, dado que, como se viene insistiendo, la producción lingüística no es el resultado directo de decisiones intencionales. En ese sentido, se considera que aquellas líneas de trabajo que se inscriben en la tradición intencionalista reproducen ciertas inconsistencias metodológicas que obligan a cuestionar la rigurosidad de sus resultados.

En los próximos apartados buscaremos identificar la vigencia de este modo de pensar la significación en Stanislavski y en Serrano. Esperamos que el análisis ilumine la operatividad del abordaje que estos proponen para leer y comprender la literatura dramática.

---

<sup>4</sup> En Zucchi (2015) analizamos el mismo ejemplo para cuestionar la productividad de la noción de *intención* en la interpretación teatral. Ese trabajo, que constituyó un primer abordaje de problema, representa, sin dudas, un antecedente importante de esta investigación.

<sup>5</sup> Para ser justos con la crítica, es importante mencionar que Searle considera este problema y lo resuelve afirmando que es el contexto el que permite identificar qué realización convencional de la intención se activa en cada uno de los casos. De todos modos, en términos prácticos, el contexto no es una variable que necesariamente le aporte claridad al analista, puesto que, frecuentemente, es difícil identificar sus particularidades. Lo cierto es que el examen de estos enunciados no permite reponer de forma inequívoca la intención del hablante.

## La identificación del *superobjetivo* en el método de las acciones físicas

Stanislavski (1863-1938) fue un director y actor ruso considerado por la crítica como el fundador de la pedagogía teatral. En efecto, fue el primero en proponer una reflexión pormenorizada sobre el arte de la actuación. Su técnica busca instalar una profunda renovación en la escena teatral de la época, que, fuertemente intervenida por el régimen zarista (Mata y Masgrau Peya, 2010: 5), estaba limitada a la reproducción de los estereotipos y las convenciones de la tradición romántica (Braun, 1992: 75).

Cabe aclarar que la producción teórica de Stanislavski se organiza en distintos períodos, en cada uno de los cuales el pedagogo ruso retrabaja y ajusta su propuesta anterior. En este capítulo nos ocuparemos de la versión final de la técnica: el denominado “método de las acciones físicas” (en adelante, MAF). Elaborado con posterioridad a la revolución de 1917 y fuertemente influido por el constructivismo, el MAF establece que la creación artística debe partir de los aspectos exteriores del rol a representar. El actor ya no tiene que indagar en la psicología del papel –como se proponía en la etapa anterior–, sino que simplemente se debe entregar al juego de la improvisación buscando recrear la misma situación que atraviesa el personaje (Coveñas Rodas y Zea Guzmán, 2018: 6). Para el MAF, esto le permitirá conocer de forma más profunda el conflicto, puesto que lo habrá transitado desde su propia sensibilidad. Dice Ivizate González (2014) al respecto: “En estas improvisaciones, la palabra se vuelve una fuente de descubrimiento [...], lo que

propicia la vivencia del papel, la recreación del universo dramático del texto y la incorporación subliminal de la dramaturgia del autor en el discurso actoral” (181-182).

No obstante, ¿cómo se pautan estas improvisaciones? ¿Existe algún tipo de restricción que limite de alguna manera los caminos que puede tomar la indagación realizada por el actor? Para el MAF, es la situación dramática la que establece las fronteras por las que pueden circular las improvisaciones. Esta situación –inscrita en el texto– se presenta como transparente: una lectura superficial de la obra alcanza para identificar las acciones principales y los contextos a reproducir en el marco de las improvisaciones. Como se puede observar, la técnica de Stanislavski desestima un abordaje de tipo intelectual de la escena. De hecho, descarta la necesidad de realizar un análisis exhaustivo del texto dramático previo a los ensayos. Solo sobre el final del proceso de experimentación, y cuando el actor ya identificó las particularidades de su personaje, se da paso al examen y la memorización de la pieza literaria.<sup>6</sup>

Sea como sea, el punto que interesa destacar aquí es que tanto la lectura superficial que se hace del texto como las improvisaciones se orientan, según el MAF, a que el actor logre identificar las motivaciones que se ocultan tras el accionar del rol que debe representar. Dice Stanislavski (1980):

---

<sup>6</sup> Si bien no constituye el objeto de estas páginas, cabe destacar que esta lógica de trabajo es en sí misma problemática. En efecto, y como desarrollamos en detalle en Zucchi (2023a), nada garantiza que lo que el actor “descubrió” durante las improvisaciones se relacione con los sentidos habilitados por el diálogo teatral. Esto da lugar a la generación de asimetrías entre el texto proferido en escena y la acción interpretada que, a su vez, atentan contra la organicidad y verosimilitud que la propia técnica busca instalar.

Para hallar y comprender deseos análogos a los del papel, debe el actor colocarse en el lugar del personaje, a fin de conocer a través de la experiencia personal la vida de este, si no en la realidad, por lo menos en la imaginación artística, que suele ser más vigorosa o interesante que la realidad misma (115).

Para el MAF, identificar los fines que persigue el personaje es la forma de conocer cabalmente su configuración subjetiva. Es, asimismo, condición necesaria para determinar el *superobjetivo* del papel: su propósito principal, que rige su accionar en el mundo de ficción.<sup>7</sup> Descubrir el *superobjetivo* es una tarea fundamental para el MAF, puesto que le da dirección a la actuación y propicia la construcción de un sistema cerrado en el que todas las acciones realizadas quedan justificadas (Ruiz, 2008: 77).

Ahora bien, ¿cómo establecer este objetivo macro? Stanislavski reconoce que este no está dicho de forma explícita en el texto. Propone, para distinguirlo, analizar la situación: “En la medida en que se analiza los acontecimientos exteriores, se tropieza con las circunstancias de la obra, que son las que han originado los hechos mismos. Analizándolos, se logra comprender los motivos interiores vinculados a ellos” (1980: 239).

Como se puede observar, el MAF supone que las acciones realizadas por los personajes evidencian de alguna manera los propósitos que las motivaron. En efecto, la acción es considerada como “la realización interior o exterior de

---

<sup>7</sup> Esta noción es formulada en la primera versión de la técnica (cf. Stanislavski, 1997).

los deseos, la satisfacción de los impulsos interiores” (p. 102). Así, basta con la mera identificación de los actos efectuados para inferir las intenciones ocultas.

Esta lógica de trabajo es problemática, sobre todo, en términos metodológicos. Como mostramos en (§2) a propósito de las ilocuciones verbales, una misma acción puede ser el resultado de motivaciones distintas. Por ejemplo, rechazar una propuesta amorosa, no necesariamente se funda en el desinterés: puede ser consecuencia de una prohibición social. En el fondo, considerar que es posible establecer la intención del personaje a partir de sus dichos y acciones vuelve la técnica poco operativa, ya que, en última instancia, orienta la indagación hacia la concreción de una tarea que no puede, inequívocamente, llevarse a cabo. Es más, al jerarquizar el reconocimiento de las motivaciones, el MAF no propone herramientas específicas para identificar otros elementos de la situación dramática (*e. g.*, los actos ilocucionarios vehiculizados por los enunciados), cuya determinación podría colaborar a un abordaje más eficaz de la escena a representar. Lo que buscamos criticar aquí, vale aclarar, no es objetivo que persigue la técnica: desde nuestra perspectiva, es importante que el actor pueda construir una hipótesis de las intenciones que mueven a su personaje. Encontramos, sin embargo, cuestionable la forma y los instrumentos que Stanislavski brinda para realizar esta actividad. Al entender que los propósitos se pueden inferir de las acciones y que estas últimas se extraen del texto sin problemas, el MAF no proporciona una metodología productiva para abordar la pieza literaria y reconocer la situación a representar en el proceso de ensayos.

Creemos, en definitiva, que la vigencia de concepción intencionalista de la significación, según la cual las finalidades regulan la producción discursiva y actancial y quedan reflejadas en esta, es lo que conduce a Stanislavski a trabajar en esta dirección. En el próximo apartado, se analizará si Serrano, quien se nutre de la propuesta del pedagogo ruso, logra salvar algunas de estas dificultades.

## **El reconocimiento de las intenciones en la técnica actoral de Serrano**

Raúl Serrano (1934-2023) fue un pedagogo teatral, actor y director argentino. Su propuesta, como ya se mencionó, se inscribe en la tradición stanislavskiana, específicamente, surge como una reformulación del método de las acciones físicas. Serrano, de hecho, fue el primer pedagogo del país que se ocupó de traducir y sistematizar la teoría de Stanislavski (De Santo, 2009: 1).

A groso modo, su técnica recupera la lógica de trabajo propuesta por el MAF: luego de una lectura superficial del texto, el actor comienza a improvisar tratando de recrear las mismas situaciones que atraviesa el personaje. En estos ejercicios, el intérprete debe “actuar en nombre propio” (Serrano, 2004: 83), para alcanzar una actuación verosímil y orgánica que le permita comprender las particularidades psíquicas y emocionales del rol.

Como se puede apreciar, las similitudes metodológicas con el MAF son evidentes. Sin embargo, Serrano incorpora modificaciones que buscan enmendar algunas zonas de

la técnica stanislavskiana. Específicamente, el pedagogo argentino reformula el modo en el que se concibe el conflicto dramático: entiende que todo personaje está sometido a una serie de barreras culturales que reprimen sus pulsiones. El actor en la escena debe estar constantemente ocupado de resolver esta tensión entre el deber y el deseo. Así, su performance se percibirá auténtica, dado que estará siempre, más allá de lo que diga y haga, conectado con la contradicción que rige la conducta de su personaje (Rosenvaig, 2011).

Con todo, y más allá de los cambios que introduce, para la técnica de Serrano el reconocimiento de los objetivos que persigue el personaje sigue siendo uno de los pilares de la interpretación teatral. Identificarlos, sin embargo, se presenta como una actividad que no está exenta de dificultades: “La menos avisada mirada al lenguaje nos dice que éste muchas veces encubre las intenciones reales de quien lo utiliza, y otras, por el contrario, las expresa” (Serrano, 2004: 122). Para el pedagogo argentino, los propósitos que rigen la producción discursiva de los personajes no siempre son evidentes. No obstante, que a veces sí lo sean (“otras, por el contrario, las expresa”) anticipa su inscripción en la tradición intencionalista descrita en (§2).

Serrano, al igual que Stanislavski, supone que las motivaciones se pueden inferir del análisis de la acción. Ambos, cabe aclarar, no conciben la acción en términos verbales (como actos vehiculizados por enunciados), sino físicos. Por eso, también descartan, para reconocer las intenciones, el examen del texto dramático. Para el pedagogo argentino, específicamente, transitar sensiblemente la situación de la obra es aquello que permite identificar las

fuerzas que rigen la conducta de los personajes: “No siempre –casi nunca en el teatro realista– lo que digo coincide con lo que quiero y deseo. Por lo tanto, si queremos establecer el verdadero sentido del texto dramático es preciso antes trabajar por establecer cuál es la situación. Es justamente ella la que le da sentido a lo que se dice” (Serrano, 2004: 137-138).

Para realizar esta tarea, y consciente de algunas de las dificultades presentes en el MAF, Serrano busca construir una plataforma más sólida para abordar las improvisaciones. Para ello, propone el concepto de *estructura dramática* (en adelante, ED). La ED es un sistema jerárquico compuesto por cinco dimensiones: el conflicto, el entorno, las acciones, los sujetos y el texto. Definir estos cinco elementos, aunque sea de forma provisoria, le permite al intérprete construir un marco que guíe el rumbo de los ensayos. Como una suerte de instancia de mediación entre el texto y la escena, la ED asegura que las improvisaciones guarden algún tipo de relación con el planteo dramático diseñado por el dramaturgo (Mauro, 2012: 128).

Si bien la propuesta parece operativa, lo cierto es que Serrano poco dice sobre cómo identificar la ED a partir de un texto. En efecto, el reconocimiento de sus componentes se presenta como una tarea obvia, que no requiere saberes específicos. Considérese, a modo de ejemplo, cómo explica Serrano la forma en la que se debe abordar la primera escena que comparten Masha y Vershinin en *Tres hermanas*, de Chéjov:

Para poder descubrir el dramatismo de la situación será preciso apuntar a lo que los personajes no se

dicen en la escena, aunque desearían hacerlo. Para descubrir estas intenciones hay que leer toda la obra, ver en qué desembocan los deseos de ambos personajes cuando explotan más tarde, y en función de ese deseo (que en cierto sentido actúa como el lenguaje del cuerpo) articular el otro nivel, el de los textos que aparece entonces como lo reprimido, lo no dramático, lo civilizado. (2004: 139)

Nótese, en la cita, la complejidad de la tarea que se le exige al actor. Este debe crear una hipótesis de los deseos ocultos de los personajes y de las fuerzas que buscan reprimirlo y articular esa contradicción con los enunciados a cargo de cada uno de los individuos que forman parte de la situación. Sin embargo, Serrano no dice cómo realizar esta actividad ni propone herramientas específicas para ello. Como mostramos en Zucchi (2023b), esto se debe a que reproduce una concepción referencial del significado lingüístico, que lo lleva a considerar el sentido de las réplicas solo en su dimensión literal.

De cualquier manera, el fragmento citado evidencia también que, para Serrano, las intenciones se pueden hallar inequívocamente a partir del estudio de los eventos que conforman la situación. Como se viene insistiendo, esto es discutible, sobre todo, en términos metodológicos. De hecho, y siguiendo con el ejemplo de *Tres hermanas*, nada asegura que Masha en esta primera escena sienta atracción por Vershinin. También es posible considerar que el vínculo de deseo se va desarrollando a medida que se profundiza la relación entre los personajes.

En definitiva, y al igual que en el MAF, considerar que las motivaciones son deducibles de los hechos que definen la fábula hace que la técnica pierda efectividad: que un personaje realice o diga algo no implica, necesariamente, que quiera hacerlo. En última instancia, construir una hipótesis sobre las intenciones del papel requiere de un análisis pormenorizado de lo que los personajes dicen y hacen con sus discursos, tarea que ambos pedagogos desestiman.

## **A modo de conclusión**

El método de las acciones físicas y la reformulación que de él hace Raúl Serrano constituyen dos de las técnicas de actuación más utilizadas en el país. Es especial, ambas aproximaciones a la interpretación teatral tienen un rol importante en la formación de actores, puesto que se enseñan en buena parte de las instituciones de nivel superior dedicadas al arte dramático y, también, en muchos talleres privados. En ese sentido, se vuelve imperioso determinar cómo conciben la interacción entre actores y piezas dramáticas, sobre todo, a los efectos de evaluar si tienen algún tipo de incidencia en las dificultades de comprensión de textos dramáticos que atraviesan muchos estudiantes de actuación durante su etapa formativa.

Con el objetivo de comenzar a abordar este problema, este capítulo, inscripto en una línea de investigación en desarrollo ocupada del estudio de los presupuestos epistemológicos de la pedagogía teatral relativos a las prácticas discursivas (Zucchi, 2015; 2023a; 2023b), se ocupó de analizar

el lugar –y la importancia– que Stanislavski y Serrano le otorgan al concepto de *intención* en la actividad de lectura de la obra y en el proceso creativo. Como se puso de manifiesto, para ambos pedagogos, una de las tareas principales de los actores al abordar la escena durante el proceso de ensayos es la determinación de las motivaciones que rigen la conducta de los personajes. Para identificar estas finalidades, los intérpretes no se deben dedicar a analizar el texto, puesto que, para estas propuestas, las intenciones no necesariamente quedan expresadas en la materialidad discursiva (tal como considera la pragmática anglosajona (§2)). Por el contrario, estipulan que los actores se tienen que ocupar de examinar la situación: como las acciones realizadas se conciben esencialmente como efectos intencionales, su estudio vuelve evidente las finalidades que persiguen los personajes. Nótese, al respecto, que, si bien Stanislavski y Serrano descreen de la capacidad del lenguaje para reflejar la dimensión motivacional, le imputan esta propiedad a la acción dramática. En el fondo, entonces, sostienen la concepción intencionalista de la significación criticada en este trabajo.

Como mostramos, la reproducción de esta tradición impone una serie de dificultades metodológicas y es, a nuestro juicio, el motivo principal por el cual el abordaje del texto dramático que proponen ambas técnicas resulta poco operativo. En efecto, no solo es inexacto considerar que las motivaciones se pueden inferir de las acciones (dado que muchos actos se realizan sin la intención de llevarse a cabo), sino que, además, un mismo evento se puede generar persiguiendo fines diferentes. Por lo tanto, la intención

que lo motivó no necesariamente es reconocible a partir del examen de la situación.

Por nuestra parte, si bien construir una hipótesis sobre los propósitos que busca alcanzar un personaje puede ser productivo para la actuación, consideramos que el sentido (del discurso y de la acción) no guarda relación directa con la intención del hablante. En consecuencia, jerarquizar este elemento en la interpretación que se hace de la escena solo conduce a una lectura parcial de la situación dramática. Esperamos, en futuros trabajos, poder desarrollar herramientas más eficientes, pensadas específicamente para la práctica teatral, que contribuyan a una aproximación más eficaz del texto dramático y que permitan abordar la dimensión motivacional de forma más rigurosa y productiva.

## Bibliografía

- Bajtín, M. (2002). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties. Perspectives on artistic research*. Leiden: Leiden University Press.
- Braun, E. (1992). *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Coveñas Rodas, V. y Zea Guzmán, D. (2018). *La realidad en escena: Abordando la actuación desde la aproximación a Meisner y Stanislavski*. Tesis de Licenciatura. Lima: Facultad de Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- De Santo, M. (2008). “Entre lo imaginario y lo real, la imagen teatral. Interpretación de Lo imaginario de J. P. Sartre”. *Actas de las VII Jornadas de Investigación en Filosofía para profesores, graduados y alumnos*. La Plata: Departamento de Filosofía. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, s/p.
- Ducrot, O. (1986). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós. Trad. Irene Agoff.
- García Negroni, M. M. (Coord.) (2023). *Las causas del decir*. Buenos Aires: Prometeo (en prensa).
- García Negroni, M. M., Libenson, M. y Montero, A. S. (2013). De la intención del sujeto hablante a la representación polifónica de la enunciación. Acerca de los límites de la noción de intención en la descripción del sentido. *Revista de Investigación Lingüística*, 16, 237-262.
- Grice, H.P. (1995). Lógica y conversación. En L. Valdés Villanueva (Ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de filosofía del lenguaje* (pp. 511-530). Tecnos.
- Ivzate González, D. (2014). “Lenguaje y representación en Stanislavski”. *Telón de fondo*, 19, 180-189.
- Javier Caballero, G. (2019). Perspectivas sobre la enseñanza de la redacción académica para estudiantes de artes escénicas. *Rev. Investigaciones ULCB*, 6(2), 99-104.
- Mata, A. y Masgrau Peya, L. (2010). *Contexto histórico-teatral ruso e influencias tempranas de Stanislavski*. Trabajo de investigación del

- Doctorado de Artes Escénicas. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Mauro, K. (2012). “El Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la acción actoral como lugar del sujeto”. *Telón de fondo*, 15, 127-148.
- Oviedo Céspedes, J. (2018). *El teatro universitario y la comprensión lectora de los estudiantes del elenco de teatro de la Universidad “Alas peruanas” en el 2018*. Tesis de maestría. Lima: Universidad Alas Peruanas.
- Rosenvaig, M. (2011). *Técnicas actorales contemporáneas*. Buenos Aires: Ed. Capital Intelectual.
- Ruiz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX*. Bilbao: Artezblai.
- Searle, J. (1975). Indirect Speech Acts. *Syntax and Semantics*, 3, 59-82.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Atuel.
- Stanislavski, C. (1980). *El trabajo del actor sobre su papel*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- \_\_\_\_ (1997). *La preparación del actor*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Zucchi, M. [Lagré, L.] (2015). Intención y subjetividad en las artes escénicas. Una perspectiva polifónico-argumentativa. En López, L. y Zucchi, M. [Lagré, L.] (Comps.), *Investigación y debates sobre la teatralidad contemporánea: ponencias del IV Congreso Internacional y VI Nacional de Teatro* (pp. 221-227). Buenos Aires: DAD-UNA.
- \_\_\_\_ (2023a). El trabajo del actor con el texto dramático en el método de las acciones físicas, de Stanislavski. *Telón de fondo*, 37, 41-57.
- \_\_\_\_ (2023b). La interacción con el texto dramático en la técnica actoral de Raúl Serrano. Manuscrito enviado para su evaluación a la *Revista Itinerarios*.



# Dramaturgia del derrame: un procedimiento de composición escénica<sup>1</sup>

Rocío Reyna

## 1. Introducción

La escritura de textos escénicos tiene sus propias formas de presentación, que no están definidas del todo, tendiendo a dialogar con otras discursividades contemporáneas poseedoras de nuevas formas de escritura como: la novela, la poesía, la ciencia ficción, la investigación científica, entre muchas otras (Agamben, 2003). El *cuerpo actante*<sup>2</sup> del texto escénico, al igual que el cuerpo vivo de Husserl, es portador de dobles sensaciones denominadas *localizaciones sensoriales o ubiestesias*<sup>3</sup>. Este fenómeno, que permite a un cuerpo vivo tocar a otro y tocarse a sí mismo en simultáneo, trasladado al cuerpo actante del texto escénico posibilita

---

<sup>1</sup> Quien escribe está de acuerdo en el uso del lenguaje inclusivo en la investigación, en el ámbito educativo, institucional, inclusive en lo cotidiano, tanto en la escritura como en la oralidad. Sin embargo, en este escrito se abstendrá de su uso por cuestiones técnicas de escritura y lectocomprensión.

<sup>2</sup> La expresión *cuerpo actante* surge de un estudio de actrices cinematográficas argentinas, donde se observaba la composición del cuerpo que el guión filmico proponía, qué historia contaban los cuerpos actantes en los relatos narrados.

<sup>3</sup> Dice Husserl respecto al cuerpo vivido: “El cuerpo, por ende, se constituye primigeniamente de manera doble: por un lado es cosa física, MATERIA, tiene una extensión, a la cuál ingresan sus propiedades reales, la coloración, (...) por otro lado, encuentro en él, y SIENTO “en” él y “dentro” de él: el calor en el dorso de la mano, el frío en los pies (...)” (Husserl, 1997: 185)

que éste habite su propia existencia, siendo agente activo en sus ubiestesias, como así también en la de los otros cuerpos que intervengan en la producción de una posible dramaturgia<sup>4</sup>.

Desde esta perspectiva, escribir un texto escénico se parece mucho a la concepción que tiene Merleau-Ponty sobre el *experienciar*<sup>5</sup> del tiempo, donde lo compara con un río en constante flujo, pero en lugar de observar desde afuera estamos inmersos en él, evidenciando que la consciencia temporal<sup>6</sup> deriva de una experiencia de tiempo que precede toda conceptualización (Merleau-Ponty, 1945: 419-420). Este *experienciar* el mundo se diferencia del experimentar en la posición que ocupa el sujeto que ejecuta la acción. En el caso del experimentar, el sujeto especta como un observador omnipresente, en tanto, en el *experienciar* se está dentro, se es parte del fenómeno, no alcanza con observar, se lo vive en presente. Por lo tanto, el cuerpo actante del texto escénico se nos presenta como una corporeidad operante e irreductible (Alloa, 2014: 208-209), compuesta por afectividades experimentadas, espesores de retenciones del pasado e impresiones del presente que pueden ser pro-tensionadas hacia el futuro (Merleau-Ponty, 1945:432). Por tal razón, si la impresión es ese contacto en carne y hueso,

---

<sup>4</sup> Concebimos a la dramaturgia como un todo más amplio que lo específicamente textual. En esta línea seguimos la definición de Pavis de dramaturgia como el “arte de la composición de obras de teatro” (Pavis, 2007: 147).

<sup>5</sup> *Experienciar*, es una construcción coloquial que se popularizó teniendo en cuenta la noción de “experiencia vivida” utilizada por Merleau-Ponty, una forma en que percibimos y comprendemos el mundo a través de la interacción con él.

<sup>6</sup> A las tres fases del tiempo propuestas por Husserl, retención, impresión y protensión, Merleau-Ponty añade la experiencia del presente y su campo de presencia, ambas nociones relacionadas con la corporeidad del sujeto encarnado, cuyo esquema corporal está compuesto por los conceptos de cuerpos habitual, actual y virtual, correspondiente a los tres momentos antes mencionados. (Merleau-Ponty, 1945: 423)

ese presente impresional en el que se aparece la cosa física (Husserl, 1997: 185), aquellos objetos que se dan a través del recordar, el imaginar y el proyectar se vuelven a presentar como objetos de percepción, pero de otra percepción.

Según Merleau-Ponty “Una experiencia antigua, una experiencia eventual, tienen necesidad, para aparecerse-me, de ser llevadas en el ser por una consciencia primaria, que es aquí mi percepción interior de la rememoración o la imaginación.” (1945: 432) En este sentido, recordar no es mirar algo hacia el pasado, como si el pasado fuese algo intacto que puede ser mirado infinitas veces, sino que el pasado, el presente y el futuro están ahí, unidos a la idea de la consciencia como algo que fluye (Merleau-Ponty, 1945: 432). El pasado no se considera una entidad que ya no existe, sino que se manifiesta de manera distinta a como se vivió. La rememoración y el recuerdo requieren de una consciencia que, a partir de las impresiones actuales, traen retenciones del pasado (eventos) que son protensionadas hacia el futuro. Para recordar es fundamental tener una historia pasada relacionada con la actual experiencia vivida, pero también se pueden imaginar eventos ficticios, generando diferentes formas de presentificación, de hacer presente algo pasado. Es este volverse a dar, que está modalizado por el presente e intervenido por la producción de sentido escénico, el que nos interesa observar: los modos que encuentra el recuerdo para encarnarse en la escritura escénica y su devenir.<sup>7</sup> Siguiendo este objetivo analizare-

---

<sup>7</sup> Incluir la categorización corporeotemporal en el estudio de la escritura escénica, posibilita observar al texto escénico como un cuerpo vivo que existe en un pasado, presente y futuro al mismo tiempo; actual y potencialmente actualizable, incluso después de años de haber sido escrito, configurándose como testimonios del pasado y de los hábitos sedimentados

mos la consigna de improvisación de un ejercicio de actuación del “taller de dramaturgia del actor” (2009) a cargo de Andrea Garrote<sup>8</sup>, maestra y referente teatral de la actual escena argentina.

*Tres hermanos* es el nombre del ejercicio portador de una estructura de rememoración. Este dispositivo escénico pliega y repliega los recuerdos en que los cuerpos actantes, siguiendo las reglas de improvisación, tejen memorias resistiéndose a la historia que los aliena (Didí-Huberman, 2014: 213). Es en la producción de sentido actoral (Catalán, 2001), propia de esta estructura de improvisación, donde observamos ciertas similitudes con la noción de *montaje rítmico*, propuesta por Pasolini en el montaje audiovisual<sup>9</sup>. Según Didí-Huberman, para Pasolini, el montaje no es sólo un procedimiento de construcción, también es un proceso de contagio y contaminación expresiva donde se logra

---

otorgándole el carácter de habitual. El texto escénico también es virtual, en sí mismo, encarnando diferentes cuerpos, como el de los personajes ficticios en la realización del espectáculo. Un texto escénico es escrito para su presentificación, de ahí la insuficiencia de una primera lectura para su actualización, tiene que tomar dimensiones fuera del soporte que lo contiene y del imaginario del lector. Al leerlo en voz alta y para otro, comienza a completarse, por parte, la materialidad propuesta por el texto en sí, no obstante esta materialidad es incompleta (Sanchis Sinisterra, 2010).

<sup>8</sup> Andrea Garrote es actriz, directora, dramaturga y docente. Directora de la maestría en Dramaturgia de la Universidad Nacional de las Artes, titular de la cátedra Dramaturgia II y tutora de los proyectos de graduación de la carrera de Dirección escénica.

Es fundadora, junto a Rafael Spregelburd, de El Patrón Vázquez. Como actriz, ha participado en innumerables obras teatrales, tanto en el circuito oficial como independiente, además de varios cortometrajes, films y programas de tvé. Fundó el ciclo Perfecta Anarquía que nuclea los trabajos de teatro breve que se producen en sus talleres de Entrenamiento y Dramaturgia para actores. Publicó varios artículos en libros sobre el quehacer artístico y pedagógico. Recibió diferentes premios y nominaciones como actriz, directora y dramaturga.

<sup>9</sup> Pasolini piensa el montaje audiovisual como una superación de “cualquier operación estrictamente semiológica para poner en acción un verdadero poder de orden “fenomenológico”, que es el poder mismo del enfrentamiento de los planos.” (Didí-Huberman, 2014: 189).

hacer actuar la *mimesis* (registro de realidad), la *figura*, (operación formal signifiante), y la *passio* (el cine como plasmación de los gestos y afectos humanos) para que algo pueda sobrevivir, hacer vínculo, pasar y hacer pasaje (Dídi-Huberman, 2014: 189-190). Este *derrame* expresivo es el procedimiento de composición escénica que indagaremos en la improvisación *Tres hermanos*. Nos centraremos, por un lado, en las categorías de espacio y tiempo en relación al accionar de los cuerpos actantes para la producción de una memoria, un recordar como forma de presentificación escénica, y por otro lado, en las posibilidades que encuentra la improvisación para materializarse en un texto escénico.

## **2. *Tres hermanos***

*Tres hermanos*, así se titulaba el ejercicio que nos proponía Andrea Garrote en unos de sus entrenamientos escénicos. La siguiente descripción de esta ejercitación es una reescritura de las primeras notas que fueron tomadas personalmente en el mencionado entrenamiento. La consigna consistía en encarnar el mundo de tres personajes: cómo ocupan su tiempo, su relación con el mundo exterior, su presentación ante él, etc. A la hora de proporcionar la consigna, Garrote, no hacía hincapié en el dato vincular propuesto desde la denominación del entrenamiento, no subrayaba lo explícito. Las participantes sabían que tenían que encarnar tres personajes que serían presentados en una misma jornada de entrenamiento. La escena sería compartida con otras dos actrices encargadas de encarnar a tres personajes más cada una.

En el momento de hacer el ejercicio, cuando los espectadores nos encontramos con tres sillas vacías en el espacio escénico, algo del nombre de la consigna, que todos conocíamos, comenzaba a producir sentido. El espacio de entrenamiento habitual se tornaba familiarmente doméstico, lo vincular se hacía presente renombrando en otro núcleo de sentido. Se dinamizaba así el tiempo de espera de la acción escénica. Los espectadores ampliamos el relato por medio de nuestra propia curiosidad, activando los supuestos vinculados derivados de la propia denominación del ejercicio y su consigna al servicio de la dramaturgia personal que cada uno lograba componerse<sup>10</sup>. Esta narrativa acompañaba la primera parte del ejercicio hasta que en el espacio ingresaron tres mujeres que desbordaban sentidos expresivos que dialogaban sin saberlo, por lo menos en la primera instancia, con esa dramaturgia propia de los espectadores.

Cada actriz encarnaba uno de los tres personajes que tenía para desplegar en esa jornada de entrenamiento. Sentadas una en cada silla, ahí estaban ellas derramando sus singulares historias en silencio. En ese lapso de tiempo, aparentemente de espera para ultimar nimiedades pre-escénicas, se reforzaba lo que estaba sucediendo en el espacio de entrenamiento. Garrote, daba tiempo a los espectadores, a las actrices y al relato, que seguía su curso

---

<sup>10</sup> Rancière sostiene: “Los artistas al igual que los investigadores, construyen la escena en la que la manifestación y el efecto de sus competencias son expuestos, los que se vuelven inciertos en los términos del idioma nuevo que traduce una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no se puede anticipar. Requiere de espectadores que desempeñen el rol de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse de la “historia” y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y traductores.” (Rancière, 2010: 27)

siempre imparables. La coordinación comenzó con una serie de preguntas individuales donde cada personaje respondía desde su propio universo. Al mismo tiempo las preguntas de la coordinación provocaron una ampliación del universo poético personal de esas mujeres. Era por turno, una a la vez. Una consigna era no dialogar entre ellas, cuando los personajes dialogaban entre ellos peligraba la finalidad del ejercicio que consistía en presentar a los nueve personajes en un tiempo determinado.

Cuando el primer personaje concluía su interrogatorio/reportaje iba en busca de una de sus hermanas y salía del espacio. Ahora había una silla vacía, dos personajes, el espesor poético dramático que había desplegado la primera entrevistada, la latencia de un cuerpo por ingresar y el nombre del ejercicio que no dejaba de estar presente. Trascendental ese tiempo donde ya no hacía falta mencionar al primer personaje para que todos los participantes de esa red de trabajo estén dialogando con su relato, un espesor narrativo más de la escena. Antes de concluir el tiempo de entrevista del segundo personaje, ingresaba a la escena la segunda hermana del primer personaje que se había retirado anteriormente. Otro momento donde el silencio se llevaba casi toda la expectación. La liturgia del ejercicio estaba encendida. Ese cruce de personajes, donde ingresaba la hermana del primer personaje que se había ido y se encontraba con los otros personajes que habían conocido a la primera hermana, por lo tanto conocían algo de ella sin que ésta las conociera, fue estratégico, técnico y poéticamente crucial para que la escena suceda. Las actrices eran traspasadas por toda la estructura narrativa del

ejercicio en un instante, exponiendo, prácticamente, todas las posibilidades que habilitaba el procedimiento del ejercicio para producir relato. Los cuerpos actantes componían sin la necesidad de hacer de más dado que la estructura propuesta era suficiente para que las actrices no se preocuparan en querer contar, sus cuerpos hacían relato con su sola presencia.

La consciencia de las estrategias, propias del ejercicio propuesto, era la herramienta para que las actrices hicieran uso de su corporeidad sobre la trama que comenzaba a derramarse en escena. La dramaturgia era imparable, sucedía sin más, sólo había que hacer que la consigna continué. Un dato nimio de un recuerdo infantil ya habilitaba a una fracción de sentidos inagotables. Las actrices comenzaban a enlazar tácticas escénicas, sus cuerpos portadores de acción eran traspasados por un sinfín de sentidos propios de las intersubjetividades que habitaban la escena (Merleau-Ponty, 2012). Ellas materializaban algunos de estos sentidos, otros estaban en constante latencia listos para derramarse allí donde se los convocara. Múltiples lenguajes resignificados por la potencia expansiva aportada por la acción escénica derramada, a su vez, esta era resignificada por el mismo sistema-lenguaje donde había derramado, los cuerpos de las actrices y de los espectadores, por ejemplo. La resistencia y adaptación a los efectos del derrame, en otros sistemas, se veían encarnados en la acción devuelta a la dramaturgia, densificando el espesor de significantes y significados que componían una escena vincular de hermanas. Sin embargo, si bien la ejercitación se denomina *Tres hermanos*, no siempre es esta relación la que llega a

presentarse en escena. Hay veces que se juega con generaciones diferentes y otras posibilidades vinculares, algunas no parentales, aunque siempre subyace la sospecha.

El derrame, como algo que se sale del cuerpo que lo contiene, diseminando y recogiendo en simultáneo otros desbordamientos expresivos por medio de ubiestesias, se volvió procedimiento de composición escénica capaz de producir un montaje-escritura rítmico, donde los cuerpos actantes recibían y derramaban sentidos en la escena viva. *Tres hermanos*, tres actrices y nueve personajes que, temporalizados desde coordinación, convivieron en un espacio-tiempo repleto de interrogantes que a fuerza de ser “contestados”, muy a su modo, fabricaron un relato resultado del convivio de los cuerpos actantes inmersos en la red dramaturgíca (Latour, 2005: 206).

### **3. El experienciar del tiempo en la escritura escénica y su devenir textual**

*Tres hermanos*, es una ejercitación con un gran potencial para producir escenas y ficcionalizar la memoria, entendida como el medio para la exploración del pasado<sup>11</sup>. Su tematización familiar produce posibilidades de situaciones que otras estructuras de improvisación no traen inmersas en su ADN. En esta improvisación las posibilidades de tácticas y estrategias para el armado de la escena proliferan

---

<sup>11</sup> Benjamín en su escrito *Desenterrar y Recordar* expresa que: “La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio. Así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas las viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido.” (Benjamín, 1992: 118)

en la actualización de su propia consigna. Hay que seguirle el rastro a los cuerpos actantes, que se alimenta de la acción y sus trampas para presentarse, manipulando, de alguna manera, el registro de la realidad mediante operaciones formales significantes que se ven plasmadas en los gestos que afectan al relato escénico. Los cuerpos que hacen la escena están en situación de exploración, sorprendiéndose a sí mismos, mientras bosquejan una reflexión que toma “cierta” forma. Es por medio de la repetición, la referencialidad, el extrañamiento, entre otras posibilidades de modulaciones del tiempo y el espacio, que se derraman significativamente en los cuerpos actantes, como se va presentificando una memoria familiar. El pasado está inscripto en la estructura de la improvisación, en el rotar de los personajes donde los cuerpos actantes son siempre los mismos, extrañando y familiarizando lo vincular. Si hay familia hay mucho por recordar, contar o imaginar.

Esta ejercitación de escritura escénica posibilita la fabricación de una memoria y una forma de recordar en relación al *experienciar* de la escena. Los cuerpos que escriben la escena tienen un proyecto motor que aporta dimensiones a un esquema corpóreo escénico que podría verse reflejado en la producción de un texto. Este posible texto, el resto capturado en escritura, funcionaría como un archivo de lo vivido y de su devenir teatral. Es decir, un texto escénico contiene un flujo de acciones listo para ser presentificado. Si hay acción, hay actantes, por lo tanto, hay cuerpos de diferentes materialidades accionando en un espacio y un tiempo escénico ficcional, capaz de ocupar un espacio escénico real. Así mismo se fabrica un cuerpo que cobra vida al

ser leído o descifrado; eso que el lector despliega virtual e imaginativamente, se espesa, se vuelve expresión. En otras palabras, el cuerpo propuesto en el texto se encarna en la escena viva.

En consecuencia, un texto escénico es un flujo de cuerpos que actúan en una red de significados dando forma al relato, generando sentidos. A través de la acción de estos cuerpos se generan potenciales subjetividades escénicas que son producto del diálogo entre el texto y los cuerpos actantes que lo accionan. De esta manera, retroalimentándose mutuamente, el texto se convierte en una posibilidad de escritura escénica y la escritura escénica es potencialmente un texto. *Tres hermanos*, nos propone un juego escénico capaz de producir situaciones que harán emerger las imágenes grabadas en los cuerpos actantes, propuestos por las actrices/actores. Estas imágenes se desplegarán en el dispositivo de improvisación produciendo una memoria cuyo registro de escritura puede tomar forma de texto escénico.

Tal fue el caso de *La extravagancia* (Spregelburd, 2000). Obra en la que Garrote hacía los tres personajes. Este cuerpo triplicado, propio de la improvisación original, *Tres hermanos*, se anuncia en la primera didascalia que presenta el texto:

Una sola actriz debe realizar los tres personajes:

MARÍA SOCORRO, sentada a la izquierda de la mesa;

MARÍA BRUJAS, sentada a la derecha de la mesa, y

MARÍA AXILA, que aparece en el televisor, a lo largo de toda la obra.

Cuando se indique, el texto de MARÍA AXILA se escuchará más alto. De lo contrario, la imagen de MARÍA

AXILA en el programa de TV no tendrá audio, si bien su sugestiva gesticulación no podrá dejar de aludir a la extravagancia ya advertida en el título. (Sprengelburd, 2000:64)

En esta primera indicación ya se presenta la marca propia de la estructura que encierra tres hermanos, evidenciando cómo una ejercitación tradicional propia de un entrenamiento de actuación deviene en resto dramático, un texto escénico. La obra se expresa en escritura, en palabras que van produciendo una red de sentidos donde todo es derramado sobre todo.

## **Conclusión**

La actuación en la improvisación escénica no es una mera reproducción de lo signado por un texto, sino que es parte constitutiva de la acción. La actriz y el actor, son capaces de intervenir en el proceso de producción de sentido escénico, ubicándolos en una categoría de actores productores (Ferreyra y Rodríguez, 2020), o su variante, actores escritores. El dispositivo propuesto en *Tres hermanos* lleva implícito, en los vaivenes espaciotemporales propios de la dinámica de improvisación, la *memoria* y la *rememoración*. Esta ejercitación es poseedora de una estructura dramática que, por medio de la repetición de los cuerpos, en diferentes personajes, van produciendo un tiempo-espacio real de la improvisación, y otro, ficcional. Este espacio-tiempo ficcional es propio de la recurrencia semiótica que los cuerpos de la improvisación portan en sí mismos. Esta recurrencia semiótica nos posibilita una lectura que, por medio de la

referencialidad (parecidos, similitudes) entre los cuerpos, sucede, asociativamente, una condición de familiaridad. Son los mismos cuerpos actante, atravesados por relatos diferentes, los que producen alteración en la figura real originando un registro de la realidad modulado, por lo que Pasolini llama, *passio* (Didí-Huberman: 2014, 189), la plasmación de los gestos y afecto humano que, en esta improvisación, nos remite al gesto familiar. Los cuerpos sufren derrames de sentidos de una dimensión expresiva a otra, los gestos pasan y hacen pasajes en la dramaturgia familiar, fundando “un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica, sino también un relato escénico autónomo.” (Pessolano, 2022: 26) sobreviviendo y eternizando el vínculo de la historia que los une en la fabricación de una memoria familiar, potencial texto escénico.

## Bibliografía

- Agamben, G. (2003), ¿Qué es lo contemporáneo?, *Otra Parte*, 20, 77-80.
- Alloa, E. (2014). Reflexiones del cuerpo: sobre la relación entre cuerpo y lenguaje. *Eidos* n. 21, 200-220.
- Araudo, L. (2021). Punto de vista en la producción de sentido actoral: una clave virtual. *TeatroXXI*, 38, 81-90.
- Benjamin, W. (1992). *Cuadros de un pensamiento*. Trad. S. Mayer y col. Macini, Imago Mundi, Buenos Aires.
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, Trad. Bolívar Echeverría, UACM/ Itaca, México.
- Benjamín. W. (2016). *El autor como productor*, Trad. W. Erger, Casimiro libros, Madrid, España.
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Teatro XXI*, n 12, 15-20.
- Deleuze, G. (2009). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2014). Poemas de pueblos, en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial.
- Ferreyra, S. y Rodríguez, M. G. (2020). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de Teatro*, 143, 42-56.
- Fischer- Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*, Trad. D. González Martín y D. Martínez Perucha, Abada Editores, Madrid, España.
- Husserl, E. (1997). *Ideas relativas a una fenomenología pura y filosofía fenomenológica Libro Segundo: investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Trad. A. Zirión Q., México, Univ. Nacional Autónoma de México.
- Kartun, M., (2006). *Escritos 1975-2005*, 1ª ed.- Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Latour, B. (2005). *Reensablar lo social Una introducción a la teoría del actor- red*, trad. G. Zadunaisky, Revisión técnica D. Gutiérrez, Buenos Aires, Manantial.

- Merleau-Ponty, M. (1945). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta De Agostini.
- \_\_\_\_\_ (1986). *El ojo y el espíritu*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Expresión e intersubjetividad*, (Un inédito de Merleau- Ponty), trad. Ralón de Walton, G., Lima - Perú: Círculo Latinoamericano de Fenomenología, Pontifica Univ. Católica de Perú.
- Nachmanovitch, S. (2010). *Free Play: la improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Pavis, P. (2007). *Diccionario del teatro*, trad. Melendres, Jaume. Barcelona, España, Paidós.
- Pessolano, C. (2022). Flujo, fragilidad y potencia. Lenguajes que trascienden hacia la construcción de un cuerpo de actuación, Revista telón de Fondo N°35, 23-36.
- Rancière, J. (2010) *El espectador imaginario*, trad. Ariel Dilon 1ª ed. Manantial, Bs. As. Argentina.
- Rodríguez, M. (2020). Actuación y detención: Apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México, Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH, (3), 1-22.
- Sanchis Sinisterra, (2010). *Por una teatralidad menor y Dramaturgia de la Recepción*, Paso de Gato, México.
- Spregelburd, R. (2000). La extravagancia. En *Heptalogía de Hieronymus Bosch* (63-86). Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Vigo, A, (2010). El cuerpo vivido. La filosofía más allá de las fronteras de la objetivación, Universidad de Navarra, Pamplona, España.



## Tema libre: la actuación

Laura Fernández

Creo que una vez bromeamos sobre esto con Martín – quien me invita a participar del libro– y me parece bien dejar este título. Cuestan los títulos.

Ahora se usa –creo, también, y yo no quiero ser antigua– partir de experiencias personales para hablar de otras cosas más generales. Unir los puntos mientras se escribe; mientras se confía en la intuición.

Contemporáneamente a la escritura del artículo, desarrollo la casa familiar. Casi sesenta años de una casa habitada por todas las edades, las muertes, aniversarios de todo, papeles de cualquier tipo, más frustraciones que logros, machimbre, y así. Me detengo en cosas que supongo tienen algún valor, chequeo en Mercado Libre; nos loteamos con mi hermana –con quien me vinculo endeblemente– objetos en cantidades similares –si hay nueve copas de las pequeñas y siete de las grandes, pensamos que la diferencia entre cantidad y tamaño nos propone una compensación, aunque ninguna tenga claro qué se bebe en ellas–.

Todo más o menos así, hasta que alguna deposita la mirada, –una mirada particular, indescriptible– en algún objeto. Quizás la mirada infantil. Ahí no hay tregua: nos desesperamos por el elemento independientemente de su

valor de reventa, de su registro “afectivo”, de su relación con cualquier momento particular. No hay especulación sobre quién recibió más atención en el pasado ni si el terreno de la vieja construcción habilita un negocio inmobiliario potente. Simplemente, alguna detectó un deseo voraz en la pequeñez y allí fue, seguramente, a intentar que el elemento promueva el mismo apetito que le genera a la otra.

Pienso ahora, para escribir, que no es ni más ni menos que eso la fascinación que nos provoca la actuación: la envidia de que algo nos provoque con esa eficacia unas ganas irremediables de algo. Saludable o nocivo.

Es todo más complejo, claro. No se trata, pues, de seguir la trama y ver qué desea ese cuerpo —el del actor o la actriz— con las circunstancias que le han sido impuestas en la fábula. Es también la fascinación de cómo se esparcen algunos textos por sus bocas, cómo se desplazan por el espacio, cómo asimilan y llevan al extremo lo que —quienes más o menos nos formamos en estas disciplinas— podemos intuir que fue el punto de partida.

No es novedad decir que en nuestra época el pasado se pulveriza cada vez a mayor velocidad y que el futuro es más difícil de anticipar que en cualquier otro momento de la historia. El presente se nos asigna como la única cosa a ponderar. De ahí, todos los desastres económicos, políticos, ambientales.

Ahora, pienso, pocas, poquísimas cosas reivindican la idea de presente de manera valiosa. Y una de esas pocas es la actuación.

Hice todo este rodeo, quizás, para decir que el tema será éste: el del presente en la actuación.

Que una historia teatral que sabemos está tramada, escrita, dirigida, ensayada muchos meses y hasta años antes –incluso desoyendo ese orden y esas categorías– provoque esa ranura en el tiempo para hacer que ese ahora se sostenga durante todo el relato lo da únicamente la actuación. Lograr que los objetos aparezcan y desaparezcan de nuestra vista con la mera dirección de la mirada de una actriz o un actor es un fenómeno que nos devuelve la posibilidad de sentirnos felizmente imbéciles, arrojados al influjo de lo que deciden por nosotros, sin voluntad de lastimarnos –que de eso en la vida real ya hay bastante– sino sólo para depositarnos durante el transcurso de la obra en otra relación con la materialidad del tiempo y el espacio.

Para que esto que escribo no sea sólo un descargo maravillado, intentaré desgranar aquello que, detecto, puede habilitar este presente del que hablo. Algo de esto puede echar luz sobre el territorio de la actuación, puede contenerlo, pero luego, función a función, la eficacia descansa en la expresividad del actor o la actriz. Serán diez, claramente ajustada a la lógica de la perimida idea de decálogo, porque toda vez que dije que no quiero ser antigua, tampoco quiero evitarlo del todo.

## **El partido de paddle**

Hace mucho –la palabra “paddle” da el contexto sin mayor esfuerzo–, me decía un amigo –que se dedica a una tarea intelectual muy exigente– que jugaba al paddle porque era uno de los pocos momentos de su semana en que no tenía tiempo de detenerse en los pensamientos: la pelota

era lanzada y rápidamente volvía. No cabía en esa velocidad ninguna otra especulación más que la que comprendía al objeto que regresaba con la aceleración y la peligrosidad de lo que puede reventarte un ojo si no se presta atención.

De igual manera, el presente de la actuación precisa que se ponga en juego lo vincular y lo sensible más que pensamientos que argumenten una lógica para estar en escena – que la situación dramática en general no sólo no exige sino que padece–. Necesita lanzar –con fuerza o con torpeza, holgura o apremio– acciones, palabras o gestos para transformar a lxs otrxs, y mantener las terminaciones nerviosas desveladas para recibir los pelotazos.

## **Los tiempos**

Y el ritmo y la duración de las cosas. Hay, muchas veces, en los actores y actrices una percepción muy distinta de la de la platea respecto del peso del tiempo en cada momento. El actor o la actriz tiene en su mira aquello que busca en la escena, la percepción milimétrica de lo que precisa para seguir existiendo. Lxs espectadorxs están frente a eso, pero, también, a todo lo que lxs rodea: a esos cuerpos y esas relaciones, a las texturas, los recovecos, los colores, los estímulos sonoros. Lxs espectadorxs absorben el gesto, el movimiento, pero también la reacción del resto de las presencias, las nuevas configuraciones que promovieron esas transformaciones. Cada tanto se concentra en un recorte y, de repente, necesita inexorablemente volver a la totalidad, para luego regresar al detalle. Pienso ahora en esos documentales de tortugas o periquitos australianos en los que la cámara muestra el detalle

de la alimentación o los picoteos en las alas y, de repente, vuelve al enorme paisaje que aloja la especie. Ese tiempo, esa suerte de montaje que necesita la platea, en el teatro, sólo está concedida por la actuación: detenerse, “estirar” el presente con una conciencia transversal de que en ese momento no debe proponer novedad, sino respirar la situación para que se asienten las imágenes renovadas que, dentro de un rato, ya no existirán.

Porque, en definitiva, se trata de que cada unx de lxs espectadorxs quede endeudadx a cada pequeña porción de todo lo que acontece en la escena, tanto como para percibirlo, establecer una comunicación y lamentar su erosión. Como en *La náusea*, de Sartre: “Por el momento, toca el jazz; no hay melodía, sólo notas. [...] Me gustaría retenerlas, pero sé que si llegara a detener una, sólo quedaría entre mis dedos un sonido canallesco y languideciente. Tengo que aceptar su muerte; hasta debo querer esta muerte; conozco pocas impresiones más ásperas o más fuertes”.

Esa administración del tiempo de la nota en la totalidad de la melodía, de comprender su ejecución breve o persistente, de evitar una sonoridad predecible, es uno de los entrenamientos más sutiles y relevantes en la actuación y lo que puede, siempre, devolver la idea de presente.

## **La síntesis gestual**

Ese cuerpo que destila “ahora”, tengo para mí, es tanto terminante como dócil, para que en su superficie se imprima lo que sucede sin siquiera advertirlo del todo. Es un cuerpo que puede recibir los acontecimientos como una catástrofe

que lo desestabiliza, que luego lo recompone, que luego lo hace accionar, que eventualmente le hace decir algo.

Sospechar –seguir sospechando– de la eficacia del gesto para volver a entrenar la fragilidad, la porosidad; para detectar cuándo la actuación debe volverse centrípeta y cuándo centrífuga; para que la expresividad no expulse a la platea con su productividad, sino que –como un agujero negro que de tan corpóreo lo absorbe todo– nos atraiga a su interior; nos deshaga en su intimidad.

Recién, desde la BBC, escucho y transcribo tres párrafos.

El primero: “los agujeros negros y en particular su centro, la llamada singularidad, son uno de los fenómenos más enigmáticos del universo, [...] ese punto en el espacio donde todas las leyes de la naturaleza que conocemos, se rompen”.

Pienso, primero y evidentemente, en la noción de singularidad –tan recurrida en lo teatral–. Relacionada al gesto, podría describirla como aquella permeabilidad de los cuerpos en la escena que actúan no lo predecible, no lo que acerca explicaciones ni lógica, sino tan sólo lo que necesitan a partir de lo que los acecha; que actúa lo inesperado, pues sólo responde a, justamente, una urgencia.

El segundo: “la materia en el agujero negro está comprimida en un volumen muy pequeño. Por todo eso, es que la distorsión que el agujero negro provoca a su alrededor es tan poderosa que nada puede escapar si se acerca lo suficiente”.

Pienso, después, y también con cierta obviedad, que el gesto debe ser una condensación de todas las circunstancias que lo limitan y lo propulsan, para que, aunque no sea identificable, absorba todo lo que hay a su alrededor: no es ampuloso y liviano; es denso, es “masivo” –como se escucha en astronomía–. Es magnético.

El tercero: “lo que sí sabemos es que allí adentro todo es arrastrado hacia la singularidad, ese punto en el centro del agujero negro que es infinitamente pequeño e infinitamente denso y donde el espacio y el tiempo, terminan”.

Pienso, en tercer y último lugar, que, finalmente, este gesto compacto, singular, que atrae hacia su centro, nos deposita en un espacio de leyes desconocidas. Allí es donde nos encontramos con la mejor versión de un espectáculo: la que nos aísla de lo cotidiano.

### **La primera vez que se dice**

El presente del que hablamos, claro, atañe también al universo textual.

Cuando se incorpora las palabras a los ensayos tengo la misma sensación: actores y actrices, antes de la presencia de los parlamentos, se alineaban más fácilmente en el abismo del presente.

Cuando aparece el texto, hay un retroceso al pasado o una excursión al futuro. En el pasado, por el simple trabajo de la memorización o porque se buscan aquellas imágenes que tienen que acercar. En el futuro, porque si se libran al azar de lo que acontece, aparece una suerte de obligación de darles un sentido que les imprima una sospechosa consistencia o utilidad; una suerte de obligación de no defraudar la lógica narrativa.

El trabajo a desplegar, entonces, es hacer que cada palabra cueste; que cargue con la frustración de no alcanzar; que el texto no pueda dar demasiada cuenta de todo eso que sucede en esas relaciones; que no se agote en él, que

siempre sea insuficiente, más allá de su frondosidad o su escasez. Por momentos, quizás, anclar en su sonoridad; en otros, ponderar sus sentidos o su carga metafórica —siempre, claro, hablamos de las metáforas vivas; de las que no sustituyen un término por otro, sino de las que confrontan términos de manera manifiesta—.

Los textos alcanzarán su sentido en algún punto —más o menos cercano—, pero el actor o la actriz no debería gobernarlos —pues los vuelve más débiles—, sino ser víctima de las palabras. Padecerlas. Hasta rechazarlas. Los textos son menos lo que narran que lo que disparan, lo que lastiman.

Y siempre, siempre, deberían ser mejor un gesto —y esto tiene que ver con el apartado anterior—.

Hay un meme que adoro: “borrar la insultada que estabas escribiendo para terminar poniendo “OK” es otro nivel de autocontrol”. No nos importa nada su remate, pero, asociado a lo que nos compete, sí la síntesis y la frustración de la expresividad esperada que propone.

## **Detenerse en la mitad**

Como desprendimiento de lo anterior, dejar sin conclusión un trayecto, una réplica; dejar una acción interrumpida; quedarse a mitad de camino de una postura señala, en contra de lo que podría sospecharse, mucho más su potencia que si se lo completara. Hacer descansar la comunicación en lo imperfecto, lo trunco, lo fragmentario, lo inconcluso, lo parcial promueve la inclusión de la platea, que vivenciará en su cuerpo la necesidad de consumir, que habitará la

curiosidad frente de la interrupción, que experimentará el abismo ante la ruptura de la expresividad automática.

## **Lxs demás**

De esto, aunque abarque mucho y apriete poquísimo, me interesan fundamentalmente dos circunstancias.

La primera. Si el actor o la actriz “se va” por un momento; se desconecta del presente de ese universo –y, por la ya citada tragedia del agujero negro, la referencia a lo “universal” no es azarosa ni general– está “afuera” volver a entrar; está en lxs otrxs ese dedo que indica cómo y por dónde volver a involucrarse en la secuencia. Intentar forzar un regreso sin ese andamiaje sólo provocará más desencuentro. Y si, por azar, se acercan las expresividades, será en un camino símil, un poco parecido, pero paralelo y no revuelto.

La segunda. Está, decíamos, el trabajo con lxs otrxs con quienes se lleva adelante la narración pero también, insoslayablemente, está la platea, de manera más o menos convocada. La interlocución puede ser directa –y tanto mejor si la situación lo refiere cabalmente; tanto mejor si el texto, el contexto, el espacio se hacen cargo y arman sistema– para adherir esas miradas y gestos, pero también indirecta. Allí, se incorporarán sus mínimas reacciones, su respiración, transpiración y ritmo cardíaco. Amplificar esa percepción es otra de las herramientas para profundizar el “ahora” de la actuación.

## **El detalle**

En el teatro, en todas las artes, intuyo, el detalle es desde donde se percibe la totalidad. La totalidad es una idea; el detalle es una imagen. El detalle nos permite perforar esa totalidad del universo, entender su espesura, hacer un corte transversal de cada uno de los lenguajes, de las situaciones, de los momentos de la obra.

Son los actores y las actrices quienes pueden señalarnos el resquicio singular desde el que debe leerse lo que allí sucede. Y darle excepcionalidad. A veces, claro, será desde una acción evidente. A veces, las más, será sólo desde una pausa para que la platea pueda escudriñar su cuerpo tramo a tramo, aunque ni siquiera se tenga conciencia de ello, y entender la dimensión de lo que acaba de ser dicho, de lo que acaba de producirse. El detalle permite darle contundencia a la volatilidad. O, por el contrario, si la rigidez parece gobernarlo todo, aportará la fragilidad para hacer sospechar de tanta afirmación.

Esto nos lleva a una cuestión distinta, pero cercana.

## **Actuar a favor / actuar en contra**

En el presente de las situaciones, de las cotidianas, no siempre nuestros cuerpos están a favor de lo que sucede. Independientemente de poder manifestar vivamente o no su posición, nuestro cuerpo se retrae, niega mientras afirma, hace un dibujo mientras dice prestar atención o se entrega tanto falsa como dócilmente a un acuerdo que no comparte.

Alguien podrá decir que son rulos para hablar de la contradicción. De alguna manera, sí. Pero si se me permite establecer una sutil diferencia, no se trata aquí de ubicar en el mismo plano dos circunstancias que tironean al sujeto – hablo de la contradicción–, sino de poner en distintos planos dos eventualidades, desplazarlas de la simetría para que se expresen en distintos lenguajes y frecuencias de la obra.

## **La reivindicación de lo inútil**

Ir desde la profundidad de cada una de las situaciones a su expresividad más mamerta. Una vez escuché a alguien que decía que la insistencia en lo profundo se pone banal y, en el mismo sentido, la insistencia en lo pavote acaba por señalar un sentido profundo. El chiste por sobre la ocurrencia.

La ocurrencia tiene el fin de exhibirse como genialidad; no hay nada detrás de ella, es una exhibición. No compromete emocionalmente, sensiblemente, a la platea en su exposición; ella se limitará a decir, simplemente, “qué ocurren-te”, que será una característica, una capacidad más o menos ponderada, pero detrás de la cual sólo hay una idea. No hay una invitación a un abismo.

Creo más en la acumulación de lo simple, de lo tonto, del chiste de lógica torpe que, sospechamos, intenta distraernos de algo que sucede detrás. Y, zas, detrás encontramos eso de lo que intentaba protegernos, lo que pretendía ocultar.

## La noción de la distancia entre una cosa y otra

Para esto que escribo, hay un asunto al que recurro sólo superficialmente y de manera vergonzosa —ha hecho roncha y merecido múltiples pendencias en el ámbito literario; acá sólo nos convoca una de sus resonancias—: la relación entre Carver y su polémico editor, Gordon Lish, a propósito de las intervenciones en sus textos mecanografiados, de los cambios de títulos, de los agregados. Lo que me interesa es la instancia anterior al debate más sofisticado, su arista más romantizada: la que dice que el editor leía los escritos y le proponía reducir el texto a la mitad, luego a la mitad de la mitad y así.

Tengo para mí, una vez más, que siempre hay algo que se puede volver más consciente entre una cosa y otra, que puede ser más pequeño y más delicado; que entre un gesto y su texto hay un desfase que los une y los distancia, que señala el enorme abismo entre ambos, que hace ver algo como imprescindible y algo como superfluo; hace sentir que algo miente y algo se impone como una verdad descarnada. No está ni en lo uno ni en lo otro lo importante, está en la relación. Claro, somos contemporáneos a esto del “entre” y, como ya dije, la originalidad no va a signar esto que escribo, pero sí lo que creo destacable.

No toda nuestra tradición teatral es ponderable ni perimida; no todo lo que nos rodea ahora mismo es valioso ni banal. Lo que es seguro es que la obra de teatro es un instante y sólo en el transcurso de su existencia puede hablar de todas estas relaciones; es sólo mientras cuenta aquello pequeño, que recoge todo lo que la hizo llegar hasta aquí e

inaugura algo. Siempre sin señalarlo, sin evidenciarlo, sin remanir los sentidos. Es en su permeabilidad que asume todas las teorías y en donde está sostenida su existencia para incidir en lo real; incidir como incisión, como corte, como atravesar algo como la carne o lo que sea. Quizás, ni más ni menos que el presente.



## **Producción de sentido actoral y construcción dramática: sobre Rafael Spregelburd**

Mariano Saba

Tal como fuera postulado por Alejandro Catalán (2001), el concepto de “producción de sentido actoral” debe entenderse como intento por definir la cualidad de ciertos devenires teatrales fundados en una autonomía propia de la situación escénica. Una autonomía superadora de instancias históricas donde el referente textual, temático o conceptual venían a legitimar la dimensión representativa y la lógica de relato impuesta siempre por algún condicionamiento objetivo. Ahora bien, habiendo transcurrido más de dos décadas desde el aporte teórico que significó tal categoría, conviene tal vez orientar la atención a casos de carácter liminal, es decir, a creadores que emergen con ese tipo de teatralidad, pero cuyo tránsito por usinas diversas de formación los destaca como referentes ineludibles de mixturas renovadoras. El interés de poner el foco en estos ejemplos radica en extraer el valor de trayectorias que no sólo han circulado por nodos pedagógicos de producción del sentido actoral, sino también por otras experiencias de aprendizaje ligadas a la actuación “interpretativa” o incluso a la dramaturgia.

Entre las intuiciones de ese valor, pueden destacarse al menos tres: 1) es en los casos donde la producción de sentido actoral se vio interrelacionada con posturas técnicas divergentes, donde más se ha evitado luego la re-producción (y hasta la copia) del modelo de director instaurado durante los años '80 y '90 del siglo XX, con su función censora de lo singular, “desalojando lo que cae en la representación” (Catalán, 2001: 19); 2) son además esos casos de rearticulación del concepto, donde pudo contrarrestarse la pátina moral de la producción de sentido actoral como forma “exclusiva” de redención para la creación de los cuerpos actuantes como meros agentes sometidos por el Discurso de Autor y, posteriormente por el discurso de dirección<sup>1</sup>; 3) y, finalmente, son los casos “heterodoxos” aquellos que permiten vislumbrar ciertas complejidades (no exentas de contradicción) que reviste el propio concepto de producción de sentido actoral, sobre todo en las generalmente veladas relaciones entre prueba de actuación y construcción de texto dramático.

En torno a estas cuestiones, el caso de Rafael Spregelburd resulta sumamente significativo, sobre todo por el entrecruzamiento de perspectivas en que se desarrolló su período de formación, constituyendo un derrotero de nutrida heterogeneidad cuyos referentes, lejos de aglutinarse en

---

<sup>1</sup> Hoy resuena de forma evidente esta excesiva carga moral que el tratamiento del tema ha dado a la prescindencia de cualquier sostén previo o exterior a la lógica singular de lo escénico: de hecho, la palabra “desviación” evoca estrategias discursivas obtusas en cuanto a la confrontación con poéticas disidentes. En este sentido, debiera repensarse la vigencia que guarda temática y formalmente la opinión de que “estos ‘sostenes’ han sido adoptados por desviaciones representativas de esta capacidad: desviaciones ‘autorales’ [...] y desviaciones ‘puestísticas’...” (Catalán, 2001: 19). Toda desviación presupone una norma, y concebir una normatividad hegemónica del sentido actoral (contra-hegemónico siempre) sería discutible.

el paradigma cohesivo de la producción de sentido actoral, proveyeron de clara diversidad a su poética personal. Tal como narra en una entrevista realizada por Luis Emilio Abraham (2013), Spregelburd inició sus estudios de actuación en una escuela privada que abrió la Casa del Teatro. Allí tuvo como docente a Daniel Marcove entre 1988 y 1990:

Él mismo me sugirió que estudiara dramaturgia porque veía en mis improvisaciones y en mi modo de trabajo cierta tendencia natural hacia el texto, una orientación también hacia lo literario. Por eso empecé a tomar clases de dramaturgia con Mauricio Kartun mientras estaba en la escuela de Marcove. Hacía las dos cosas al mismo tiempo. Luego Kartun me recomendó que, terminado mi proceso con Daniel, me pasara al taller de actuación de Bartís (Abraham, 2013: 54).

Hacia el año 1991, entonces, Spregelburd toma contacto con el Sportivo Teatral, lo cual –lejos de anular la acumulación técnica de la experiencia previa– sirve, según él mismo opina, a la sumatoria de sus posibilidades posteriores:

Estuvo muy bien haber comenzado por allí, porque durante esos tres años trabajé en una formación muy clásica: el método Stanislavski, obviamente muy traducido por los que fueron aquí los maestros, que utilizaban el método revisitado por Strasberg. [...] Pero es un tipo de formación muy mimética, muy representativa, que sin dudas aportó algo a mi

trayectoria posterior. Si yo hubiera hecho al revés, si hubiera empezado mis estudios con Bartís, jamás hubiera arribado a los procedimientos que utilizo ahora. Yo creo que el lenguaje de actuación de mis obras está siempre ligado a una zona más mimética que ciertos teatros hiperexpresivos, como el de Bartís, que suponen que el actor tiene que ponerlo todo en el escenario. No tiene que ponerlo todo, si pone de más, si hace de más, a mí ya no me interesa (Abraham, 2013: 55).

Dos cuestiones fundamentales revela esta cita al respecto de Spregelburd y su recepción del paradigma ligado a la producción de sentido actoral. En primer lugar, postula la relativización misma del *exceso* que en términos de Catalán es la esencia del nuevo actor: “Irrumpe un nuevo actor. Este actor rompe con su lugar de intérprete. Este exceso a la interpretación no es una capacidad que servirá a la vehiculización de un sentido de desarrollo que, igualmente, lo trasciende y lo limita (lenguaje del director); este exceso será el productor mismo del sentido teatral” (Catalán, 2001: 18). Como puede entenderse, este “exceso” no sólo quiebra el perímetro de la representación, sino que se instaura a sí mismo como potencia, lo que conduce directamente al contraste con el reparo de Spregelburd sobre el “ponerlo todo”. Y en segunda instancia, aparece en las palabras de la entrevista cierta validez del conocimiento de la convención para ejercer ruptura sobre ella. Es decir, crear un lenguaje, antes que un relato, no suele fundarse únicamente en la inmanencia de la actuación (Catalán, 2001:

19): crear un lenguaje implica subvertir lenguajes previos de manera consciente o accidental (lo contrario sería o bien pensar nuevamente la actuación como sometida, esta vez a los criterios del director “censor”, o bien huir de toda lógica materialista y mistificar la idea de una actuación que opera en el vacío).

Sin embargo, cabe destacar en esta instancia de formación que el tránsito de Spregelburd por el Sportivo Teatral no aparece exento de complejidades. Por un lado está el indudable aporte que destaca una y otra vez sobre la posibilidad creativa que implicó su paso por aquel estudio; por otra parte, la rispidez que ocasionaba en ese espacio su bagaje previo ligado no sólo a una escuela realista (cuyo enfoque había sido necesario transitar para descartar), sino también a lo dramático. Tras valorar el intenso aprendizaje allí, Spregelburd matiza:

... Afortunadamente, además, yo tenía muchas diferencias con el Estudio de Bartís. Había dos cosas que me distanciaban de él. En principio, mi formación previa, mis tres años con Marcove, me habían aportado todo un sistema de formación actoral que él desprecia mucho. Y además estaba mi condición de autor cuando Bartís se encontraba en esa época rabiosa contra el texto: el texto era el enemigo. Así que yo me formé viendo y admirando un tipo de teatro que no sería exactamente el mío. [...] Lo más gracioso es que a Bartís me lo había recomendado mi propio profesor de dramaturgia. Cuando Bartís me vio, dijo: “Así que vos sos

dramaturgo”. Así, muy despectivamente. Entonces para mí era una formación muy esquizofrénica. [...] Bartís pensaba que los autores no saben nada de teatro, que el teatro se escribe sobre la escena. En realidad, yo estaba de acuerdo con él pero creía también que podía formarme en ambos campos y escribir mejor siendo actor, que es de hecho lo que hace él (Abraham, 2013: 57).

El testimonio de Spregelburd acerca del proceso pedagógico dentro del Sportivo no puede ser más valioso. Es clara en él la desmitificación de la puridad con la que se ha considerado mayoritariamente la producción de sentido actoral. Su ejemplo es considerado aquí como caso testigo que podría irradiarse a otros creadores y creadoras (coetáneos y posteriores) cuya adscripción al encuadre de una escena autónoma no desconoció sin embargo la integración técnica de otros modos diversos (y hasta opuestos) del lenguaje teatral. En tal sentido, cabe afirmar que el ataque de ciertos nodos de formación con respecto a la síntesis entre autonomía actoral y construcción dramaturgica, ha obturado sistemáticamente la posibilidad de rastrear la verdadera dificultad que implicó siempre, para la producción de sentido actoral, el ordenamiento textual de sus pruebas. No es posible atribuir al desconocimiento esta negación del valor dramaturgico en las poéticas emanadas de la producción de sentido actoral. Muy por el contrario, el propio testimonio de Spregelburd da cuenta de cómo el Sportivo respaldaba la necesidad de incluir conocimientos en torno a lo textual dentro del aprendizaje actoral:

Tengo la sensación de que yo estaba allí aprendiendo todo –la relación del teatro con la representación, la relación del teatro con la política– y al mismo tiempo iba diferenciándome. Aprendí, además, porque lo cuestionaba, y de hecho creo que a partir de que lo cuestionaba fue que Bartís me empezó a respetar también como dramaturgo. Después de unos años de estar estudiando, él me propuso dar las clases de dramaturgia dentro del Estudio. Mientras yo seguía trabajando en el Estudio, daba clases de estructura dramática. En realidad daba clases de lo que yo creo que hay que hacer: ayudar a los actores a organizar las escenas cuando no hay nadie detrás que se las escriba, a convertirse en escritores de las propias escenas. Esto también creo que sentó las bases de lo que a mí me pasa en el teatro. Yo no soy dramaturgo. Yo soy un actor que se escribe las obras en las que le gustaría actuar (Abraham, 2013: 58).

Es interesante destacar en relación con esta cita, la persistente impugnación que en aquel entorno sufrían las nuevas dramaturgias, curiosamente al mismo tiempo que Spregelburd comenzaba a dar clases allí. Lo que hoy se revela como una clara contradicción, pareciera testimoniar la escisión con que se concebían en aquel momento y en aquel estudio las pruebas de actuación y el ordenamiento dramático exigido por esas pruebas. La idea de una constitución de lenguaje por fuera de esa instancia de intercambio y escritura *a posteriori*, demuestra que imperaba una idea

arcaizante de la escritura dramática, como si la dramaturgia tan sólo hubiera sido la especificidad de un teatro representativo previo y subyugante de la actuación. Muchas de las nuevas escrituras –emergentes y subsidiarias de las dinámicas propuestas por el encuadre de la producción de sentido actoral–, eran exactamente lo contrario: eran nada más ni nada menos que el modo textual de poder asistir a la prueba de actuación en su proceso de construcción de obra. Llama poderosamente la atención el silencio recurrente acerca de esta cuestión en los discursos de dirección situados dentro de la producción de sentido actoral, alineados una y otra vez con la estigmatización del campo dramático, aún sin renunciar en sus propios espectáculos a tradicionales conceptos (y derechos) de autoría.

Al respecto, pueden evocarse múltiples menciones de esta impugnación y del modo en que parece velar la necesaria interacción entre producción de sentido actoral y construcción dramática. Valga por ejemplo la que figura en *Cancha con niebla*, proveniente de una entrevista del año 2000:

Aparecen autores hoy, muy reconocidos, pero que en realidad lo que plantean son estructuras básicas repetibles y los actores improvisan. Asignan lugares como si fuera una improvisación, definen, y lo que hay es circulación por parte del actor, hacia un territorio estrictamente creador en el uso de la construcción verbal. Ese teatro es un teatro mucho más frágil porque no tiene ningún modelo sobre el que representa, no representa sobre la estructura

tradicional del relato, no intenta reproducir de manera costumbrista como fue el teatro argentino, el teatro rioplatense, una mesa, dos personajes que hablan, el tema del trabajo, la madre, la novia, el modelo de la hipótesis costumbrista. Quiero decir [que el teatro del actor, no representativo] no tiene una legalidad estilística sino que funda un territorio poético en la presunción de que va a crear un instante... (Bartís, 2003: 119-120).

Este señalamiento tiende a querer distinguir los territorios de una concepción apriorística del texto, de aquella que más bien privilegia –en las etapas primarias de la construcción– una prueba de actuación situada en el “estar”, en la experiencia que funda territorio en el cuerpo y que utiliza el universo textual como disparador asociativo. Y sin embargo, lo que tornan visible las nuevas dramaturgias de aquel contexto, es el debate sobre la noción de *improvisación*, o más bien sobre la propiedad de cierto modo de *improvisación*. En este sentido, aún hoy, cabe preguntarse si un cuerpo de actuación –absolutamente adiestrado en nutrir la prueba como máquina autónoma productora de teatralidad–, no conduce su fuerza, su potencia poética –y no sólo de manera inconsciente– también por vías dramaturgicas. Reconocer esta posibilidad implicaría entender de manera mucho más amplia la construcción de dramaturgia, pero también implicaría relativizar el supuesto conflicto de poderes entre el desarrollo de la poética del actor y la idea temática que debe desarrollar el texto. Sobre todo porque

dentro de lo teatral, lo temático –a partir de esta nueva elaboración– sería siempre, en definitiva, el despliegue poético de la potencia de actuación. Esa idea más compleja y más amplia, entonces, de la imbricación entre producción de sentido actoral y construcción dramática, tiene su origen en disidencias como la de Spregelburd, cuya producción, sin embargo, da cuenta cabal del palimpsesto que su aprendizaje dramático configuró al proyectarse sobre la experiencia dentro del Sportivo.

Al respecto, resulta muy acertado lo que señalan Sandra Ferreyra y Martín Rodríguez (2018) al analizar su caso dentro de un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. Afirman con respecto a Spregelburd:

Actor él mismo, se forma a principios de los noventa con Ricardo Bartís en simultáneo con el inicio de su actividad como dramaturgo. En su escritura encontramos huellas de la producción de sentido actoral que tienen que ver con los principios que enunciábamos anteriormente (la fragmentariedad, la discontinuidad y la negatividad) que derivan en un humor y una ironía particulares que se sostienen en una sutil dislocación entre las palabras y las acciones. Estas huellas no determinan por completo su dramaturgia, más bien lo hacen negativamente como sus condiciones de posibilidad (Ferreyra y Rodríguez, 2018: 49).

Ferreyra y Rodríguez incluyen a Spregelburd como eslabón significativo dentro de la genealogía del actor productor. La reaparición de escenas ligadas a la traducción, por ejemplo,

funcionaría en su dramaturgia como marca del modo en que Spregelburd juega con la solemnidad de los códigos, recuperando cierta habitualidad del entrenamiento actoral ligada a la imposibilidad de reponer el sentido emitido por otro, ya sea foráneo o no. También mencionan en su artículo formas diversas de la dislocación entre acción y diálogo, cuestión que no sólo definiría la modalidad creadora de Spregelburd sino también sus alianzas con la actuación: “Este modo particular de escribir en relación con procedimientos propios de la producción de sentido actoral hace que las obras desarrolladas de este modo requieran de actores productores para su puesta en escena” (49). El elenco de *La terquedad* (2017) ha cumplido, por caso, con el aglutinamiento de actores y actrices formados en esa tendencia.

La aversión contra el texto pudo tal vez obturar en la última etapa de los años '90 y principios de la década siguiente, la posibilidad de comprender la profunda imbricación entre producción de sentido actoral y construcción dramática. Incluso la impugnación directa de los autores “nuevos” en pos de dimensionar lo actoral como único vector creativo del ensayo, logró tal vez conformar un verdadero punto ciego para la reconstrucción de procesos “heterodoxos” pero ligados sin duda a la producción de sentido actoral. Si hay huellas de la producción de sentido actoral en la dramaturgia de Spregelburd, se debe claramente a la aceptación de ambos planos en un *continuum* de difícil ruptura. Lejos de sustraerle potencialidad a la idea de cuerpo y de construcción de lenguaje actoral autónomo, la ampliación conceptual de lo dramático a la irradiación misma del sentido actoral hubiera requerido para su aceptación

mayor y más amplio entendimiento del concepto de *relato*. Lejos de esfumarse, hoy queda más expuesta la posibilidad de entender cuánto de la producción de sentido actoral radica verdaderamente en la textualidad del cuerpo, en cómo su potencia poética no es ingenua en tanto “escritura” intangible. Nada es más cierto que lo siguiente: “Crear una obra, antes que su relato, sus personajes, sus situaciones, su palabra, etc., es crear un lenguaje cuya misma aparición y desarrollo en materia escénica produce en conjunto lo antes enumerado” (Catalán, 2001: 19). Y sin embargo, si se observa esta frase con detenimiento, se trata de una admisión concreta de que el sentido actoral produce todo a la vez, es decir, *se produce* y, por tanto, se escribe, se construye como potencia poética con todos los elementos propios de la teatralidad, inclusive con su dimensión dramaturgica. Tal vez por su condición de dramaturgo, Spregelburd sí pudo aceptar la instancia escrituraria inmersa en la creación de lenguaje actoral. Incluso, sin mediar opacidades, es de los pocos creadores que han dado testimonio de una escritura imbricada en la prueba misma de actuación. En su prólogo a *Los verbos irregulares*, Spregelburd afirma que 2007 (como antes 2003 y antes aún 1997) fue un año de enorme proliferación de materiales:

Algunas de mis obras son trabajos solitarios de escritorio; otras responden a pedidos específicos. Algunas ocurren en el griterío fervoroso de los ensayos con los actores, y otras en la más absoluta intimidad, en secreto, hasta que las doy a leer con la última línea de texto terminada. Imagínese usted, querido

lector, que yo volvía a casa de un ensayo tumultuoso de *Acassuso*, y me ponía a escribir –a lo mejor– *otra* obra. Para otras reglas. Para otra gente. Para otro destino. Lejos de abrumarme esta división aparentemente patológica de la personalidad del escritor, la propia disolución de eso que suponemos “lo personal” es mi garantía lúdica de asumir puntos de vista insospechados; de aprender cosas inciertas a partir de la observación de otras gramáticas (Spregelburd, 2013: 5).

Esa “disolución de lo personal” que Spregelburd menciona, no es ajena al contagio que produce la constitución de una dramaturgia ligada a la producción de sentido actoral en el ejercicio de otros tipos de textos pensados en solitario. La idea de que en esa contigüidad cada obra resulta el *coffee-break* de la otra, su “vacación alucinada” (6), retorna la escritura a una noción pariente de la producción de sentido actoral: un devenir libre de exigencias temáticas, ideológicas, literarias. Esta dramaturgia, que se desentiende de la propia síntesis yoica, parece familiar a las funciones ideales de la dirección. Porque justamente, dentro de la producción de sentido actoral, dicese que

...el director, nuevo lugar de trabajo que interviene desde fuera del cuerpo productor del actor, hará que esa singularidad pueda desligarse de la tendencia personal del actor (repertorio imaginario y expresivo por él conocido). La singularidad productora del lenguaje

podrá ser un trazo que irrumpa excediendo la identidad de todos y por tanto, forzando los límites que lo personal pueda imponer al rumbo imprevisible que toma la autonomía de un lenguaje (Catalán, 2001: 19).

Ahora bien, ¿hay entonces una relación directa entre la afanosa disolución de lo personal en las dramaturgias de Spregelburd y la fluida construcción del lenguaje autónomo de lo escénico? Vale afirmar, mejor, que en este creador la relación es indirecta: es decir, mediada, matizada por la interacción entre sus indagaciones dentro del sentido actoral y la diversidad de sus estrategias dramáticas. Esa interacción compleja dio por originar no sólo una forma irrefutable de la novedad textual en la teatralidad argentina, sino también un modo de capitalizar actoralmente las dinámicas dramáticas para la producción de sentido. Es factible reconocer en Spregelburd un dramaturgo que entiende la dimensión literaria del texto dramático pero que conoce también sus imbricaciones con lo actoral, considerando en buena parte de sus procesos la porosidad entre ambos planos como un *continuum* difícilmente discernible. Ante la novedad de una dramaturgia no reñida con la producción de sentido actoral, toda estigmatización que busque definirla como penosamente “autorial” carece de fundamentos. Se trata entonces de una articulación dramática que pone en crisis la percepción nociva de autoría tan presente en la dirección surgida de los '80.

Si se cobra conciencia de estas mixturas, de las cuales Spregelburd es tal vez un ejemplo pionero y significativo, la producción de sentido actoral puede potenciar sus derivas

actuales considerando la contigüidad recíproca y casi inmediata entre prueba de actuación y construcción dramática. Un caso notable de la producción de Spregelburd ha sido, indudablemente, *Acassuso*. Explica su creador en torno al proceso:

La obra se escribió casi sobre el “dictado” ejecutado en caliente sobre los actores y actrices, puestos en la situación de actuación. Los personajes surgieron en el cruce entre mis ideas, mis imágenes y deseos para la pieza, y los cuerpos concretos de los intérpretes. De allí que cada uno (y en especial en esta obra, ¡cada una!) le haya entregado a la obra su particularidad y su color propio (Spregelburd, 2013: 283).

Al respecto, Spregelburd recuerda que luego de cada ensayo invirtieron horas junto con la asistencia intentando “hallar una notación en papel de aquellos momentos privilegiados” (285). Cada semana la actuación recibía nuevos textos, fragmentarios, aunque de ningún modo definitivos. Puede pensarse que en este intermedio la imbricación de dramaturgia y prueba de actuación dentro del plano constructivo no sólo compromete a la escritura sino también a la fuerza poética de la actuación que prueba:

Como suele pasar en casi todos mis procesos de ensayo, no podríamos hablar de mera improvisación en este sentido. A veces pactábamos muy claramente lo que *debía suceder* para verificar la legitimidad de un texto, en vez de improvisar alrededor de este. Este

trabajo suele ser enloquecedor para los actores, ya que deben estudiar sutiles modificaciones de textos y acciones durante todo el proceso de ensayos (286).

Es el propio Spregelburd quien explica la necesidad de conseguir en la escritura centralizada cierta garantía de unidad de lenguaje (a veces impedida en la escritura colectiva). Sin embargo, y así como el cuerpo de actuación no puede ser compartido, pero intersecta su potencia con las irradiaciones creativas de su entorno, del mismo modo puede pensarse que, en este tipo de proceso, el cuerpo de escritura construye sentido intervenido por la prueba de actuación de forma casi constante. Desde luego que hay diferencias claras con las pruebas de actuación ligadas al más ortodoxo ámbito de la producción de sentido actoral. Como ya se ha mencionado, la *improvisación* es una idea en constante disputa y modificación. Pero el caso de Spregelburd permite ver cómo cierta idea heredada de la búsqueda de sentido actoral no sólo puede importarse a la escritura solitaria, sino condicionar los procesos grupales de intercambio donde la construcción poética entre actuación y dramaturgia siguen carriles simultáneos. E incluso, permite entender la cuota de construcción dramática intrínseca a la producción del sentido actoral: si el texto recoge “marcas” de la actuación, es porque la actuación “escribe” esas marcas. Es decir, las narra, como narra también otros elementos ligados al relato, a lo sonoro, al espacio, al tiempo. Como narra incluso aquello que es inefable y que resulta la Obra conjunta de todo lo que emerge.

Es necesario concluir mencionando el reparo de que ningún legado permanece indemne en sus reformulaciones. La formación de Spregelburd, como la de tantos otros creadores, es un cúmulo inestimable de heterodoxias. Solamente la *doxa* retrospectiva puede pretender que la identidad poética sea resultado de la traducción “personal” de un solo antecedente. Spregelburd recibe y modifica también un bagaje contundente de la teoría de la imagen kartuniana y de la sistémica de José Sanchís Sinisterra. No conviene acá evocar al primer referente porque desviaría el asunto hacia cuestiones más ligadas a lo plenamente dramático. En cambio, la alusión a Sanchís Sinisterra es necesaria para comprender hasta qué punto, en determinadas producciones, la hibridación conceptual ha logrado potenciar el encuadre productor de sentido actoral.

Tal como menciona Manuel Aznar Soler (1989), la importancia de lo sistémico para Sanchís Sinisterra se vincula con las formas de modificar códigos de recepción internos al dispositivo ficcional del teatro. Según Aznar Soler, a Sanchís le interesa “lo que él mismo llama ‘la dimensión sistémica del teatro’, es decir, ‘el circuito de interacción que se produce entre los códigos’...” (221). En esta línea, algo de la semiótica del espectador aparece funcionalizada y orientada a sacudir la pasividad contemplativa del público. Ahora bien, es importante entender que, así como el vector sistémico ha decantado en numerosas propuestas de la didáctica dramática, también lo ha hecho en la docencia de la actuación. Los ejercicios con *actemas*, en este sentido, vienen a ser importantes para considerar ciertas resonancias en la formación dramática de muchos jóve-

nes teatristas argentinos que tomaron clases con Sanchís Sinisterra durante los años '90. Y tan significativo parece ser ese puente, que resulta sorprendente que no haya sido evocado por casi ninguno de los planteos que indican, para la posdictadura, una valoración de lo procedimental frente al condicionamiento del “compromiso” político vehiculizado por lo temático. Al respecto, dice el propio Sanchís en una entrevista de 2022:

Creo que hay una especie de fórmula que yo se la escuché a un joven autor argentino, a Rafael Spregelburd, hace muchos años cuando yo vivía en Barcelona. Yo ahí creé la sala Beckett, y en este espacio teníamos mucha comunicación con América Latina. Hacíamos talleres especiales para becarios latinoamericanos, venían ahí, estaban un mes y medio, dos meses. [Era] un momento muy interesante, había mucho dinero también en las instituciones en esa época, los años '90 del siglo pasado. Este autor argentino, que ya entonces prometía mucho, y ha cumplido con esta promesa, que en una reunión de autores y autoras, dijo: “yo tengo una especie de norma –hablando de los temas– no hablar nunca en mis obras de lo que aparece en los primeros minutos de un telediarario, en las primeras páginas de los periódicos” (Mechoulam, 2022).

Sanchís reivindica la fórmula de Spregelburd entendiendo que los temas “ocultos” deben comprenderse como emergentes de la propia cuestión de las formas. Y por eso

coincide con el joven Spregelburd de los '90 en que la investigación formal es tan importante como la temática o más. Y en este sentido, vale la pena mencionar el contexto en el cual Sanchís resultó referente de creadores como Spregelburd, Andrea Garrote, o Alejandro Robino, siendo en aquel entonces catalizador generoso de intercambios entre la vanguardia teatral argentina y el campo artístico europeo. En esta línea cabe destacar la formación de Spregelburd dramaturgo en el marco de renovación más importante de los últimos cuarenta años para la enseñanza y el aprendizaje de la escritura teatral. Su arribo a los cursos dictados por Sanchís Sinisterra en Barcelona vienen precedidos por el célebre taller del Teatro General San Martín que, lejos de nutrir con repertorio moderno a la Comedia Juvenil, eclosiona y da lugar al Caraja-jí. En ese contexto (que fue marco para la consolidación de ciertos nodos indiscutibles de experimentación), los protocolos de Sanchís eran indudablemente más cercanos a los jóvenes de los '90 que a los dramaturgos argentinos de los '70 (con los cuales, paradójicamente, era coetáneo). Porque el abordaje sistémico ponía el foco en la dinámica de la escritura o de lo performático, en tanto interacción de códigos que nutrían lo teatral sin condicionamientos apriorísticos de lo temático: allí también el compromiso político comenzaba a pensarse en términos de forma y no sólo de enunciación. Es entendible entonces que la búsqueda sistémica condijera con un colectivo que, en términos de Abraham (2017), se diferenciaba “de la ‘seriedad’ que caracterizaba a las prácticas inmediatamente anteriores (cuyo modelo era Teatro Abierto) y huían de la solemnidad haciendo un teatro desafortado y renuente a en-

cajar en los parámetros de lo que se entendía por entonces como arte comprometido” (48).

Así, la posibilidad de lo sistémico coincide en provocar (tanto en el entrenamiento dramatúrgico como en el actoral) una cierta tracción ligada a la arbitrariedad de la forma. Entre los ejercicios de Sanchís que Spregelburd destaca se encuentra uno llamado “Comedia”. En él se propone como “Posición 0” la siguiente: A de frente al público, en proscenio, a la derecha; B y C sentados frente a frente en el centro del escenario, cada uno con un objeto; D está afuera, detrás de la puerta. Luego se suma a esto una partitura de movimientos que debe “asentarse” (por ejemplo: D entra y mira a C; C le devuelve la mirada; B, que está mirando a C, deja caer su objeto; B y C se miran y ríen; A gira y mira a B; B calla; etc). La palabra está restringida a códigos específicos para cada participante (por ejemplo: A sólo puede repetir cuatro nombres de persona; B habla sólo con monosílabos; etc). El ejercicio evoluciona en el asentamiento, la repetición, la posterior modulación y por último la trasgresión del protocolo. Este es el *modus operandi* tal como lo observa Spregelburd cuando toma clases con Sanchís en Buenos Aires y luego en España. A su juicio, el maestro español estaba interesado en “poner actores en el escenario, darles una serie de reglas de comportamiento de sistemas, de sistemas si se quiere orgánicos pero –a mi gusto– de una organicidad simple (yo estoy más relacionado con la verdad que surge de los sistemas complejos), aunque debo confesar que para mí fue toda una revelación: la vinculación del teatro con la matemática o con algunos aspectos muy técnicos” (Spregelburd, comunicación personal del 29/5/2023).

Resulta sumamente importante, entonces, el registro que el propio Spregelburd tiene con respecto al novedoso carácter de complementariedad que la sistémica podía otorgar a teatristas cuyos recorridos hubieran transitado antes por el entrenamiento sobre la imagen, o sobre la producción de sentido actoral. De este modo, y tal como puede extraerse de lo que ya se ha mencionado previamente en cuanto a la hibridación de los legados, en los postulados de Spregelburd sobre la actuación debe considerarse la compleja mixtura que sus indagaciones en torno a la producción de sentido actoral tuvieron con experiencias ligadas a la ruptura del encuadre mimético, al aporte de la teoría dramatúrgica de la imagen o a la innovación de la sistémica de Sanchís. Sin destacar estos cruces, la valoración de este y otros casos derivados de la producción de sentido actoral, podrían ser excluidos de su alcance en pos de la supuesta pureza de aquello que fue, tal vez, el mayor fenómeno teatral de las últimas décadas.

## Bibliografía

- Abraham, L. E. (2013). "Entrevista a Rafael Spregelburd". *Boletín GEC* 17, 53-85.
- \_\_\_\_\_(2017). "Dramaturgia de las generaciones de posdictadura (hasta 2015): novedades en la memoria social". *Boletín GEC* 21, 45-72.
- Aznar Soler, M. (1989). "Ñaque o de piojos y actores: el metateatro fronterizo de José Sanchís Sinisterra". *Hispanística XX* 7, 203-224.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*.
- Dubatti, J. (ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Catalán, A. (2001). "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI* 12, 15-20.
- Ferreyra, S. y Rodríguez M. (2018). "Hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires". *Apuntes de Teatro* 143, 42-56.
- Mechoulam, A. (2022, 15 de julio). "Sanchís Sinisterra: Cuando el arte es incómodo para el poder, viene la censura". *El Teatro*. En línea.
- Spregelburd, R. (2013). *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue.

# Pueblo y Resistencia



Levín Francisca  
Martínez Camila  
Pessolano Carla  
Ferreyra Sandra  
González Daiana



## **Teatro y deporte: articulaciones entre la producción de sentido actoral y representaciones del boxeo en la revista *El Gráfico***

Francisca Levín

Este artículo tiene como fin iluminar aspectos en común entre el deporte y la actuación. Nos referimos específicamente al boxeo, tal como se encuentra representado en la revista *El Gráfico* y la actuación, comprendida en el marco de lo que denominamos la Producción de Sentido Actoral. Se trata entonces de trazar articulaciones entre los “discursos de espesor” (Pessolano, 2021) que emergen de dicha revista y la práctica actoral de hacedores contemporáneos. Esta premisa parte de una investigación mayor en la cual se estudian las representaciones de disciplinas y géneros específicos del deporte y del teatro en revistas de crítica cultural publicadas en Buenos Aires dentro del marco de una modernidad periférica (Sarlo, 1989).

Encontramos entre el teatro y el boxeo una relación estrecha desde distintos puntos de vista, en tanto espectacularización del cuerpo popular, análisis sociológico de los eventos, formas de nombrar elementos puntuales de las prácticas, entre otros.<sup>1</sup> En este caso, nos centramos en

---

<sup>1</sup> A este respecto, resultó de gran utilidad e inspiración una entrevista realizada por el IIT y el Grupo IEP en el año 2020 a Facundo Cardosi, Martín Mir y Darío Pianelli. En la charla sobre la obra *Bufarra. Carne a la parrilla* (2016, Eugenio Soto) las relaciones entre teatro y boxeo volvían de forma recurrente.

cómo emerge la cuestión deportiva en la actuación y la preponderancia que tienen ciertas metáforas deportivas en el entrenamiento actoral. Para esto, un artículo publicado por Pablo Alabarces y José Garriga Zucal en 2007 en torno al universo de fútbol nos sirve como antecedente por su mecanismo para desarrollar teoría desde el puro ejercicio de la práctica: la publicación define teorías relacionadas a la antropología del deporte en torno al concepto de “el aguante” y los arquetipos que de allí devienen a partir de formar parte activamente de encuentros sociales y deportivos con los protagonistas de la hinchada de Huracán. En este caso, para el abordaje del campo deportivo enfocado en el boxeo hemos realizado una selección especial de artículos periodísticos sobre la famosa pelea entre Firpo y Dempsey, y para el estudio de las particularidades en el ejercicio actoral vinculado a la PSA tomamos publicaciones tanto académicas como también por fuera de ese circuito (artículos, libros, notas de ensayos y entrenamientos, entrevistas, entre otros) de diversos hacedores contemporáneos del teatro en Buenos Aires, entre ellos: Catalán y Bartís.

Ahora, es necesario entonces definir en la medida de lo posible, qué abarca la PSA. Alejandro Catalán (2001) desarrolla este término para referirse a un nuevo discurso teatral que se aleja del referente representativo para generar un dispositivo actoral autónomo. Existe una tradición de este abordaje en nuestra escena que reúne en su actuación las siguientes características: singularidad expresiva, imaginaria y de sentido que se sostiene en la lógica del propio devenir teatral. Hay conmoción, eficacia, intensificación, acumulación dramática. Se trabaja con un lenguaje creado

desde el vínculo de los cuerpos en el mismo acto y a partir de herramientas formales alejadas del referentes textuales o conceptuales. La revelación del juego y su convención reivindicaron las formas populares que se acercaron al público, en algún momento, desde el dispositivo televisivo. Hoy por hoy algunos de los hacedores teatrales que podemos identificar en esta línea como “continuadores” son: Lorena Vega, Andrea Garrote, Analía Couceyro, Bernardo Cappa, Alejandro Catalán, Valeria Lois, Sergio Boris, María Onetto, Eugenio Soto, Pilar Gamboa entre otros. De la misma forma, podemos situar entre los *propiciadores* referentes de esta poética a Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky y Ricardo Bartís.<sup>2</sup>

Por el otro lado, tomamos un recorte de notas posterior a la pelea entre Firpo y Dempsey que se llevó a cabo en 1923 en Nueva York: dos artículos escritos por Carlos Irusta (2007, 2009), una columna de Félix D. Frascara (1934) y una de las ediciones de la columna “memoria emotiva” de 2016, todos aquellos publicados en *El Gráfico*, para examinar y desarrollar terminología específica que comparten ambos universos que dan cuenta no sólo de procedimientos que examinaremos en relación a lo teatral, sino también de la atmósfera que se respiraba en aquella Buenos Aires que dio lugar indiscutible a la popularidad de la noche porteña.

En ese sentido, tomamos lo que Carla Pessolano (2022: 25) define como “discursos de espesor”: “un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y ‘localizada’”. A primera vista,

---

<sup>2</sup> Tomamos la distinción entre “propiciadores” y “continuadores” de Pessolano (2022).

sería sencillo analizar modalidades enunciativas comunes entre el deporte y el teatro. Encontraríamos así numerosas similitudes entre conceptos, definiciones cerradas y expresiones predeterminadas. Sin embargo, la particularidad del concepto expuesto por Pessolano reside en examinar los discursos justamente por aquello inasible e intangible que condensan esas expresiones acerca de nuestras prácticas que involucran al cuerpo. En otras palabras, sucede lo que Pessolano repone de Blumberg sobre *la insuficiencia de un concepto*. Entendemos que de esta forma existe siempre un margen que le escapa a lo concretamente técnico. Nos centraremos, de este modo, en tres expresiones específicas para examinar qué aparece detrás de ellas vinculadas a los cuerpos y sus representaciones. Trabajaremos en torno a los conceptos de estilo, fuerza e intensidad. La revista *El Gráfico* utiliza estos postulados para referirse a cualidades particulares que sucedieron en lo que hoy conocemos como una de las peleas más importantes en la historia del deporte argentino<sup>3</sup> que dio lugar al “día del boxeador”. Tomamos esta pelea en particular por varios motivos: fue un suceso que marcó un antes y un después en el universo pugilístico local y en el corriente mes está cumpliendo un siglo de antigüedad. Las representaciones de esta velada la colocan como un símbolo indiscutible de la modernidad que emergía en Buenos Aires al ser la primera pelea internacional que se transmitía por radiofonía para aquellos que pudieran contar con el aparato en sus hogares. Para quienes no, el palacio Barolo (edificio emblemático, único rascacielos de

---

<sup>3</sup> Julio Cortázar, quien tenía un particular interés por el boxeo, mencionaría años después que esta pelea fue “el suceso más importante del siglo”

la ciudad en aquel entonces y “alegoría de la Divina Comedia”, según el mismo Luigi Barolo) oficiaría de medio comunicador al encender luz verde si ganaba Firpo y luz roja si sucedía lo contrario. Según Diego Morilla (2023: 29), ese día, “al caer el sol, los hombres de negro comenzaron a llegar desde todos los rincones de la creciente y amplia metrópolis”. La ciudad fue así testigo de la masa que se ancló frente al Congreso de la Nación para observar la torre que representaba al *Paraíso* y luego, inundando las calles, se dirigió hacia la embajada estadounidense para expresar el descontento por el resultado final. Firpo logró así la licencia número uno del boxeo argentino, inaugurando la era del boxeo profesional mantenido hasta pocos años antes en la ilegalidad, a excepción de algunos eventos específicos. Ahora bien, más allá de su importancia contextual, esta pelea nos convoca por la singularidad dramática que impuso en su desarrollo<sup>4</sup>: cuenta Horacio Lavalle, amigo personal de Firpo, que *Toro Salvaje*<sup>5</sup> ya ingresa lesionado del brazo izquierdo. En apenas el primer round, tras recibir varios golpes seguidos, Firpo da un golpe por el cual Dempsey cae del ring –“El ring estaba vacío y Firpo dueño de él. Si el combate había sido un espectáculo furioso hasta ese instante, se tomó entonces trágico” (*El Gráfico*, 29/11/2019), afirmó Fráscara en 1934–. Sin embargo, dieciocho segundos después, el mismo referee le abre paso entre las cuer-

<sup>4</sup> En 1934 *El Gráfico* (29/11/2019) la describe de la siguiente manera: “[...] el mundo deportivo vibró por entero, de emoción y entusiasmo, al conjuro de aquella lucha titánica, lucha de varones, tan intensa, tan dramática que para siempre quedó en el recuerdo como el más sensacional combate de todos los tiempos”. En 2009 y 2007, bajo la firma de Irusta, *El Gráfico* reafirma esa característica: “la pelea es recordada como la más dramática de la historia de Nueva York”, “una pelea dramática que jamás se olvidará”.

<sup>5</sup> Firpo era conocido también como *Toro Salvaje de las Pampas*.

das para que Dempsey vuelva a dar batalla. La pelea se sucede, según Lavalle, con numerosas caídas y golpes fuera de tiempo para el argentino. Finalmente, Dempsey se queda con el triunfo:

El gran combate terminó así, con un vencedor aclamado por sus compatriotas y con un vencido que, en tierra extranjera, recibió una ovación tan sostenida, tan entusiasta como la que se le prodigó al adversario. Los nombres de Dempsey y de Firpo se mezclaban en los gritos, en los ¡vivas!, en las discusiones y hasta en las peleas que originó el dramático match (*El Gráfico*, 29/11/2019).

Nos interesa entonces, este suceso en particular por la claridad y la potencia con la que aparecen los conceptos de estilo, fuerza e intensidad en estas representaciones al tratarse de un evento tan canónico y dramático. Como ya mencionamos anteriormente en torno a lo actoral, estos modos discursivos aparecen en entrenamientos, ensayos, críticas y descripciones de manera frecuente, aunque no se asocian a todas las teorías o métodos de práctica escénica. Anclan sentido y configuran procedimientos técnicos actorales que funcionan en la dinámica de abordajes específicos enmarcados dentro de las formas de la Producción de Sentido Actoral.

## Fuerza

La Fuerza aparece, en términos de Ricardo Bartís (2003), asociada a la Energía como una cualidad meramente propia del cuerpo actoral:

Lo más importante que pasa ahí (en el acontecimiento) es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro de ese texto, nunca podrá estar esa energía, esa decisión, esa voluntad de existencia que yo busco cuando dirijo un espectáculo (12).

Esta idea, comprendida como una voluntad del intérprete de habitar, existir, “estar presente” y dejar aflorar la potencia expresiva como tal en el instante preciso del suceso actoral se vincula con su noción de Máquina (Bartís, 2003): la estructura que funciona con un ritmo y con una mecánica escénica. La Fuerza, así, se constituye como materia fundamental que prima en esa máquina como una rabia, como la unidad explosiva que sostiene la creación. En este abordaje, Bartís (2023) sostiene que los personajes (“a los cuales nombramos así porque no tenemos otra nomenclatura”), son en realidad “flujos de energía que están determinados por ritmos, potencias, emociones que circulan y producen encadenamientos de otro tipo, en los que la narración costumbrista es una excusa para situar” (05/05/2023). De esta forma podemos entonces deducir que la fuerza es justamente esa unidad primaria del intérprete para producir sentido actoral y aunque, al mismo tiempo,

el concepto de fuerza es por definición la capacidad física para realizar un trabajo o un movimiento, sabemos que en la actuación está sumamente vinculada a la idea de sostener. Es decir, la fuerza no emerge únicamente en el momento concreto del impacto (término también utilizado en ambos campos), sino que aparece como una potencia interpretativa del intérprete *per se*; no se liga sí o sí a la acción o al movimiento, también existe en la quietud, *el tiempo*, en el cual la actuación no se detiene. En el arte del boxeo algo similar sucede: la fuerza no sólo estará asociada a la ferocidad de los golpes que por supuesto hacen a la gracia del deporte, sino también a la fuerza del púgil de forma ya no tan vinculada a su contrincante; a su potencia al pararse sólo en un ring, en su entrada, en la forma en la que observa. También en el deporte hay algo de ese *coqueteo con la inmortalidad* que radica en la fuerza viva de esos cuerpos para sostenerse. En el caso de Firpo, repone Osvaldo Principi (2022), “su talla, su fuerza y su imagen”, sumados a la épica de haber hecho volar a su contrincante por fuera del ring y con un brazo lesionado, configuran una figura imponente, sin duda vinculada también a la potencia. Cabe aclarar que en el deporte esa fuerza radica generalmente en la dureza y la valentía (Alabarces y Zucal, 2007), mientras que en la actuación aparece bajo otra forma más vinculada a la capacidad de expansión y de disponibilidad para afrontar distintos estados y sensibilidades. Lo que sí podemos establecer es que, en ambas circunstancias, esa cualidad intangible aparece como la voluntad de afirmación y convicción por la

cual el actor-deportista acciona y se vincula con el resto del sistema haciendo funcionar la máquina.

## Estilo

En cuanto al Estilo, esta expresión se configura desde una perspectiva histórica ligada a lo estético: la sensualidad, la marca propia con la que el intérprete efectúa su desempeño. Aparece en relación al individuo, al estilo personal –por ejemplo, de Dempsey frente a Firpo– o a una corriente teatral en particular. En la Producción de Sentido Actoral, la actuación tiene un estilo relacionado al actor popular que conecta con los procesos revolucionarios de la región: “cuerpos pensantes que producen sentidos específicamente actorales que ponen en primer plano a las pasiones y se alejan del decoro interpretativo que tiene como principio constructivo a la caricatura” (Rodríguez, 2015: 2). En este abordaje, en Argentina priman procedimientos como la maquieta, con su cuerpo relajado y en desequilibrio en el que conviven el sigilo y el desparpajo y la mueca, que evoca un tono melancólico-sentimental por el mundo que fue y el mundo que es y las intensidades relativas a *la tierra* y *la mugre* (Rodríguez, 2020), entre otros recursos. Catalán (2022: 66) afirma sobre Urdapilleta: “un cuerpo único. Su postura abierta, aplomada, blanda, vibrante; su despliegue suelto, expansivo, sensible, hábil, honesto, decidido. Tocado por el plus de los que logran compartir en su materialidad la plena irradiación del goce”. Estos elementos son parte de un estilo específico que Alejandro establece como *el cuerpo del Rey de la Fiesta*. Para él, Urdapilleta

era toda una experiencia, en su actuación habitaban características vinculares, perceptivas y sensoriales únicas que marcaban un estilo excepcional vinculados directamente al juego, al jolgorio, a la *fiesta de la actuación*. En el boxeo, el estilo aparece también definido por una combinatoria de procedimientos corporales y gesticulares para esquivar, golpear, defenderse. Así también la estrategia suele configurar estilos particulares: maneras de desplazarse por el ring, formas del despliegue, la agresividad y la recepción a lo largo de los rounds, ritmos, velocidades (muchas veces asociadas al peso), entre otros. En referencia a eso, *El Gráfico* en 2016 contempla:

En el primer minuto del primero, el estilo y la fuerza del campeón, uno de los mejores pesados de la historia, da cuenta del argentino quien cae varias veces hasta que Firpo enfurecido produce una catarata de golpes inolvidables que sacan del ring a Dempsey. El mundo y el país enmudecen (14/09/2016).

Es decir, a partir de esta idea, podemos saber que el estilo también está asociado a cierta trayectoria, al reconocimiento de singularidades que ese deportista, al igual que el actor, pone en práctica frecuentemente y por las que se lo identifica. En este caso, habla de la particularidad que tenía Dempsey de no esperar a que el rival ataque primero para “inculcarle un temprano respeto al poder de sus puños”, según Carlos Irusta (2023: 40). Otro ejemplo es el caso de Niccolino Locche de “esquivar moviendo cabeza y la cintura a golpe de vista sin desplazarse para luego contragolpear sorpresivamente” (Cherquis Bialo, 2023: 110).

Fuerza y Estilo son solamente dos de los vastos componentes que aparecen en estas revistas deportivas que se vinculan con nuestras prácticas actorales. Comprendemos que cuanto mayor sea el relevamiento y el estudio entre estas definiciones y los sentidos que se configuran, mayor será el caudal para una posible comprensión de la genealogía de estas expresiones en el campo artístico.

Para concluir, quisiera agregar una noción que nos parece de suma relevancia en nuestro estudio global y que se vincula particularmente al estilo. Existe una línea de análisis a partir de las representaciones de los cuerpos actorales y deportivos que hace posible examinar los distintos cánones sobre el actor y el deportista nacional que se intentaron establecer en diferentes épocas. Es posible, de ese modo, estudiar las similitudes y diferencias entre, por ejemplo, el estilo de los boxeadores y girls (intérpretes del teatro de revista) británicas en contraposición con los boxeadores y bataclanas criollos, entre otros. De esta manera podemos realizar una aproximación a distintas formas e imágenes metafóricas de identidad nacional a partir de las representaciones de los cuerpos actorales y deportivos. Dicho material quedará para otro estudio específico.

## Bibliografía

- Archetti, E. (2005). “El deporte en Argentina (1914-1983)”. En *Trabajo y Sociedad Indagaciones sobre el empleo, la cultura y las prácticas políticas en sociedades segmentadas* 7, 1-30.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*.
- Dubatti, J. (ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Catalán, A. (2022). *Actores sueltos*. Córdoba: DocumentA/Escénicas.
- Irusta, C. (2007, 14 de septiembre). “En el día del boxeador”. *El Gráfico*. En línea.
- Morilla, D., Irusta C. y Charquis Bialo, E. (2023). *100 años de boxeo argentino en 12 combates legendarios*. Buenos Aires: Aguilar
- Pessolano, C. (2022). “Flujo, fragilidad y potencia. Lenguajes que trascienden hacia la construcción de un cuerpo de actuación”. *Telón de fondo* 35, 23-36
- \_\_\_\_\_. (2022). “Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro: las trazas del discurso de la praxis en el teatro argentino contemporáneo”. *Escena. Revista de las Artes* 2, 141-166.
- Principi, O. (2022, 10 de septiembre). “Firpo vs. Dempsey: la ‘pelea del siglo’ amerita un festejo centenario”. *La Nación*. En línea.
- Rodríguez, M. (2017). “El actor nacional argentino y el cómic mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización”. En Sureda-Cagliani, S. (dir.), *Representaciones estéticas en Argentina y en el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI Política. Fiestas y Excesos / Homenaje a Francis Suréda* (pp. 35-48).
- S/A. (2016, 14 de septiembre). “1923. La Leyenda de Luis Ángel Firpo”. *El Gráfico*. En línea.
- S/A. (2018, 20 de enero). 1923. “Firpo: tortazo en rodeo ajeno”. *El Gráfico*. En línea.
- S/A. (2019, 29 de noviembre). “Firpo - Dempsey... Aquel 14 de septiembre”. *El Gráfico*. En línea.
- Varela, A. (2023, 5 de mayo). “Ricardo Bartís. Escena de las fuerzas rabiosas”. *Clarín. Revista Ñ*. En línea.

# Actuación y tango

## Los estilos de Charlo –el pituco– y Alberto Castillo –el reo–

Camila Martínez

Charlo, “el cantor de las mil novias”.<sup>1</sup> Castillo, “el cantor de los cien barrios porteños”.<sup>2</sup> En sus apodos se sintetizan dos modos opuestos de interpretar tangos y también de actuar. Las extensas carreras de ambos se enmarcan dentro de lo que Gustavo Varela (2016) denomina dominio del

---

<sup>1</sup> Charlo inició su carrera con presentaciones radiales en 1924 y José Barcia (1978: 2053) describe al joven de diecisiete años como un “apuesto galán, de maneras finas” que en una fiesta estudiantil conoció a uno de los propietarios de Radio Cultura y terminó incorporándose a la emisora. Sin embargo, Barcia (1978: 2055) narra que su proyección artística comenzó en 1926, una noche que caminaba, con bastón y galera, por San Juan y La Rioja –su familia cayó en desgracia y debió mudarse de Belgrano a San Cristóbal–. Charlo tuvo que apurar el paso y refugiarse en un cine, intuyendo la cachada que le iba a hacer un grupo de reos que lo habían observado desde el café *El Americano*. En el cine comenzó a tocar el piano. La sala comenzó a poblarse de los concurrentes del café “ante la novedad del ejecutante cajetilla” y le terminaron dando el visto bueno. Es posible vincular su apodo con aquel *imperio de los sentimientos* que Beatriz Sarlo (2011) estudia en la literatura de circulación masiva entre los años 1917-1927 reconstruyendo el “clima sentimental” de la época y marcando el sentimentalismo romántico en las aspiraciones juveniles.

<sup>2</sup> El apodo de Castillo versa sobre aquel “sincero homenaje de amor” que le dedica a los cien barrios porteños en el tango que lleva ese nombre (1945, Sciammarella & Petit) y se vincula con una “estructura del sentir” (Williams, 2000) porteña y barrial. Dicen que cantaba con su barra y que lo buscaban para dar serenatas, cuando lo escuchó cantar Alberto Neiva y lo incluyó en su conjunto. En 1939 ingresa a la orquesta típica Los Indios, dirigida por Ricardo Tanturi, y se lanza como solista en 1943.

*tango canción*.<sup>3</sup> Dentro del extenso dominio mencionado, la producción de Charlo y Castillo se da en la llamada “época de oro del tango” a la que Varela (2016) ubica entre los años 1937-1955 y que se caracteriza por el resurgimiento del baile, la aparición de grandes orquestas y el despliegue de una nueva poética. Asistimos en este período al desarrollo de la producción actoral de los cantores que se corresponde con la absorción por parte del cine sonoro de figuras de cantores y músicos de tango consolidados (Aisemberg, 2008: 143).

Nos ocuparemos de desarrollar cómo uno y otro, Charlo y Castillo, representan los máximos exponentes de dos estilos que abordaremos desde las figuras del *pituco* y del *reo*, configuradas en la cultura popular con distintos matices de gestos, tonos y procedimientos.<sup>4</sup> Pretendemos realizar una “descripción densa” (Geertz, 2003) de los estilos partiendo de los tipos de personajes que interpretan, Charlo en *Carnaval de Antaño* de Manuel Romero (1940) y Castillo en *La barra de la esquina* de Julio Saraceni (1950). Así mismo,

---

<sup>3</sup> Varela (2016: 16-17) sostiene la hipótesis de que la historia del tango tiene un carácter discontinuo donde “no hay sucesión sino ruptura” y que “no tiene períodos sino diferentes dominios” y establece tres: el *tango prostibulario* (1880), el *tango canción* (1916-1955) y el *tango de vanguardia* (1955). Sobre el tango canción mencionaremos que inicia en 1916 siendo el elemento fundacional la conjunción que, según Osvaldo Pellettieri (2008), se produce en *Mi noche triste* (1917) entre la poesía de Pascual Contursi, la música de Samuel Castriota y la voz de Carlos Gardel y finaliza en 1955 con la aparición del Octeto Buenos Aires, dirigido por Ástor Piazzolla.

<sup>4</sup> Partimos de la antinomia planteada por la mitología tanguera entre *pitucos* y *reos*. Esta mitología se expresa de distintas formas en tangos como *Así se baila el tango* (1942, Elías Randal & Marvil), *Pituca* (1930, Enrique Cadícamo & Rogelio Ferreyra), al que Castillo le modifica la letra y lo rebautiza *Che, pituco* pero también en películas como *Por cuatro días locos* (1953, Saraceni) o en *Carnaval de antaño* que abordamos en este trabajo. Para Charlo utilizaremos la figura del *pituco*, utilizando la acepción de joven elegante relacionado con un estilo de vida, descrito por Barcia (1978: 2055) cómo “lo que se dice, un jailaife”. Para Castillo, en cambio, utilizaremos *reo* definido como atrevido y descarado.

utilizaremos las versiones fílmicas del tango *Margot* (1921, Carlos Gardel, José Razzano & Celedonio Flores) y contemplaremos en el análisis elementos periféricos como la elección de las letras interpretadas, recuerdos y fragmentos de otros tangos.

Con ambos actores en el rol de “galanes cantores” (Pellettieri, 2001), las dos películas abordan el tópico de “la carrera del cantor de tangos” (Aisemberg, 2008) pero lo hacen de distinta forma. En la de Romero se representa el mundo de la garufa porteña mientras que la de Saraceni se centra en la vida en las orillas. En cuanto a la intriga, mientras que en *Carnaval de antaño* se construye a partir de la “coincidencia abusiva de la pareja imposible” (Pellettieri, 2008: 223), base del efecto melodramático, en *La barra de la esquina* –si bien también encontramos a la “pareja imposible”– la trama gira en torno a los muchachos de la barra de ayer que canta el tango homónimo y en cómo éstos son atravesados por las transformaciones de esa incipiente Buenos Aires cosmopolita.

Antes de analizar *Carnaval de antaño* y los distintos desencuentros de la pareja protagónica, conformada por Charlo (Pedro) y Sabina Olmos (Márgara), destacaremos que el repertorio que interpretan es opuesto al de Sofía Bozán (La Maleva)<sup>5</sup> –las alusiones a esto se repetirán a lo largo de la película–. Bozán y Florencio Parravicini formarán la pareja de amigos que guiarán a Charlo en su carrera y en la vida.

---

<sup>5</sup> También lo es su registro interpretativo. Baila, se enredada entre serpentinatas, realiza guiños y ademanes. Incluso es posible trazar paralelismos con el estilo de Castillo, picaresco y arrabalero. Antonio Carrizo, entrevistando al cantor para el programa *Los grandes*, retoma los dichos de Horacio Ferrer sobre el estilo y lo establece como una prolongación del estilo de Bozán.

La película inicia ambientada en los festejos de carnaval de 1912. Entre el bullicio, a Parravicini le pasan el dato de que en el palco principal, con un centro de gauchos, está cantando un “joven cachorro”. Escucha cantar a Pedro y finge ser un familiar del mocito para poder subirse a la carroza en la que se encuentra. Aprovecha el tumulto para bajarlo y le promete volverlo “rico y popular”. Para empararlo en tango lo lleva al *Armenonville*.<sup>6</sup> En el cabaret, Bozán interpreta *Don Juan, el taita del barrio* (1910, Ernesto Poncio & Ricardo Podestá) y el personaje de Parravicini le comenta a Pedro: “este es el tango de antes, el verdadero, pero ahora lo está matando el sentimentalismo llorón de los cantores nuevos”.

Retomando la coincidencia abusiva, la secuencia carnavalesca final, ambientada en 1930, consta de dos partes y en ambos momentos los personajes se desencuentran. Sobre Márgara, murmuran por las mesas que es una “infeliz medio tocada que no quiere jubilarse de la milonga” y será conocida como Margo.<sup>7</sup> En este primer encuentro, Márgara

---

<sup>6</sup> Sobre el *Armenonville*, es pertinente mencionar que Julián y Osvaldo Barsky (2004: 181-183) señalan que Gardel y Razzano inician allí en el año 1913 su carrera profesional. Sobre el cabaret, ubicado en Alvear y Tagle, señalan que “respondía al estilo inglés” y contaba con dos pisos, jardín “con laguna incluida”, escaleras de mármol, pisos alfombrados, etc.

<sup>7</sup> En la caracterización del personaje se observa aquello que Aisenberg (2008) señala sobre la película *¡Tango!*, “la historia se encuentra acompañada y reforzada por el subrelato de las letras de los tangos” (420). Nada queda de su juventud, Margo está teñida de rubio platinado para aparentar joven y vestida con una pilcha que le regaló una amiga. “Vestida de pebeta/teñida y coqueteando/su desnudez” como narra la letra de *Esta noche me emborracho* (1928, Discépolo). En el festejo final intenta sostener su “máscara social” (Pellettieri, 2008) y se autoengaña: en su actuación el equilibrio es inestable y todo contribuye a la composición de un personaje patético. La actuación de Olmos exagera el tono melodramático y su personaje ridículo comienza a asumirse como tal.

reconoce haber estado en su juventud borracha de ilusiones y le pide perdón a Pedro por abandonarlo. Pedro la perdona pero la deja ir y vuelve con su grupo de amigos. Movilizado, como a lo largo de casi toda la película, y con sentimientos encontrados, narra lo ocurrido interpretando el mencionado tango de Discépolo. Al terminar el tango, y por insistencia de sus amigos (Bozán y Parravicini), sale a buscarla pero la encuentra atropellada por un automóvil, agonizando en la esquina. Pedro se ofrece a cuidarla y le declara en tono melodramático: “un carnaval nos conocimos y otro nos uniré para siempre”, pero Mágara niega esta redención dejándose morir.

*Aquí se aprende a olvidar* se lee en un cartel del baile. El festejo simula asociarse al olvido, pero en realidad representa para Pedro un lugar añorado. El carnaval le trae el recuerdo de los festejos iniciales en los que conoció a Mágara y esto le genera desarmonía en el presente. Lo tragicómico desplaza a lo festivo (Pellettieri, 2008) y todo se vuelve ambivalente. En la actuación de Charlo vemos una “nostalgia irracional” (Pellettieri, 2008: 340) en la que pasado y presente se “entreveran”, se presentan como lo que Bajtin denomina yuxtaposición simultánea. Ejemplo de la nostalgia irracional es una de las escenas previas al encuentro melodramático. En el diálogo que mantiene con una muchacha, Pedro dice que la historia de su amor puede ser contada por el carnaval. Describe a Mágara con “alma de Colombina” y pierde la vista. Es como si su mirada se dirigiera al pasado para evocarla en aquellos carnavales lejanos. Mientras habla, en su rostro “confluyen la felicidad del mundo evocado y la tristeza por la pérdida de ese

mundo” (Rodríguez, 2020: 9). Sin embargo, al volver al presente, cuando a lo lejos ve a Mágina, en su mueca aparece el rencor y dice que su presencia le genera tristeza y risa.

Retomemos ahora lo que decíamos anteriormente sobre la trama en *La barra de la esquina* y sobre cómo se construye en torno a los muchachos “de ayer” –atravesados por las transformaciones de esa Buenos Aires incipiente– y los caminos tomados posteriormente por cada uno. En el film, vemos esa amistad “de fierro” que perdura a lo largo de los años, representada en la concreción de aquella promesa infantil de ir a ver al amigo que cumplió su sueño. El personaje-cantor presentado como Alberto Vidal (Castillo) retorna consagrado a la patria luego de haber recibido los golpes de la vida.<sup>8</sup> El misterio que gira en torno al cantor se nos compartirá a los espectadores promediando el final: se fue del país porque su padre falleció en alta mar luego de haberlo acusado de chorro<sup>9</sup> en el medio de su presentación en el baile del conventillo cuya recaudación estaba destina-

---

<sup>8</sup> Antes de salir al escenario, en camarines, el personaje realiza entrevistas y se nos informa que “los yonis” cambiaron su apellido paterno, Donatelli, porque “sonaba mucho a macarrones”. Castillo cuenta algo similar sobre el cambio del De Luca.

<sup>9</sup> A lo largo de la película observamos cómo padre e hijo chocan a raíz de diferencias generacionales –al padre no le gusta que le digan “tano” pero define a su hijo como “milonguero”–. El vínculo entre ambos se construye desde el “tire y afloje”. Sin embargo, varias escenas antes del trágico suceso, hay un momento de ambos conmovedor: Castillo sube de la sala de máquinas del barco. Acaba de cambiar el motor. El padre –quien dice que el vino es como un veneno por la presión– y los marineros toman y conversan en italiano. Suena un acordeón. Sonríen. Castillo se limpia las manos, observa la escena y también escucha al instrumento. Avanza, se acoda y comienza a cantar el vals de Feliciano Brunelli, *Senza mamma e senza amore* (1944). El plano medio lo capta a Castillo debajo de la bandera argentina que flamea. Luego vendrán sucesivos primeros planos del grupo de tanos y el cantor. Los ojos de su padre se conmueven hasta las lágrimas. Cuando termina, estallan los aplausos y el padre le da tres pesos por haberle hecho el mandado.

da a los bomberos voluntarios. Nos enteramos de que durante el baile el personaje de Castillo le roba unos ahorros al padre para darle el dinero a su amigo Benjamín que se lo había patinado en los burros y no había podido pagar los exámenes. En la entrevista ficticia, declara que después de veinte años, encuentra la ciudad grande y cambiada pero cuando vuelve al barrio descubre que la esquina no cambió. El banco sigue allí con los nombres de Elisa (María Concepción César) y Alberto tallados. Hasta la vecina continúa tirando su balde con agua fría como respuesta a la barra bulliciosa y cada vez que la barra cante en la esquina, el gag se repetirá. Cachadas, espacios comunes, personajes que “conocen muy bien el barrio en el que viven” (Hoggart, 2013: 84)<sup>10</sup>, juegos y sindicalismo, se articulan representando aquel criollismo que entre los años 1904-1950 “invadió casi la totalidad de la cultura” (Pellettieri, 2008: 230-231) exaltando las *virtudes nacionales* –valentía, rebeldía, viveza criolla, etcétera–. La película inicia con Castillo interpretando *Charol* (1946, Osvaldo Sosa Cordero) y luego *La barra de la esquina* y en ambos casos se recurre al procedimiento de la mueca (Pellettieri, 2008). Su interpretación es melodramática. Al tango homónimo decide cantarlo cuando el administrador del teatro le informa que Fatiga (José Marrone) se encuentra en la sala y esto funciona como disparador para introducir el primer flashback que nos mostrará la infancia del cantor. Castillo solo interpreta

---

<sup>10</sup> Durante este breve análisis del film de Saraceni, retomaremos distintos fragmentos de *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Si bien Hoggart (2013) escribe sobre la vida obrera y el cambio cultural en la sociedad británica, consideramos que su extrapolación permite clarificar algunas de las cuestiones representadas en la película.

la primera estrofa y en esos nueve versos se yuxtaponen distintos estados de afección, las “cosas de la vida” que se vuelven presentes en la interpretación llorada a media voz, la añoranza que se percibe en la sonrisa “que remite a la felicidad que despierta ese mundo que por un momento se hace presente pero que pertenece irremediabilmente a un pasado que no volverá” (Rodríguez, 2020: 9). Finalmente canta sobre “los tiempos de la inercia” y aparecen un tono alegre y un cuerpo que acompaña ese tono que hace presentes aquellos juegos que dice el tango —la bolita, la pelota, el trompo, el vigilante ladrón—. En los recuerdos de la barra de niños que se superponen, se configura aquello que Hoggart (2013: 90) observa cuando afirma que “lo que más le gusta al niño es jugar en la calle”. En la esquina se forjan aquellas frases y códigos que volverán a ser resignificadas una y otra vez a lo largo de toda la película. Ejemplo de esto es el personaje de Castillo que sigue cantando y jugando de grande en la calle como si el tiempo no hubiera pasado.

Antes de analizar lo *pituco* y lo *reo* en las versiones filmográficas de *Margot*, señalaremos que ambos estilos están presente en la elección de la letra que realizan los cantores cuando interpretan el mencionado tango. Mientras que su presencia a Charlo “le hace daño”, a Castillo “le revienta”. Para Castillo no fue “ni shofica veterano”<sup>11</sup> el que al vicio la arrastró, en cambio Charlo canta “ni muchacho de avería”. Ambas son engrupidas, pero en el caso del “cantor de las mil novias” la engrupe un “mocito de apellido” mientras que a la del “cantor de los cien barrios porteños” la engrupe “un magnate con yuguillo”. Por último, Castillo recuerda

---

<sup>11</sup> Al igual que Gardel canta “el cafishio” al *vesre*.

que su Margarita no tenía “ni chamica que ponerse”, Charlo recuerda que la suya “no tenía casi nada”.

Cuando Charlo en *Carnaval de antaño* interpreta *Margot*, se lo dedica a Márgara. Sube al escenario, apoya una mano en la silla, la otra en la cintura. Su gestualidad se limita al rostro, alza una ceja, las dos, realiza una media sonrisa, aprieta los labios y achica los ojos. Esta forma se repite a lo largo de la película, incluso aunque interprete los tangos sentado como en el caso de *Esta noche me emborracho*. Cuando canta es elegante y melódico. Interpreta *Margot*, *Flor de fango*, *Las vueltas de la vida* y recurre a la utilización del tono llorado<sup>12</sup> pero al igual que el actor declamatorio (Pellettieri, 2008) su interpretación “es para escuchar”, su dicción es correcta, se maneja erguido y limita su comportamiento corporal. En el cuerpo de Charlo vemos esa “mesura y objetividad” que Rodríguez (2020: 4) estudia en el actor culto como “disfraz de las pasiones”, aquello que se conoce como “decoro interpretativo”. En las escenas posteriores al primer reencuentro con Márgara, vemos al cantor tocar fondo en el bar, con las ojeras marcadas, despeinado y será descrito por el personaje de Bozán como un *harapo*. En *Carnaval de antaño* Pedro toca fondo por culpa de Márgara –incluso, al encontrarse nuevamente con ella compone el tango que lo catapultará–. Por su parte, cuando Castillo interpreta *Margot*, lo hace a pedido del público del barrio en una situación festiva. El desparpajo del cantor involucra todo el cuerpo: realiza gestos, mímicas y adema-

---

<sup>12</sup> Esa evocación gardeliana se escucha en su máxima expresión en *El pájaro muerto* (1935, Edmundo Bianchi, Horacio Anto Castellanos Alves & Juan Carlos Patron) –tango dedicado a la memoria del Zorzal– que por momentos, como en el recitado, genera la ilusión de escuchar cantar a Gardel.

nes exagerados. En el caso de *Margot*, el gesto resalta lo cantado y nos hace parte de esas cosas que se dicen en los barrios, en palabras de Hoggart (2013: 84), esto representa cómo “todos nos conocíamos; sabíamos todo acerca de los demás” mientras los gestos de complicidad tensionan incluso el legato<sup>13</sup> de la frase “¡ahora te llaman Margot!”. Además, utiliza un tono y forma de elocución particular, percute las consonantes, entrevera singular y plural –como es el caso de la frase “del candombe de algún tangos”–, realiza apócopies y todo esto conforma una interpretación del tango “caricaturesca, teatralista, artificial, exagerada” (Pellettieri, 2008: 224). Castillo cuando canta es *reo* y eso se puede observar en sus movimientos –diversos testimonios describen cómo movía alevosamente sus manos o el micrófono, se aflojaba la corbata, increpaba al público–.<sup>14</sup> El cuerpo en sus actuaciones tangueras se deforma y a lo largo de *La barra de la esquina* podemos ver cómo, al actuar o al cantar, recurre a distintos procedimientos del actor popular (Pellettieri, 2001, 2008). Esto puede verse claramente en el uso intensivo de la maquieta cuando interpreta *Garufa* (1928, Juan Antonio Collazo, Roberto Fontaina & Víctor Soliño) y con la barra le realizan una cachada al Turquito. En la escena, Castillo le sonríe pícaro, lo parodia, le golpea

---

<sup>13</sup> Sobre la utilización del legato es pertinente mencionar que en las imitaciones al cantor ese es el rasgo que se exagera, incluso podemos ver esto en el niño que representa a Alberto Vidal en los inicios del film.

<sup>14</sup> Dicen que cantaba *Así se baila el tango* increpando al público “qué saben los pitucos, lamidos y shushetas/qué saben lo que es tango...”. En entrevista con Carrizo, Castillo distingue que en realidad se daban por aludidos y reconoce que en las grescas que se armaban “daba y recibía”. Caracteriza los lugares donde tocaban diciendo “eran disturbios”. La actitud desafiante puede verse en fotografías de época y en la película *Nubes de humo* (1959, Enrique Carerras) interpreta el tango frente a un público que lo insulta hasta escucharlo cantar.

la frente, realiza mímicas como las del café con leche, la ensaimada y todos finalizan realizando la broma infantil de hacerlo tropezar de espaldas. Todo esto lo complementa con la misma actitud desafiante con la que interpreta *Margot*, con “el cuerpo echado hacia adelante y la mirada inquisitiva” (Pellettieri, 2008: 224).<sup>15</sup> Otro de los procedimientos del actor popular que utiliza Castillo es el “silencio chismoso” (Pellettieri, 2008: 226) como cuando en el momento previo a cantar *Margot* quiere sacar a bailar a Elisa. En la escena se encuentran Elisa y su padre que mira cómo se desarrolla el baile. Castillo la separa un poco y sin decir palabra intercambia gestos con ella hasta que el padre los ve y Castillo, rápidamente, para ganarse su simpatía, le comenta que se volvió un hombre de provecho y trabaja en una imprenta. Finalmente el padre de Elisa accede a dejarlos bailar. Algo similar al “silencio chismoso” puede escucharse en la versión de 1973 del tango de *Flor de fango* (1917, Augusto Gentile & Pascual Contursi) donde si bien no podemos afirmar que “la oralidad es reemplazada por el gesto” (Pellettieri, 2008: 226) el artificio puede escucharse en el *canyengue* del fraseo<sup>16</sup> de Castillo –cuenta el cantor

---

<sup>15</sup> Charlo en su versión de *Don Juan* utiliza un tono picaresco pero, a diferencia de Castillo, produce el efecto mediante el dominio de la técnica vocal que no descuida ni en la risa.

<sup>16</sup> Omar García Brunelli (2015: 163) lo consigna como “una cualidad melódica del tango” y un aspecto relevante en la interpretación. Es “una manera de modificar o construir la rítmica de la melodía con un empleo particular del rubato”. Rodríguez (2020: 12) clarifica sobre cómo el concepto del “tiempo robado” “implica una ligera aceleración o desaceleración”. Castillo por ejemplo, no cierra su versión de *Flor de fango* repitiendo la primera estrofa, sino que finaliza realizando una “repetición dentro de otra repetición” con los versos “los amigos te engrupieron/ y ellos mismos te perdieron/noche a noche en el festín”. Cuando repite produce un *accelerando* que genera junto con el piano una corte abrupto en la canción. Mientras que en la voz de Castillo el tango se vuelve *fiestero*, la versión de Charlo finaliza con la voz de “el cantor de las mil

que surgió a raíz de observar que con su voz podía hacer bailar a la gente—. <sup>17</sup>

En conclusión, hasta acá intentamos realizar una “descripción densa” de los distintos procedimientos que utilizan a la hora de actuar e interpretar tangos dos exponentes del *tango canción*: Charlo y Castillo. En función de los distintos procedimientos que fuimos relevando de los tipos de personajes que interpretan en las películas, podemos afirmar que las lógicas de producción de Charlo se vinculan con las del actor declamatorio, mientras que las de Castillo lo hacen con las del actor popular. Aunque Charlo pertenece al universo de los cantores populares, su énfasis en la melodiosidad de las frases y en el “buen decir” lo acercan a la declamación. Así mismo, cuando interpretan tangos, estas lógicas se traducen en tonos y gestos que desde el tango nos propusimos pensar desde las figuras opuestas del *pituco* y el *reo* que en la cultura popular porteña adquieren distintos matices.

---

novias” emulando el sollozo gardeliano (Rodríguez, 2020), –acompañado por unas guitarras que simulan “llorar” como violines– reforzando el sentimentalismo que le imprime al tango.

<sup>17</sup> Jorge Dragone, pianista de Castillo, narra de distinta forma cómo surgió el estilo. Recuerda que Castillo todavía era cantor de la orquesta de Tanturi y describe una época donde la gente bailaba sin mirar a la orquesta. Una noche Castillo comenzó a cantar *Muñeca brava* (1929, Luis Visca & Enrique Cadícamo) moviéndose para hacer bromas a los músicos. La gente comenzó prestarle atención al cantor y a dejar de bailar. Tanturi le dijo algo como “Alberto seguí así que están escuchándote, seguí así”.

## Bibliografía

- Aisemberg, A. (2008). *El sistema misceláneo de representación en los géneros populares. Sainete y cine sonoro argentinos*. (Tesis de doctorado). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barcia, J. (1978). “Charlo, el tango de salón”. En aa.vv., *La historia del tango. Las voces del tango 2. Magaldi, los estribillistas 1920-1930, Charlo* (pp. 2051-2071). Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Barsky, J. y Barsky O. (2004). *Gardel. La biografía*. Buenos Aires: Taurus.
- España, C. (2000). *Cine Argentino. Industria y Clasicismo (1933-1956), Tomo I y II*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- García Brunelli, O. (2015). “La cuestión del fraseo en el tango”. *Zama* 7, 161-170.
- Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- Hogart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Pellettieri, O. (2001). “En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo”. En Pellettieri, O. (dir.), *De Totò a Sandrini. (Del actor cómico italiano al “actor nacional” argentino)* (pp. 11-40). Buenos Aires: Galerna.
- \_\_\_\_\_. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Rodriguez, M. (2020). “Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH* 6, 106-127.
- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Varela, G. (2016). *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Ediciones Península.



# **Resistencia(s) en el Teatro Argentino: pensamiento, cuerpos de actuación y otros modos de existencia**

Carla Pessolano

Vivimos porque estamos en relación con los otros. No se puede vivir sin lenguaje, sin relaciones. Si lo pensamos bien, es el mismo concepto que el de existencia-resistencia. Porque en el concepto de existencia-resistencia está implícito el concepto de lenguaje, de relaciones

Toni Negri

## **Introducción**

Dentro del campo escénico de Buenos Aires encontramos una categoría que funciona en simultáneo como vector de análisis, como recorte y como aglutinante para pensar aspectos diversos de una práctica específica: refiere a una suspensión de uso de modalidades de acción prefijadas y ordenamientos discursivos inamovibles, cuestiona sistemas de orden fijos y alienta a la producción de subjetividad desde la concepción de un cuerpo poético que produce sentido. Así como esporádicamente aparecen términos de gran espesor que solo pueden nacer en el mero centro de las praxis y que nos invitan, al menos por un instante, a redescubrir el mundo en que vivimos, la *resistencia* dentro del teatro nacional permite pensar en otros modos de existencia. Se trata de

una concepción de escena que se apoya en un régimen de asociaciones y que toma el cuerpo como unidad pero desde la interacción con otros. La actuación, según las redes de resistencia, permite redefinir un campo teatral en el que no hay existencia sin acto ni pensamiento sin comunidad.

La idea de resistencia en el teatro argentino se conforma principalmente en tres planos: 1) como un tipo de creación que concibe al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Produce un tipo de accionar capaz de intervenir sobre los modos de existencia que manifiesta en tanto práctica: desde la liberación de una potencia -de vida- singular emanada desde su mera materialidad, por fuera de una lógica de orden ligada a lo comunicacional y poniendo como centro su capacidad de ruptura con lo previo desde los intersticios de su práctica, manifiestos en lo artesanal y lo minoritario.

2) como una categoría que se localiza en el eje de la combinatoria entre cuerpo y reflexión. Siguiendo algunos de los lineamientos derivados de la PSA (autonomía creativa, independencia del texto, uso singular del lenguaje) y ciertas investigaciones de corte histórico-crítico del teatro argentino, la resistencia opera, desde este ángulo, como un tipo de práctica escénica cuyo centro es el cuerpo de actuación: cuerpo que condensa materia poética y, a su vez, reflexiva. Sus exponentes son creadores que se constituyen como de resistencia por las características de sus prácticas, pero también por cómo piensan, definen y describen lo que hacen.

3) en el lenguaje que condensa el saber que producen las praxis. El recorte propuesto por la idea de resistencia, desde este enfoque, se ocupa de observar cómo y qué piensan los

creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos. La sistematización de los mismos permitiría observar que sus pensamientos –que operan al modo de soportes evanescentes– escapan a una fijación, pero perviven en los cuerpos del ensayo y de la clase y también en las palabras que por esos espacios circulan.

## **Resistencia, creación y potencia**

Desde el primero de estos tres planos la resistencia funciona en una concepción global de la creación. Sin embargo, esta no se dará nunca en términos abstractos sino siempre al interior de una práctica. Algunas preguntas que activarían esta línea son: ¿qué es lo que se hace cuando se crea algo?, ¿qué es lo que crea cada disciplina en particular?, ¿cuál es la diferencia entre crear algo y tener una información sobre algo?, ¿cuál es la materialidad de una práctica?, ¿cuáles son las preguntas que surgen al interior de un dominio determinado? Al respecto, cuando Deleuze afirma que el acto de creación es un acto de resistencia, refiere a dos modalidades resistenciales diferentes: la resistencia ante la muerte y la resistencia ante el paradigma de la información, descrita por el mismo Deleuze como “el sistema controlado de las palabras de orden, palabras de orden que tienen lugar en una sociedad dada” (Deleuze, 2010: 4). Tomando puntualmente el dominio de la actuación en el teatro nacional, una distinción que, podríamos decir, supone una configuración resistencial en esta línea, es la que configura la idea de cuerpo actoral en contraposición a la idea de actuación como mera interpretación manifiesta en

los creadores de PSA. Esto genera una producción de sentido de otro orden. A través de la multiplicación del campo asociativo inserto al interior de una técnica, las creadoras y creadores se vuelven aptos para generar materia escénica singular. Si, tal como dice Deleuze, la resistencia se configura como tal en contraposición a la lógica de lo comunicacional mediante la afirmación de una potencia, ¿cuál sería esa potencia que se libera en el acto de creación? Considerando que la idea de resistir para liberar una potencia conlleva la idea de un acto en suspensión<sup>1</sup>, los creadores de resistencia reafirman su concepción singular sobre las praxis en la disposición y jerarquización de los elementos que componen la propia materialidad escénica. Así afirma Bartís:

Cómo me pienso en el espacio, cómo el espacio narra dramáticamente, cómo yo debo tener un campo propositivo de utilización del espacio para generar lenguaje. Y hay una consigna determinante en eso: no vamos a representar, no tiene la menor importancia aquello que narraremos. Por el contrario, lo que va a haber son potencias y flujos de actuación: eso es lo que vamos a tratar de buscar (Bartís, Desmarás, Zapata, 2018: 8).

Frente a este gesto de suspensión de la narración al que se refiere Bartís, es necesario señalar que, en el caso del teatro argentino, las que se han configurado como

---

<sup>1</sup> Es decir, la potencia se encuentra definida a la vez por la habilidad de su ejercicio – aquello que se encuentra en vías de realización– y también por su no-ejercicio. En otras palabras, términos de resistencia, podría ser más poderoso el no-hacer que el hacer.

hegemónicas son aquellas concepciones que se han centrado en el texto como generador de escena. Partiendo de Derrida y su concepto de *homohegemonía* el teórico francés Jean Pierre Zarader define a la resistencia como operación de oposición ante lo hegemónico y lo homogeneizante (Zarader, 2009: 13). Frente a la tendencia a la uniformidad y homogeneización que implica toda potencia dominante, estos corrimientos condensan la capacidad de ir en contra de una lógica de control e identidad que se clausura sobre sí misma. Desde aquí, entonces, si toda hegemonía dentro de su proceso de dominación incluye *per se* una resistencia, ésta sería el pulso nodal por el cual podríamos pensar que las particularidades del campo teatral argentino al momento en que se da la producción de sentido actoral posibilitan una ruptura con aquel orden dado. Incluso podría pensarse este fenómeno más allá de lo individual, en relación con la idea de *potencia* (Deleuze, 2019) en tanto accionar colectivo. Más allá de sus cruces fácticos esporádicos, los creadores de resistencia presentan ciertas coincidencias y continuidades en sus modos de concebir la escena lo cual coincide con la generación de una *potencia inventiva* capaz de transformar las *estructuras de poder* y los *modos de existencia* que en ellas se encuadran (Hardt y Negri, 2002).

Esto impacta, desde nuestro dominio específico, en la actuación que afecta zonas de lo vital, en aquello que Eduardo Pavlovsky describe como la “producción de espacios de subjetividad diferentes de los habituales. Por los bordes. No dejándose capturar” (Pavlovsky, 2001: 148); o también, en aquellos procedimientos surgidos del ensayo y que parecen sobrepasar esa situación de encuentro germinal de

construcción de mundos posibles, al punto de llegar a tener incidencia sobre lo “real”, que se vuelve manifiesto cuando Alberto Ure describe al ensayo como “espacio de cambio social” (2003).<sup>2</sup>

Por todas estas razones, y por otras que por cuestiones de espacio no desarrollaremos en este trabajo, puede afirmarse que el aparato productivo de los creadores de resistencia indudablemente coincide en una actitud intrínseca de quiebre con lo anterior y en una concepción de la escena que escapa al modelo homogéneo de la época. Sin embargo, esto no debe hacernos dejar de lado el hecho de que su principal *potencia inventiva* se apoya sobre uno de los elementos clave que comparten los creadores de la PSA que es, ni más ni menos que, la centralidad del cuerpo. Cuerpo en el ensayo, cuerpo en la clase que no puede producir otra cosa más que pensamiento de actuación. Sería entonces ésta la modalidad de resistencia que se instala como minoridad, porque no pretende homogeneizarse, no busca alinearse con una concepción externa en su dominio y se encuentra motivada por su posibilidad de emerger y diferenciarse en su contexto. Podría entonces decirse que las prácticas de resistencia –sea cual fuere el dominio en que se desplieguen– se regulan siempre desde su potencia material y también en su capacidad intrínseca de provocar transmutaciones en los cuerpos y en los modos de existencia.

---

<sup>2</sup> Se concibe al ensayo como una zona posible de cambio social justamente por configurarse como ese espacio “sin definiciones concretas” en que “la lógica puede estar desarmada provisoriamente” (Ure, 2003: 95). Al respecto en su escrito de 1991 el director afirma: “Un ensayo es siempre temible para el otro poder –el poder social–, porque allí el teatro circula indiferente a las presiones inmediatas como un loco peligroso que puede soltarse y mostrarse sin importarle nada, burlándose de cualquiera sea cual fuere el que tiene enfrente: un vanguardista a ultranza, un hipercomerciante o un burócrata policial” (Ure, 2003: 95).

## Resistencia como cuerpo y reflexión en el teatro nacional

A principios de los años noventa, Osvaldo Pellettieri va a identificar una producción poética que rotulará como teatro de resistencia. Por un lado, la definirá como un cauce estético-ideológico que tiene como principales referentes los espectáculos dirigidos por Ricardo Bartís (en particular, *Postales argentinas*, de 1988). Menciona que en esos materiales se aprecia una versión ambigua de la realidad social en que se propone la deconstrucción de la puesta moderna pero recuperando algunos de sus procedimientos. A su vez, definirá este tipo de obras como de resistencia “contra la cultura oficial y su movimiento irradiador que tendió a absorber y neutralizar a la modernidad marginal latinoamericana” (Pellettieri, 1998: 149). Justamente, en esta definición el investigador detecta que una de las peculiaridades de este movimiento radica en que no pretende la ruptura explícita y directa del sistema teatral anterior. Su operatoria consiste en que dentro del mismo sistema se propone una nueva manera de hacer teatro desde una actuación que se apoya en el trabajo con el campo asociativo y en un “proliferar en la construcción de lenguaje” (Bartís, 2002: 21). Esto se vuelve manifiesto en poéticas que suprimen diversas oposiciones (algunas de ellas son la de forma/contenido, realismo/formalismo, cultura alta/cultura popular) y trabajan con el culto de la nostalgia, el pastiche y la palabra popular como mito (Pellettieri, 1998: 149). En términos históricos, esta producción emergente del campo teatral nacional se

manifiesta en lo que Pellettieri va a llamar la “modernidad de la madurez latinoamericana” que se caracterizará por la “cultura de la mezcla, de cruce, de convergencia, en la cual ningún discurso sea hegemónico” (149). Tal como lo observamos en la actualidad, la lectura de aquel momento ya reconocía un tipo de producción que “trabaja sin texto previo, como un teatro de creación colectiva, orientada por el director” (Pellettieri, 1998: 160), es decir, una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor de sentido.

En una instancia posterior, Martín Rodríguez (2000) retomará algunas de las cuestiones planteadas por Pellettieri e introducirá algunas otras. Una de las que consideramos centrales para la actualización que hacemos de la noción de resistencia es la organización en cuatro puntos de aquella poética emergente: a) la centralidad en el aquí y ahora en la actuación y el cuerpo como “espacio de entrecruzamiento de textos en donde gestos, frases, tics y palabras se acumulan y exhiben en su contradicción, eludiendo cualquier atisbo de tesis” (Rodríguez, 2000: 116); b) un cuerpo que se amalgama con el espacio y produce nuevas concepciones del mismo; c) una puesta en escena concebida como *sistema autónomo*; d) el cuestionamiento de la figura autoral como la que otorga y vela por el sentido en las obras y la aparición de una “nueva forma de pensar la relación entre texto dramático y texto espectacular” (Rodríguez, 2000: 117). Tomando estos elementos sostenemos, como ya señalamos previamente, que ese teatro que según Pellettieri se configuró desde Bartís como “de resistencia” a partir del cuestionamiento de la lógica logocéntrica de la escena teatral,

se termina de reafirmar bajo un registro reflexivo de las prácticas de actuación de parte de diversos creadores.

Indudablemente, textos como *La voz del cuerpo: notas sobre teatro, política y subjetividad* de Eduardo Pavlovsky (2001), *Sacate la careta* de Alberto Ure (2003) y *Cancha con niebla* de Ricardo Bartís (2003) conforman, en este sentido, un bloque inaugural. Estos discursos teatrales se pueden considerar como un todo unificado porque colaboran con la puesta en valor de un cauce reflexivo singular. Su potencia en contra del paradigma canónico del momento se organiza, en principio, a partir del cuestionamiento las metodologías hegemónicas de actuación como prerrogativas indiscutibles (aporte específico de ciertas conceptualizaciones de Ure); en segunda instancia, a partir de la idea de “micropolítica” como posibilidad de puesta en valor del cuerpo en escena jerarquizando la búsqueda de nuevas subjetividades (Pavlovsky) y, luego, por el cuestionamiento del texto y la revalorización de los espacios “periféricos” para un tipo de producción escénica de lo múltiple (Bartís). Así podemos pensar el sostén de un tipo de reflexión en torno a las prácticas de actuación ligadas al cuerpo como territorio de resistencia en cuanto recurso de la elaboración de poéticas en tres niveles diferentes: aquel que comprende la investigación inherente a la creación artística en sí misma, la creación de conceptos, y la producción de pensamiento desde el material específico. Algunos de los principales exponentes para producir sistematizaciones en torno a sus prácticas reflexivas –que han atravesado esos tres niveles al producirlas– son Alejandro Catalán, Analía Couceyro y Bernardo Cappa, entre otros.

Se detecta desde las formulaciones de estas creadoras y creadores la aparición de un tipo de discursividad reflexiva –sostenida a lo largo de su producción artística por los que los reconocimos como los propiciadores<sup>3</sup>– de un tipo de pensamiento acerca de la praxis de actuación que configura al cuerpo como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. En la actualidad, ese grupo se extiende a varios exponentes más dentro del campo teatral de Buenos Aires que, se intuye, se encuentran alineados con la concepción de cuerpo de actuación de este grupo originario que he clasificado como propiciadores y continuadores en su pensamiento en torno a las praxis de actuación. Lorena Vega, Valeria Lois, Eugenio Soto, Sergio Boris, Andrea Garrote, Gabriela Pastor, María Onetto, Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa, Analía Couceyro, Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa son los creadores y creadoras que hoy nutren y multiplican estas redes de prácticas de resistencia.

---

<sup>3</sup> En mi investigación doctoral el recorte de los referentes en lo que refiere a la reflexión acerca de la práctica de actuación, desde su la concepción como confluencia entre cuerpo y resistencia se organizaba en dos triadas. Los “propiciadores” serían dentro del paisaje teatral de Buenos Aires los que habilitaron la discursividad en torno a las prácticas de actuación. Para desarrollar esta categoría trabajé sobre lo que Foucault describe como “instauradores de discursividad” (Foucault, 2010: 32). Por otra parte, respecto de la idea de “continuadores” se tomó como referencia aquello a lo que Bourdieu (en su estudio acerca del campo cultural) definirá como “recién llegados” (Bourdieu, 2003).

## El lenguaje de las praxis

“Una definición del lenguaje es siempre, implícita o explícitamente, una definición de los seres humanos en el mundo” afirma Raymond Williams (2009: 30). Al buscar relevar las diversas modalidades discursivas desde las cuales el grupo de creadoras y creadores de resistencia describe las prácticas escénicas he tomado como referencia las prácticas de actuación en diversos espacios que dialogan con esa actividad puntual. En algunos casos, esto arrojó ciertas coincidencias en las concepciones de teatro para pensar las praxis de la escena. Sin embargo, esas concepciones que presentan afinidades no impactan necesariamente en la producción de campos poéticos parecidos: algunos de estos creadores tienen una impronta más apoyada en lo literario, otros se ocupan de lo que podría definirse como lo social, otros trabajan priorizando lo vincular, y estos vectores de entradas resultan definitorios de las líneas estéticas que los distinguen. Por otra parte, estas coincidencias tienen la particularidad de tolerar una lectura diacrónica ya que, al establecer las líneas que conforman esas redes lexicales, encontramos de-cires de otras épocas que son recuperados como concepciones en reposo que se activan ante la necesidad de provocar un estímulo específico sobre los cuerpos de actuación hoy. Tomando estas cuestiones como centro, entonces, el tercer y último plano en que se instala la noción de resistencia es el que se ordena en torno al saber específico que producen las praxis. Desde esta perspectiva, el recorte propuesto por la idea de resistencia se ocupa de observar cómo y qué piensan los creadores cuyas concepciones acerca de la actuación se unifican en torno a ciertos léxicos.

Para lograr abordarlos, deberían considerarse los múltiples tipos de acuerdos que proliferan en la producción discursiva del campo de las praxis escénicas: aquellos términos que se distinguen como una norma fija apoyada en ciertas tradiciones, aquellos que se imponen al modo de tendencias emergentes y otros acuerdos que son casi imposibles de clasificar, pero que son imprescindibles para que las diferentes partes del equipo escénico se comuniquen, funcionando como requerimientos básicos para poder ensayar. Para distinguirlos y estudiarlos, he trabajado sobre los “discursos de espesor” (un tipo de discursividad específica que da cuenta de un abordaje que piensa la escena de forma singular y “localizada”) que se hallaban en diversos materiales textuales e incluso en la oralidad durante clases y ensayos. Actuación<sup>4</sup>, cuerpo<sup>5</sup>, poética<sup>6</sup> y resistencia<sup>7</sup>: de manera provisional, estos serían los cuatro vectores que funcionan como nodos conceptuales que condensan y ordenan los elementos centrales del tipo de poéticas que se vuelven productoras de los discursos sobre las prácticas actorales

---

<sup>4</sup> En el caso de la idea de *actuación*, por ejemplo, podemos tomar la tríada que configuran las nociones de Espacio, Fuga y Punto de vista. Estos conceptos y los que aparecen como sublemas de los otros nodos lexicales se encuentra muy presente -y de modo frecuente- en abordajes descriptivos de las praxis actorales dentro del grupo de creadoras y creadores de resistencia.

<sup>5</sup> En la idea de *cuerpo* hemos relevado una tríada que se organiza a partir de las nociones de Cuerpo editado, Cuerpo poético y Cuerpo como campo teórico, entre otras.

<sup>6</sup> En el vector *poética* podemos incluir las ideas de lenguaje, Tráfico y Canal, entre otras. Esto incluye tanto la idea de Bartís de la búsqueda de conformar un abordaje actoral que funcione como una “máquina autónoma de producción de teatralidad” (Bartís, 2018), la idea de Cappa de “tráfico de emociones” (Cappa, 2015) para el uso del texto como gatillo para producir actuación y la concepción “la palabra como material” de Analía Couceyro (2020).

<sup>7</sup> En esta línea de nodos de conceptos, la idea de resistencia propiamente dicha contiene a la triada flujo, fragilidad y potencia, entre otras.

para las y los creadores de resistencia. Desde estos constructos del decir, se puede observar, además, que algunas de las categorías emanadas del campo autorreflexivo de la actuación fueron abordadas por varias autoras y autores en simultáneo, en muchas ocasiones sin saberlo.<sup>8</sup> En algunos casos, se puede observar con claridad el modo en que algunos de estos términos, a su vez, contienen a otros. Son especies de recortes lexicales que incluyen universos conceptuales semejantes pero no idénticos. A partir de cada uno de estos cuatro lexemas, entonces, se pueden armar redes que permiten abordar toda una serie de sublemas<sup>9</sup> que podrían servir para pensar la actuación y el teatro. La diferencia entre ellos es que si bien los primeros tres conceptos son nodales en la producción de sentidos que generan las y los creadores -son parte de las recurrencias lexicales a tal punto que centralizan toda una serie de sublemas-, el eje de la resistencia, además, opera de manera doble: forma parte de los léxicos recurrentes en boca de los creadores y también refiere a la propia producción de esas reflexiones, abarcándolas.

Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano* (2000) trabaja sobre la idea de los decires sobre prácticas que no

---

<sup>8</sup> En investigaciones precedentes, a partir de estas conceptualizaciones, delineé el armado de un glosario de 'palabras clave' (Williams, 2003). Palabras que son constitutivas de los saberes de la escena en nuestro campo teatral y que las reconoce como herramientas del pensamiento de los creadores -en esta dirección trabajé puntualmente sobre constructos metafóricos a partir de la Metaforología de Hans Blumenberg (2003)-. En algunos casos se trataba de metáforas en sentido estricto y en otros casos de léxicos con sentido figurado a partir de los cuales las y los creadores generaban un impacto sobre los cuerpos de actuación para la creación escénica.

<sup>9</sup> La idea de lema es recuperada tal como la concibe la lingüística, en tanto unidad autónoma constituyente del léxico de un idioma.

son del orden del lenguaje. Afirma “si el arte de decir es en sí mismo, un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría” (De Certeau, 2000: 87). Por lo tanto, si esos decires específicos que nacen del campo del hacer para referir al hacer son extrapolados de esos espacios de comunicación íntima (el ensayo y la clase) y revisados en su dimensión de sentido figurado, hay una enorme lista de términos que distinguen diversas concepciones de escena y de mundo en nuestro campo teatral. Para encarar estas cuestiones me enfoco sobre dos aspectos: lo meta-reflexivo (el pensamiento de los creadores fijado en tanto “discursos de espesor” en textos diversos) y las metáforas que se usan en la práctica y tienen determinados efectos sobre el cuerpo de actuación (especie de “escrituras en latencia”, que se forjan en clases y ensayos, que cuentan con un espesor discursivo pero también uno material). Por tomar sólo algunas como ejemplo, aparecen entre las primeras la imagen del teatro como “cancha con niebla” (Bartís), las ideas de “vacío” y “despojo del ser social” a través de la actuación (Garrote, 2015: 38), la idea de “monstruo-obra” (Piel de Lava, 2015), las ideas de “cuerpo como pararrayos” o “tráfico de emociones” (Cappa, 2015), la “combustión actoral” (Boris, 2020), la “escena como maquinaria” o el “carácter tallado del actor” (Ure), el “cemento existencial” o los “personajes como vómitos impulsivos” (Pavlovsky) y el concepto de “cuerpo editado” y de “actuación-vampiro” (Couceyro). Y entre las segundas, ideas como el “salto del tigre”, el “insulinazo” o el texto como “golpe seco” (Soto), “darse Sandro” (Catalán), “sucundum” (Onetto), “molusquear” (Cappa), entre otras.

Es evidente que con el relevamiento de estos léxicos sería imposible –y probablemente estéril– pretender agotar toda materialidad teórica proveniente de la praxis en teatro. No obstante, la creación de ligazones, coincidencias y redes para estudiar los vínculos entre la práctica y la reflexión sobre la práctica es sumamente productiva para estudiar las características singulares de las concepciones de teatro que tienen ciertas constelaciones de creadoras y creadores en los territorios. Asimismo, en las relaciones posibles entre estos conceptos encontramos, a nuestro entender, un núcleo central que contiene modos de saber específicos que se ubican al interior de una comunidad de creadores. Estas zonas imprecisas (puesto que se trata de léxicos que se pueden recuperar solo parcialmente y presentan variaciones, evolucionan, mutan) conviven con otros –más transparentes– y todo ese conjunto conforma el idioma de una praxis.

## **Conclusión**

En resumen, al recuperar el pensamiento de artistas para quienes la actuación es entendida como territorio de resistencia en las praxis de la escena, podría confirmarse la presencia de un pensamiento singular que se manifiesta en los decires específicos sobre las praxis actorales. En lo que respecta al abordaje histórico-crítico de nuestro campo teatral, tomando los desarrollos teóricos previos de Osvaldo Pellettieri y Martín Rodríguez, la resistencia se definió como un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz

de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo. Esto se instala, dentro del teatro contemporáneo de Buenos Aires, de modo doble: en tanto práctica y reflexión acerca de esa práctica y desde la producción de pensamiento sobre la praxis específica de actuación. La impronta de trabajo a la que recurren sus creadoras y creadores de referencia coincide con los rasgos que exalta la Producción de Sentido Actoral: la heterogeneidad, la autonomía (del texto, de la figura del director, de la dependencia representativa), la singularidad (que se apoya sobre procedimientos nacidos del ensayo), un uso del lenguaje particular y un cuerpo de actuación que opera como un territorio de emanación de sentido. Por todo lo anterior es que considero que la resistencia produce un formato de creación teatral específico, que se apoya en modos de concebir la actuación en que el cuerpo se configura como territorio de rupturas frente al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Esto produce, a su vez, cuerpos de actuación particulares, términos proliferantes que distinguen una praxis y un pensamiento que solo puede emanar en la especificidad de su dominio: es decir, tomando la escena centro y materia.

## Bibliografía

- Bartís, R. (2002). “El teatro independiente y el teatro actual”. *Teatro XXI* 15, 21-23.
- \_\_\_\_\_. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Dubatti, J. (ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Bartís, R., Desmarás, J. y Zapata, L. (2018). *Ahí vienen: sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Bourdieu, P. (2003). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- Cappa, B. (2015). “Buenos Aires: Paraíso fiscal de verdades falsas”. En vv.aa., *Detrás de escena* (pp. 17-22). Buenos Aires: Excursiones.
- Couceyro, A. (2020, 30 de agosto). “Entrevista Analía Couceyro con Marcelo Savignone”. En *Instagram*. Extraído el 20 de julio de 2023 de @marcelosavignone.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano: 1 artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, G. (2010). *¿Qué es el acto de creación?* Traducción de Bettina Prezioso. Fundación FEMIS.
- \_\_\_\_\_. (2019). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus Hard, Michael y Negri, Toni (2002). “La multitud contra el imperio”. *OSAL. Observatorio Social de América Latina* 3, 159-166.
- Foucault, M. (1986). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (17. ed). México: Siglo XXI Editores.
- Pavlovsky, E. (2001). *La voz del cuerpo: notas sobre teatro, política y subjetividad*. Buenos Aires: Eudeba.

- Pellettieri, O. (1998). "El teatro de resistencia. El caso de Postales argentinas". En Pellettieri, O. (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)* (pp. 487-498). Buenos Aires: Galerna.
- Rodríguez, M. (2000). "La puesta en escena emergente y su futuro". En Pellettieri, O. (dir.), *Teatro Argentino del 2000* (pp. 115-128). Buenos Aires: Galerna.
- S/A. (2013, 17 de noviembre) "Antonio Negri estuvo en Rosario: 'Si no hay resistencia, no hay vida'". *La Capital*. En línea.
- Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma.
- Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Zarader, J. P. (2009). "Identité et résistance: fondements et enjeux philosophiques". *ALEA* 11, 13-23.

## Teatro y actuación en Mauricio Kartun y Ricardo Bartís: coleccionismo y alegoría

Sandra Ferreyra

Pervive en el teatro argentino contemporáneo la pugna histórica entre una concepción idealista y una concepción materialista de la escena, definidas por una serie de principios que rigen una y otra producción estética. Las producciones en las que subyace una consideración idealista del arte se rigen por los principios estéticos de identidad, totalidad y causalidad; aquellas en las que predomina una perspectiva materialista de la producción artística pueden reconocerse los principios de negatividad, fragmentariedad y discontinuidad (Ferreyra, 2019). Estos principios y sus alcances, sin ser sistematizados como dicotomía, son abordados recurrentemente, a partir diversos fenómenos y objetos, en la obra de Walter Benjamin.

Una de las figuras que Benjamin utiliza para ejemplificar la dialéctica entre una consideración idealista y una consideración materialista del arte es la del coleccionista. Esta figura aparece especialmente tratada en su ensayo sobre Eduard Fuchs, pero lo que resulta más interesante es cómo la recupera en el *Libro de los Pasajes*, entrecruzada con otra figura a la que también acude en varios artículos

para explicar aspectos de una concepción materialista del arte: la figura del alegorista.

Al gran coleccionista lo conmueven de un modo enteramente originario la confusión y la dispersión en que se encuentran las cosas en el mundo. Este mismo espectáculo fue lo que tanto ocupó a los hombres del Barroco; en particular, la imagen del mundo del alegórico no se explica sin el impacto turbador de este espectáculo. El alegórico constituye, por decirlo así, el polo opuesto del coleccionista. Ha renunciado a iluminar las cosas mediante la investigación de lo que le es afín o les pertenezca. Las desprende de su entorno, dejando desde el principio a su melancolía iluminar su significado. El coleccionista, por contra, junta lo que encaja entre sí; puede de este modo llegar a una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo. No por ello deja de haber en el fondo de todo alegórico un coleccionista, y en el fondo de todo coleccionista un alegórico, siendo esto más importante que todo lo que les separa. (Benjamin, 2013: 229).

Estas dos figuras, tal y como las describe Benjamin en esta cita del *Libro de los pasajes*, son congruentes cada una con las dos concepciones de la escena de las que hablábamos al principio: la idealista y la materialista, concepciones que condensan dos formas de conocer la historia de la cultura en y desde el presente. Para el filósofo, el coleccionista historicista expone en su colección la imagen

eterna del pasado, mientras que el coleccionista materialista (un alegorista) expone en su colección una experiencia transitoria con el pasado. “En esa experiencia se liberan las fuerzas poderosas que en el ‘érase una vez del historicismo’ permanecen atadas. La tarea del materialismo histórico es poner en acción esa experiencia con la historia que es originaria para cualquier presente” (Benjamin, 1989: 92).

En los estudios sobre el teatro argentino contemporáneo, las figuras del coleccionista y del alegorista pueden ayudarnos a observar cómo se configura la relación entre la escena y la historia de la cultura nacional y popular en producciones tan disímiles como la de Mauricio Kartun y Ricardo Bartís.

En efecto ambos se conectan con los residuos de la cultura argentina (Dubatti, 2007; Fukelman y Dubatti, 2011), sin embargo, el modo estético en el que cada uno de estos artistas recupera imágenes para sus espectáculos es muy diferente. En sus obras Kartun apela a lo que lo que esas imágenes tienen de permanentes, las eleva al valor de una colección, las transforma en tesoros. Por eso asociamos su trabajo a la figura del coleccionista que busca en las afinidades entre los objetos culturales un saber, una verdad que los explique. De esta manera, la cultura popular argentina es incorporada a la escena kartuniana a través de elementos que son elegidos y considerados en su trascendencia. Kartun se acerca a los objetos de la cultura en busca de “un saber poético” que les viene de su condición de “artefacto descompuesto”. Al haber perdido su función utilitaria, los objetos caducos de la modernidad argentina pueden entrar

en una nueva organización cultural en la que adquieren el valor de “un objeto precioso”:

En la medida en que uno descompone un elemento, toma de ese elemento algunas de sus partes y por lo tanto puede producir el fenómeno poético. Si yo pongo una cámara de fotos contemporánea –más allá de que no tendría que ver con la época–, genera algo que me obliga a tomarla como tal: es una cámara de fotos. En cambio, la cámara de fotos que usamos en La Madonnita, que compré en un cambalache hecha pedazos y que luego restauré, al no tener un carácter contemporáneo, al haber perdido su utilidad, me permite recuperar otras cosas. Por ejemplo que al moverla, baila. Hay un momento donde Hertz la mueve y yo descubro: baila. Baila porque yo puedo descomponerla en su función. Puedo decir que no es una cámara. Es un objeto anacrónico que ya no tiene otra función que la de ser, en este caso, un objeto poético. Yo trabajo mucho con esto, el objeto en descomposición. La búsqueda de un carácter especial en un objeto que ha perdido todo valor. [...] Yo siempre he trabajado un poco con ese mismo concepto: un viejo objeto que ya ha perdido su función se transforma –en la medida en que uno puede descubrir ese otro valor– en un objeto precioso” (Kartun citado en Dubatti, 2007).

En efecto, la transmutación que describe Kartun del objeto inútil en objeto poético, en objeto precioso, se

parece bastante a la operación que Benjamin le asigna al coleccionista:

Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción. ¿Qué es esta “compleción”? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección. (Benjamin, 2005: 223).

Es este el valor, el de colección, el que adquieren la piletita pelopincho en *Como un puñal en las carnes* (1996), el colectivo en *Desde la lona* (1997) y el cerebro mágico en *Rápido nocturno, aire de foxtrot* (1998). Se trata, en efecto, de cosas que los personajes tienen a mano y a partir de las cuales crean un nuevo orden alternativo al que en las obras se presenta como la lógica dominante. Así, Chapita, el “loco” de *Rápido nocturno, aire de foxtrot*, aprovecha los conocimientos que memoriza de las preguntas y respuestas del juego El cerebro mágico para alcanzar su objetivo de conquistar a Norma. En este sentido, ese objeto adquiere valor en tanto se lo inserta en un orden nuevo (en una colección) que lo redime culturalmente:

Se trataría entonces de buscar en nuestro pasado artefactos culturales despreciados por la modernidad

(una modernidad en crisis) para construir con ellos una cultura propia y resistente tanto al neoliberalismo imperante como a las formas teatrales “posmodernas” a él asociadas (Rodríguez, 2004: 92).

Kartun saca los objetos culturales “despreciados por la modernidad” de su entorno funcional y los somete al orden poético que él les crea. Ese orden poético, señala la crítica, se encuentra atravesado por una estética nacional y popular que concibe al teatro como la expresión de la identidad histórica, social y cultural de la Argentina (Pellettieri: 1990: 153-173; Dubatti, 2007: s/p). Así, los objetos que recupera del “basurero” de la cultura popular son exhibidos en la vitrina escénica como pequeños tesoros en los que se esconde “la verdadera identidad nacional”. Este es el plus que Kartun les otorga a estos objetos cuando los despoja de su valor de uso, y los exhibe en una organización que coincide con “la historia estética y existencial de nuestro pueblo” (Pellettieri, 2001: 339-340).

Como director, Kartun sostiene esta misma línea que se evidencia en su dramaturgia. La actuación en sus obras tiene mucho de “colección animada”, los actores juegan con las formas populares dentro de los límites de una vitrina o un fichero. El actor deja de ser el soporte de un personaje para convertirse en el soporte de una estampa extraída de la colección de imágenes populares de Kartun. Así, los actores se relacionan con la estampa que les toca según sus posibilidades creadoras o productoras, es decir, tienen la opción de mantenerlas en el marco de la colección o sus-

traerlas fugazmente. Mike Amigorena y Osqui Guzmán en *El niño argentino*, Alberto Ajaka en *Ala de criados*, hacen saltar de la vitrina las imágenes populares del payaso blanco, del boyerito, del pícaro; Claudio Da Passano, Claudio Martínez Bel, Claudio Rissi en *Terrenal*, en cambio, mantienen en su marco y pulen las imágenes del payaso triste, del alcahuete cornudo, del vividor. Los primeros trabajan los contenidos de experiencia que están en los bordes de las imágenes que quieren crear, contenidos que resisten el orden que les da la colección; los segundos, en cambio, trabajan con contenidos de conciencia que ocupan el centro de la imagen y funcionan como plomada que mantiene las imágenes alineadas dentro del exhibidor.

La colección popular kartuniana señala poéticamente “la excelencia de lo vulgar” desde una mirada que se corresponde con “una enseñanza sobre las cosas mediante sus afinidades o mediante su sucesión en el tiempo”. De acuerdo con una concepción idealista de la escena, Kartun reconstruye en sus obras el “habitar la cultura nacional” que les correspondería a las clases populares y que está cifrado en eso que más arriba llamamos estampas. A los actores les queda el trabajo de poner o no en cuestión la asignación del lugar de sus personajes en la colección.

La operación estético-ideológica de Kartun es inversa a la de Bartís. Mientras que el primero reconstruye a partir de los objetos culturales una totalidad recuperable en cuanto una nueva organización, el segundo exhibe esos objetos en su condición de restos fragmentarios de una totalidad perdida en tanto tal. La conocida distinción que hace Benjamin del símbolo y de la alegoría nos permite, entonces, analizar el

modo en que este último apela a la potencia expresiva de la “existencia corrompida” que constituyen las producciones culturales caducas. En un gesto alegórico las transfigura no en tesoros sino en *materia fracasada*<sup>1</sup>:

La Argentina, país en extinción. Si habláramos en términos teatrales, es una representación de aquello que alguna vez fue. Si definiéramos la idea de la libertad como la posibilidad de adueñarnos o de ser soberanos de nuestro cuerpo, el cuerpo social, la idea de una nación, de un país sería aquello que otorgaría esa noción primaria de libertad. Esta noción está totalmente arrasada en mi país. El liberalismo, el poder económico dominante, utilizó la dictadura y la idea del terror del cuerpo social para poder después naturalizar las modalidades económicas contemporáneas. Esto es: el dominio de la muerte, la idea de la destrucción sistemática de los valores, etc. en ese contexto nosotros producimos teatro (Bartís, 2003: 147).

Esta concepción de la escena es materialista y propone para la actuación un lugar diferente al que veíamos en la concepción idealista de Kartun. El actor no se relaciona con las imágenes de la cultura nacional y popular en función de un orden previo que les da sentido en la forma de una colección, sino que se choca con ellas, son obstáculos con los que tiene que lidiar. Los actores tienen que lidiar con

---

<sup>1</sup> La alegoría, conceptualizada por Benjamin, revela un modo de expresión, presente en el *trauspiel* alemán y en la lírica de Baudelaire, en el que los materiales de la cultura son asimilados en la forma artística como lo temporalmente condicionado (Linder, 2014: 24).

lo que alguna vez fue nuestra cultura y eso le da potencia a la escena. De este modo, *Postales argentinas* inaugura lo que luego será una constante en el teatro bartisiano: la experiencia de una comunidad que se resiste a la rigidez de la muerte. Esa resistencia se expresa a través de la fragmentación y el montaje de los desechos de su cultura, es decir, a través de la intuición alegórica que ve en los cuerpos, los textos y los objetos las huellas de la confusión y la transitoriedad, de la devaluación de las cualidades que otrora le daban sentido.

Los actores de Bartís confían en el malentendido y la transitoriedad como modo de dar forma a la cultura nacional y popular. En este sentido trabajan a partir del carácter destructivo de la producción cultural.

El carácter destructivo tiene la conciencia del hombre histórico, cuyo sentimiento fundamental es de desconfianza invencible respecto del curso de las cosas (y la prontitud con que toma nota de que todo puede irse a pique). De ahí que el carácter destructivo sea la confianza misma. El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o montañas, él ve también un camino. Y como lo ve por todas partes, por eso tienen siempre algo que dejar en la cuneta. Y no siempre con áspera violencia, a veces con violencia refinada. Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de ver lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos (Benjamin, 1989: 160-161).

Las actuaciones materialistas no tienen por objetivo entender los hechos, las situaciones, los tiempos, sino que, por el contrario, tienen la función de complicar el entendimiento, negar la narración del progreso, pararse en el punto “en el que todo se va a pique” y no queda otra que agarrarse de lo que la cultura en su dispersión deja a mano. Este es el gesto que Pompeyo Audivert le imprime a Héctor Girardi en 1987 y es el gesto que Luis Machín le imprime al padre de *La gesta heroica* en 2023, aunque en el primero sea un guiño fundante y en el último una mueca de clausura. En uno y otro caso se reconoce la impronta del alegorista.

En *Postales argentinas*, la imagen de la ciudad de Buenos Aires es sometida al procedimiento destructivo y despedazador de la alegoría. La gran ciudad aparece como el cadáver de la industrialización, del confort, del orden social, del progreso. En su deambular post apocalíptico Girardi tropieza con esos “deshechos de jactancia humana” que son los esqueletos de las fábricas, de las viviendas y de los automóviles; Audivert y María José Gabin en su camino hacia la figura de Girardi, la madre y Pamela Watson, se tropiezan con Luis Sandrini, con Pepe Arias, con Niní Marshall, con la telenovela, con el tango, con el clown, con las lecturas literarias y con los saberes populares; un cúmulo de fantasmagorías de una cultura nacional aporteñada que sobreviven en gestos, tonos, timbres y enunciados fragmentarios. Es en este sentido que la actuación alegórica señala la historia de la cultura argentina como pura materia fracasada.

En esta misma línea la sociedad secreta de *El pecado que no se puede nombrar* piensa su financiamiento, citando el proyecto del astrólogo de Arlt, a partir de la explotación de

prostíbulos que funcionen también como casas de juego. Si para Benjamin, “la prostituta es concebida por la intuición alegórica como la mercancía más perfectamente consumada” (Lindner, 2014: 57), no resulta extraño que los conspiradores bartisianos esperen sostener el proyecto revolucionario con el desarrollo de “la industria prostibularia”. El problema es que al interior de la sociedad secreta son muchas y recurrentes las razones que dejan en claro que las mujeres no son confiables, aun en su condición de objetos. Los actores de *El pecado que no se puede nombrar* exponen al extremo la conspiración arltiana (de claros tintes misóginos), presentando la toma del poder como el punto en el que el hombre se torna prostituta, es decir mercancía. La obra muestra el “hermafroditismo síquico” como el auténtico cambio de vida que operan el saber y el poder, un cambio de conciencia que implica la anulación de la propia sexualidad, del propio deseo, del propio cuerpo por miedo a “algo que no se puede nombrar”. Lo que se resiste desde la práctica de la actuación es la degradación del deseo inexorablemente ligada al poder:

Yo tengo la idea de que la actuación tiene mucho que ver con la sexualidad. Por ejemplo: un área de equilibrio es la pelvis, tradicionalmente desechada por la actuación clásica, más atenta a los hombros, la cabeza y las manos. Desde la pelvis, en cambio, se obtiene una actuación menos agresiva y solemne, más ambigua y activa. Por otro lado, me parece que no se puede actuar sin un impulso pasional. Hay que pensarlo desde la idea de lo erótico y no tanto desde lo genital, como una metafísica del amor, del momento

supremo de la sexualidad. Un tipo del barrio decía que a veces, cuando uno está abrazado a su chica, está en contacto con el mundo. Me parece entender ahora que lo que él quería decirnos era eso: que cuando entramos en contacto con el deseo, nos convertimos en portavoces de un orden superior, más noble, más profundo y auténtico (Bartís, 2003: 224).

De este modo, “el hermafroditismo síquico”, que es finalmente una forma de actuar lo femenino, conjuga en el proyecto de los conspiradores de *El pecado que no se puede nombrar* dos órdenes de experiencia que aparecen dispersos en la narrativa de Arlt: la toma del poder y la ausencia de deseo.

A: Ya tenemos el dinero, busquemos las mujeres e instalemos el prostíbulo.

P: No es necesario. *Libres del cuerpo, seremos pura conciencia revolucionaria*. Nosotros seremos pupilas en el prostíbulo (Bartís, 2003: 203).

Sin sexualidad, sin deseo, sin cuerpo, las pupilas hermafroditas no son otra cosa que ficciones hechas a partir de restos de una feminidad soñada. En el universo bartisiano transformarse en pupila de un prostíbulo es citar desde la actuación un fragmento de experiencia femenina moldeada por la cultura en torno a la relación entre el poder y el deseo.

G. Recuerdo las ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, los cruces de Montevideo y Avda. Quin-

tana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura y negadas para siempre a los desdichados. Trabajaba en una linda casa de la Avenida Alvear. A la hora de la siesta entraba a mi piecita y en vez de zurcir mi ropa, pensaba: ¿Yo seré sirvienta toda la vida? Servir, siempre servir. Sería mejor hacer la calle.

L. Es cierto. Una mujer inteligente aunque fuera fea, si se diera a la mala vida se enriquecería y si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad (Bartís, 2003: 214).

Queda claro en esta cita que el deseo niega el poder, para alcanzar el poder hay que renunciar al deseo, convertirse en mercancía humana: “si no se enamorara de nadie podría ser la reina de una ciudad”. La mirada alegórica bartisiana, haciendo del cuerpo masculino el depositario de una conciencia hecha de restos de sueños femeninos, descubre desde la narrativa arltiana, la relación dialéctica entre poder y deseo que se traduce en la fórmula “Habrà que cambiarla [la vida] aunque haya que quemarlos vivos a todos”. El deseo de cambiar de los fracasados, los marginales, los perdidos, se disfraza de doctrina política, de religiosidad, de avance científico para esconder su verdadera forma, que no es otra que la de la destrucción extrema: incendiarlo todo, como única posibilidad de volver a empezar.

En el teatro de Bartís, la actuación parte de fragmentos degradados de la cultura argentina para configurar un universo en el que, en efecto, reinan la confusión y la transitoriedad. El actor no intenta darle forma al fracaso, sino

que propone producir sentido asumiendo que son esas las condiciones de la modernidad argentina: el personaje bartisano solo cuenta con despojos de su experiencia, “una especie de nueva barbarie” diría Benjamin.

¿Barbarie? Así es de hecho. Lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo de barbarie. ¿Adónde lo lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Le lleva a comenzar desde el principio; a empezar de nuevo; a pasárselas con poco; a construir desde poquísimo y sin mirar ni a diestra ni a siniestra (Benjamin, 1989: 169).

Es en ese punto de “nueva barbarie” en donde nos dejan los finales bartisianos y es en ese punto de arreglárselas con poco, de construir desde poquísimo, desde el propio fracaso, en donde la actuación materialista encuentra su fundamento.

## Bibliografía

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*, Atuel.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_. (2013). *El libro de los Pasaje*. Madrid: Akal.
- Dubatti, J. (2017). “Mauricio Kartun: poética teatral y construcción relacional con el mundo y los otros”. *La revista del CCC*, Septiembre / Diciembre, n° 1, s/p.
- Ferreyra, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Fukelman y Dubatti (2011). “Postales Argentinas (1988) de Ricardo Bartís: Dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país”. En *Stichomythia* 11-12, 89-97.
- Köhn, E. (2014). “Coleccionista”. En Opitz, M. y Wizisla, E (Compiladores). *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires: Las cuarenta, 197-240.
- Linder, B. (2014). “Alegoría” en Opitz, M. y Wizisla, E. (Compiladores) *Conceptos de Walter Benjamin*, Buenos Aires: Las cuarenta, 17-82.
- Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino*, Galerna/IITCTL.
- \_\_\_\_\_. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Galerna.
- Rodríguez, M. (2004). “El teatro dominante y la crisis: de los “pactos de interés” a los “pactos de deseo”. En Pellettieri, O. (Editor), *Teatro argentino y crisis*. Eudeba, 79-99.



## La fragmentación como principio estético en *El cuerpo de Ofelia* de Bernardo Cappa

Daiana González

La irrupción de la producción de sentido actoral en el teatro argentino en los años 80 marcó un quiebre en la dinámica de trabajo del actor, el director y los elementos extraescénicos, que tienden a preconfigurar el acontecimiento teatral. Pues se evidencia la capacidad de la actuación y de un modo de dirección capaz de producir sentidos sin que textos, ideas, objetos, técnicas, etc. precedan y organicen el hecho escénico. Por el contrario, su intervención en él se organiza en función de la producción de sentidos. Así, dentro de esta poética, el director es pensado como una voluntad interior que actúa en el seno mismo de la situación de creación escénica intentando capturar las singularidades que acontecen allí de manera autónoma. De esto se desprende que en las obras pensadas desde la producción de sentido actoral existe un trabajo colaborativo entre directores y actores que se traduce en puestas que se resisten a ser enmarcadas dentro de una lógica de subordinación de un elemento y/o práctica sobre otra.

A partir de lo dicho, este artículo pretende abordar el trabajo de dirección y actuación en *El cuerpo de*

*Ofelia* (2017) de Bernardo Cappa<sup>1</sup> reflexionando sobre el modo en que ambas prácticas configuran la puesta; la cual puede ser pensada desde una perspectiva materialista del teatro (Ferreyra, 2019). Nuestro objetivo es analizar el montaje de la obra, en cuyo funcionamiento consideramos que opera uno de los principios que caracterizan a la estética materialista, a saber: la fragmentación<sup>2</sup>. A través de la puesta en funcionamiento de este principio es posible plantear que el fragmento, en tanto material disponible, permite la producción de sentidos que van por fuera del orden de las ideas y de la conciencia habilitando el desarrollo de un campo perceptivo en el que las imágenes juegan un rol preponderante como productoras de sentidos.

En esa línea, *El cuerpo de Ofelia* puede enmarcarse bajo la lógica de una escena pensada desde los principios materialistas, principalmente el de fragmentariedad. Esto nos permite observar un montaje en el que diferentes materi-

---

<sup>1</sup> Bernardo Cappa es un actor, director y dramaturgo argentino nacido en Bahía Blanca en 1969. En 1991 egresó como actor de la Escuela Municipal de Arte Dramático y en 1996 egresó como dramaturgo en la misma escuela. Entre sus obras podemos mencionar: *La Rata*, *La yegua muerta* (2019), *Un almuerzo argentino*, *El cuerpo de Ofelia* (2017), *Svaboda*, *La Presa* (2008), *Es un sentimiento*, *La res* (2000), entre otras. Su obra *El cuerpo de Ofelia* se estrenó en 2017 en el Teatro Andamio 90. Este espacio cultural y autogestivo de la escena teatral porteña independiente fue fundado en 1990 por Alejandra Boero. La obra toma parte de *Hamlet* (1601), específicamente el comienzo del acta V que inicia en un cementerio en el que los bufones están cavando la tumba de Ofelia, quien decidió suicidarse tras enterarse que Hamlet mató a su padre.

<sup>2</sup> Entendemos por fragmentación al principio estético que privilegia la correspondencia entre fragmentos antes que el sentido total. Junto a los principios de la negatividad (negación en la relación sujeto-objeto) y la discontinuidad (saltos temporales, espaciales y estéticos), la fragmentación pertenece a un modo específico de concebir la escena: el materialista. Su contraparte es la concepción idealista del teatro que propone una escena entendida desde los principios de la causalidad, la identidad y la totalidad (Ferreyra, 2019).

ales de la cultura, la historia, la sociedad y la política se hacen presentes a partir de una serie de correspondencias habilitadas por la propia escena. Dichos materiales, podríamos entenderlos como textos-fragmentos semióticamente diversos entre sí, cerrados, uniformes y con un sentido total incapaz de ser modificado. Sin embargo, al entrar en interacción con otros textos-fragmentos su estado de equilibrio semiótico se ve trastocado dando como resultado un texto heterogéneo, no uniforme y políglota que de acuerdo a la semiótica de la cultura de Iuri Lotman llamamos “texto de la cultura” (1996).

El texto de la cultura, de acuerdo con el autor, es un tipo de estructura textual de segundo orden que reúne correspondencias establecidas entre textos-fragmentos diversos que adquieren relevancia porque permiten el surgimiento de un texto multivocal en que se dan una serie de combinaciones semióticas diversas e imposibles de ser traducidas. En su interacción con el lenguaje de un arte da paso a la aparición de un texto artístico, capaz de contener y organizar al texto multivocal en una disciplina artística sin que este pierda su multiplicidad semiótica. En este sentido, el texto artístico posee una doble función: a) delimitar una frontera, traduciendo a su lenguaje el texto multivocal que lo compone generando una unidad que nos permita el reconocimiento de un producto artístico y b) contener e incrementar su heterogeneidad y contrariedad semiótica interna. Por último, este texto semióticamente heterogéneo tiene la capacidad de condensar información, posee memoria, siendo un dispositivo intelectual que transmite información depositada en él desde afuera, así como también transforma y produce nuevos sentidos (Lotman, 1996, 53-54).

Basándonos en lo expuesto, podemos plantear que la fragmentación como principio estético permite a Cappa la construcción y el desarrollo de un texto artístico estructural y semióticamente heterogéneo que no se ancla en formas fijas tales como un texto dramático convencional, personajes tipificados, actuaciones tradicionales o la transmisión de mensajes claros al público. Esta configuración textual abre un espacio de juego para generar la producción de semejanzas<sup>3</sup>, es decir, percibir correspondencias entre *Hamlet* y los diversos texto-fragmentos de la cultura. En dicho espacio de juego, la actuación (lenguaje artístico que entra en contacto con dichos fragmentos), pensada desde la producción de sentido actoral, es la que habilita la percepción y escenificación de dichas semejanzas y genera con ellas imágenes, gestos, movimientos, palabras, frases, etc. estableciendo conexiones no previstas a priori y alejadas de la idea de un sentido total en pos de producir múltiples sentidos. A continuación, y teniendo en cuenta lo señalado, analizaremos la construcción del texto artístico enfocándonos en la dinámica de trabajo directorial y actoral llevada a cabo para convertir a *Hamlet* en un fragmento más del texto de la cultura argentina.

---

<sup>3</sup> Según Walter Benjamin (1991) el hombre posee la capacidad de producir semejanzas; un modo de percepción capaz de encontrar correspondencias entre elementos diversos. Esta facultad mimética encuentra su origen primigenio en el juego infantil pero su máxima expresión se desarrolla en el lenguaje y la traducción. Para el autor, el reconocimiento de lo semejante es siempre centelleante y no se deja fijar como sucede con otros tipos de percepciones y pareciera estar sujeto a un tiempo determinado.

## **“Cortamos a *Hamlet* como si fuera un cuerpo. Lo cortamos. Hicimos el tajo en inicio del acto V”**

El título de este apartado refiere a una frase dicha por Bernardo Cappa y Pedro Sedlinsky<sup>4</sup>, en una nota hecha por el diario *Página 12* en el año 2017, respecto de su trabajo con el texto shakesperiano. Consideramos que esta frase condensa una imagen muy potente que nos habilita a pensar el trastocamiento de una esencia/unidad inmutable, homogénea e intocable que reviste un texto canónico como *Hamlet* para la cultura occidental. Cappa se atreve a fragmentar un mito de la literatura dramática altamente legitimado por la cultura.

La fragmentación del texto clásico en *El cuerpo de Ofelia*, es decir, el acto de recortar *Hamlet*, de tomar sólo el acto V y de descartar el resto, es una toma de posición de este autor y director frente a la idea de totalidad del texto dramático como única unidad de sentido. En esta acción, Cappa –consciente de la potencia acumulada en *Hamlet*– vuelve ese fragmento (acto V) una unidad de sentido en sí misma. Es decir, libera la potencia de *Hamlet* para el teatro argentino trastocando la esencia inmutable y homogénea que reviste en el canon occidental. El director degrada un mito de la literatura dramática de occidente altamente legitimado por la cultura; lo baja del pedestal de símbolo literario y lo conecta con elementos de nuestra cultura (una canción de Spinetta, la idea de un cuerpo desaparecido que tiene registro de ingreso a una morgue pero no de su salida,

---

<sup>4</sup> Si bien ambos dramaturgos detentan la autoría de la obra, de ahora en más en el análisis prescindiremos de nombrar a Sedlinsky dado que nos ocuparemos del trabajo de dirección a cargo de Cappa.

la figura de Rene Lavand, entre otros) que generan diversas capas de sentidos. Estas operaciones transforman a *Hamlet*, lo actualizan, lo hacen parte de un texto multivocal que le permite convertirse en un texto-fragmento de la cultura popular argentina. Esta acción de índole dramática y directorial es indisoluble de la producción de sentido actoral, práctica escénica conceptualizada por Alejandro Catalán en su artículo del 2001 del mismo nombre. En ese marco, en *El cuerpo de Ofelia* se evidencia un trabajo del director vinculado con las tareas del director productor<sup>5</sup>. En este sentido, el director es el encargado de propiciar la generación un campo imaginario para que los actores puedan interactuar con los fragmentos de la cultura que este les acerca y, de este modo, estimular y desarrollar la capacidad de percibir y producir semejanzas en ellos para generar singularidades escénicas que puedan ser recuperadas con el fin de realizar con ellos un montaje.

Al respecto, quisiéramos detenernos en la actuación del actor Jorge Prado encargado de interpretar a Claudio. Su trabajo actoral, vinculado a la producción de sentido actoral, logra capturar la intensidad de un cuerpo afectado por la

---

<sup>5</sup> Partiendo del estudio del caso de Sergio Boris, Martín Rodríguez enumera una serie de tareas a las que se enfrenta el director que trabaja con los actores en tanto productores. Las sintetizamos en tres puntos: 1) generar un campo imaginario en común mediante la lectura de textos dramáticos, narrativos o ensayísticos (pero también textos sociales, como en el caso de Boris) o apelando a estructuras míticas a fin de que los actores puedan extraer de ellas situaciones y fragmentos textuales disponibles para ser utilizados como tonos, gestos, movimientos, ritmos o vínculos con los otros actores, 2) estimular las capacidades asociativas y disociativas de los actores generando situaciones sobre las cuales “improvisar” e intervenir como un actor productor más, redireccionando las escenas y provocando la reconfiguración del campo asociativo generado y, 3) recuperar las imágenes generadas y realizar un montaje con ellas a fin de producir obra (Rodríguez, 2021: 57-60).

actuación que es capaz de traspasar los límites impuestos por elementos preexistentes (*Hamlet* y las características del personaje que interpreta, Claudio) y abrir paso a una dinámica en la que su cuerpo se encuentre con plena autonomía para desarrollar situaciones escénicas en las que se exploren nuevos modos de crear sentido teatral. Esto permite al actor dotar de capas de sentidos a su personaje conectándolo con elementos ajenos al texto shakesperiano pero que son parte de nuestra cultura argentina. Por ejemplo, Claudio ya no es solo el tío y rival de Hamlet, es también un compadrito, personaje típico del sainete criollo, que presenta un cuerpo desfachatado, arrogante y arrabalero; cualidades que se potencian con su lenguaje jactancioso que demuestra su actitud vanidosa al hacer alarde de sus capacidades de manejo “velado” del sepelio de Ofelia como del control de su situación conflictiva con Hamlet frente a otros personajes y el público. A su vez, es un político/sindicalista con tintes mafiosos que con un tono conciliador intenta esconder la impunidad de sus actos –ocultar y no devolver el cadáver de Ofelia a Laertes y a la trabajadora de la morgue judicial o planear la muerte de Hamlet–y que manejándose con la elegancia con la que se movía el ilusionista René Lavand en sus espectáculos revela un relato engañoso y un tanto poético –un truco de magia– que lentamente va construyendo y tomando protagonismo haciendo de lado la atención a sus acciones. Estos tres fragmentos que confluyen en el cuerpo de Claudio parecieran revelar una faceta del personaje ligado a la política pero en clave del imaginario popular argentino, la aspiración de tomar el poder de la situación en que se desarrolla la escena y que se dirime

en el control de un cuerpo, el de Ofelia. Dicho poder, efectivamente, es de Claudio que a base de las características que le proporcionan los fragmentos; el cuerpo arrabalero, la actitud vanidosa, el lenguaje jactancioso, el tono conciliador, la elegancia y la destreza para manejar el engaño y la ilusión logra activar un poder de convencimiento sobre los demás personajes y los espectadores haciéndose del cuerpo de Ofelia y, por ende, de la escena. De esta forma, podemos señalar que el personaje de Claudio –hablamos del personaje de *Hamlet* y no el de la puesta– entra en un estado de desequilibrio semiótico y es recodificado por el espesor de sentidos adquirido al conectarse con los fragmentos de la cultura popular y las dinámicas de una actuación anclada en la potencialidad del cuerpo que es posible desarrollar gracias a la producción de sentido actoral.

Desde esta poética se puede establecer que Prado, en tanto actor productor<sup>6</sup>, compone un personaje que da cuenta de su capacidad de producción, es decir: “conoce su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de unas técnicas capaces de transformar esos medios para hacer de la escena [...] un espacio de recuperación de experiencias colectivas de aquello que es marginal a la

---

<sup>6</sup> Ferreyra y Rodríguez (2020), a partir de la lectura de Walter Benjamin, plantean la categoría de actor productor–partiendo de nociones como las de *autor productor*, *percepción de lo semejante*, *producción de sentido actoral o rutina*– en oposición al actor creador y a la hegemonía de las ideas, poniendo en primer plano el carácter material de la escena y de los cuerpos en la que esta se sostiene. La diferencia entre actores creadores y actores productores radica en el modo en que estos interactúan con los medios de producción (la propia actuación y sus técnicas específicas). Los primeros creen poseer y dominar dichos medios, pero en realidad son controlados por aquellos que de verdad los poseen. En tanto, los segundos se apropian de los medios de producción, los conocen y son capaces de manipularlos como también de transformarlos a través de la técnica.

conciencia” (Ferreyra y Rodríguez, 2020:44). Por lo tanto, en su actuación hay una confianza plena en las posibilidades de su imaginario actoral; un imaginario capaz producir imágenes que escapan a las lógicas que preconfiguran la escena. Nos hallamos ante un cuerpo con plena autonomía para imaginar, crear y potenciar situaciones escénicas singulares que exceden a todo elemento impuesto desde fuera. Es un cuerpo que:

si se ha desecho de los sostenes que históricamente lo asisten, es porque ha descubierto un tipo de acontecimiento escénico propiamente corporal y autónomo. Este actor no entra en un “espacio vacío” en el que los acontecimientos van a ser representados sino que su cuerpo es el espacio en que se producen los acontecimientos [...] en la ausencia de referencias previas, este actor no está en el Teatro sino que se constituye en teatro desde de sí. Su cuerpo habla, gesticula, se emociona, se mueve pero ninguno de estos “posibles corporales” están técnica, formal o referencialmente organizados; esos “posibles corporales” ahora son materiales y herramientas con los que este actor cuenta para hacer un relato escénico que irá segregando el acontecer de su cuerpo (Catalán, 2005).

Del cuerpo del actor emerge un Claudio, un posible corporal, que difiere totalmente del personaje tipificado por *Hamlet*. Se configura un otro, un cuerpo en el que convergen una serie de fragmentos de la cultura popular que le dan una capa de textura y sentidos diversos al personaje

shakesperiano. Desde la actuación, Prado pone a Claudio a dialogar con los fragmentos que integran la semiosfera de nuestro contexto cultural en un gesto actoral que replantea el lugar del personaje como una entidad fija que no admite ser modificada y, al mismo tiempo, subvierte el modo en que dicho personaje debe ser interpretado. La facultad de este actor-productor para apropiarse de manera plena de su actuación como de sus técnicas específicas lo habilitan al desalojo de las ataduras que organizan la experiencia escénica. Así el actor, en tanto productor, se permite explorar las singularidades que puede generar desde su cuerpo, sin limitarse a solo interpretar el rol que le fue asignado –Claudio– sino que da paso a que la actuación lo afecte completamente; una actuación que emana de su cuerpo y que crea un acontecer escénico autónomo y único. A diferencia de un actor-interprete cuyo cuerpo “debe minimizar sus aspectos disruptivos [...] presentándose como un cuerpo definitivo, cerrado a toda transformación eventual, seguro y sin riesgo” (Mauro 2011:43) contribuyendo al resguardo del sentido de totalidad de la idea rectora, texto dramático o elemento que guía la escena, en el actor de la producción de sentido actoral se reconoce otro modo de organización en que la circulación de situaciones escénicas exceden los relatos y las ideas que hegemonizan la escena; “un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación se concibe como un territorio que se enfrenta al orden homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Esto se da, tanto en una impronta de trabajo escénico que pone por delante la búsqueda de un cuerpo poético como productor

de sentido, como forma de micropolítica y como producción de pensamiento en la práctica” (Pessolano, 2021: 252-253).

En concordancia con lo señalado, en este tipo de actuaciones pervive un estado de resistencia a lo fijado previamente, nos encontramos ante cuerpos que imaginan, ante gestos, miradas, tonos, texturas que narran en otro lenguaje. La actuación es una instancia creadora centrada en lo que el cuerpo puede o tiene que decir; un relato que resuena como un grito en la lejanía distorsionando, interrumpiendo y fragmentando las ideas hegemónicas que quieren organizar lo que en la escena acontece. Así, *Hamlet* pierde su lugar como elemento central de la obra y se establece como un disparador de imágenes que propicia el desarrollo de situaciones escénicas singulares que se traducen en fragmentos de la cultura. De cierta manera el trabajo actoral como directorial lo que provoca es una baja del texto dramático del pedestal de la cultura universal, transformarlo en un fragmento y ponerlo al mismo nivel semiótico que los demás fragmentos de la cultura que intervienen en la escena. En dicha producción subyace el trabajo de generar un campo asociativo y disociativo entre los diferentes fragmentos y las diferentes conexiones que puedan establecerse entre ellos y no una subordinación de uno sobre otro. Al respecto, Cappa recupera las imágenes actorales generadas en ese campo y tomando a la fragmentación como principio estético se sirve de ellas para dar forma a *El cuerpo de Ofelia*.

A modo de cierre, y con base en el análisis realizado, podemos señalar que la obra desarrollada por director-productor –en colaboración con el trabajo de los actores–

productores— está montada a partir de correspondencias entre fragmentos que provienen de producciones culturales diversas, de acontecimientos de nuestra historia reciente, de una crítica a la concepción de la actuación como interpretación, de canciones, personajes de la cultura popular, entre otros. Estos fragmentos ponen en tensión la idea de totalidad que subyace en *Hamlet*, hito de la cultura universal. Así, apelando a la semiótica de cultura de Lotman, consideramos que *Hamlet* —en tanto texto cerrado y codificado en su propio lenguaje— abandona su estatus de canon universal, de unidad inmutable y totalidad al ser ingresado por Cappa a nuestro contexto cultural y al ponerlo a dialogar con los texto-fragmentos que allí se encuentran. Esto genera en *Hamlet* un proceso de transformación y reactualización de su esencia y sentidos volviéndolo un fragmento más de nuestra cultura dispuesto al mismo nivel jerárquico que los demás. La posibilidad de que esto ocurra está dada por la capacidad de percibir y generar semejanzas, es decir, de encontrar fragmentos diversos de la cultura y producir correspondencias entre ellos, no pensadas a priori. El origen de dicha capacidad, en el director como en los actores, debe enmarcarse en la producción de sentido actoral dado que consideramos es esta la que habilita la apertura de un espacio de juego para que las correspondencias entre *Hamlet* y los diversos textos-fragmentos se generen y produzcan en él una operación semiótica de índole alegórica que lo degrada productivamente al lugar de fragmento, un subtexto más dentro de la gran heterogeneidad semiótica que reviste el texto de la cultura argentina. Desde un trabajo colaborativo

entre dirección y actuación ancladas en dicha práctica escénica, Cappa logra crear un texto artístico capaz de contener y organizar una serie de textos-fragmentos de la cultura que desplazan a *Hamlet* de su lugar de canon literario reconfigurando y potenciando sus sentidos como, también, habilitando en él nuevas lecturas ancladas en nuestra cultura.

## Bibliografía

- Benjamin, W. (1991). “La enseñanza de lo semejante”. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. pp 85-89. Madrid: Alfaguara
- Catalán, A. (2001). “Producción de sentido actoral” en *Teatro XXI*. Año VII, N° 12, otoño, 15-18.
- Catalán, A. (2005). “El actor como escenario”. En [alecatalan.blogspot.com](http://alecatalan.blogspot.com)
- Ferreya, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento
- Ferreya, Sandra y Rodríguez, Martín (2020). “El actor como productor: Hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires” en *Apuntes de Teatro*, N° 143, 42-56.
- Lotman, I. (1996). “La semiótica de la cultura y el concepto del texto” en *La Semiosfera I*. Valencia: Frónesis/Cátedra.
- Mauro, K. (2011). “Alcances y límites de una perspectiva canónica: La actuación entre las nociones de ‘representación’ y de ‘interpretación’” en *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*. Artezblai, México.
- Pessolano, C. (2021). “Memoria lingüística y legibilidad en la praxis teatral de resistencia. Sergio Boris y Analía Couceyro desde un hacer interrumpido en la escena argentina contemporánea” en *Anagnórisis, Revista de investigación teatral*, N° 23, 248-272.
- Rodríguez, M. (2021). “El director productor y la dramaturgia como acontecimiento: el caso de Sergio Boris”. En *Teatro XXI*, N°37, 55-66.
- Santillán, J. J. (2017, 21 de abril). “Hamlet, un velorio lleno de dirijentes”. *Clarín*.
- Yaccar, M. D. (2017, 26 de abril). “La Argentina es un país-velorio”. *Página 12*.

# Epílogo



Martín Rodríguez  
Carla Pessolano  
Rocío C. Fernández



## Entrevista a Alejandro Catalán

Martín Rodríguez (MR)

Carla Pessolano (CP)

Rocío C. Fernández (RF)

Esta entrevista fue realizada en el barrio de Almagro, en un espacio en el que Alejandro Catalán y otros actores coordinan clases de actuación y en donde se realiza la obra *Titanes*.

### Actuación

AC: Yo ya no hablo de “Producción de sentido actoral”. Eso que dije, lo dije en una época en la que como director le hablaba a la teoría teatral que parecía ser la única a la que le interesaba escuchar lo que descubría y racionalizaba desde la escena. Hoy creo que no me equivoqué. De hecho el artículo que lleva ese nombre y fue, por lo que voy entendiendo, muy importante para ustedes, le dio nombre y sustento a una práctica del teatro de aquel entonces que no se terminaba de definir. Pero por el recorrido que me generaron los encuentros posteriores, sobre todo “Titanes”, la última experiencia en la que estoy ahora, y habiendo dejado de dirigir y volviendo a actuar, ese concepto cayó y lo que hago

se convirtió simplemente en Actuación. O sea, Producción de Sentido Actoral se convirtió en Actuación<sup>1</sup>. Que como yo la entiendo es un arte distinto del teatro, del cine y de las artes audiovisuales en general. La Actuación es un arte, no lo es habitualmente, pero puede serlo también... un arte creador, donde los que manejan la capacidad expresiva y compositiva de ese fenómeno son los actores. Esto no requiere de trascendencia. Digamos que puede ser usada al servicio del teatro, del cine, de las artes audiovisuales... pero la Actuación también tiene su territorio propio, su acontecer propio.

MR: ¿Vos dirías que la Actuación así como la concebís no es teatro? ¿Qué el teatro es otra práctica?

AC: El teatro es otra cosa. En su origen renacentista la Actuación estaba en la calle después de haber salido de la iglesia, y es la municipalidad, el estado, el que impone al teatro como edificio para que la Actuación deje de hacer quilombo afuera. O sea, el teatro es un edificio que es un ordenamiento social. Y cuando la Actuación entra a ese edificio empieza a tener todos los que ahora podemos llamar “problemas de producción” que alejan a los actores de su capacidad de encuentro y creación. O sea, los actores empiezan a ser tercerizados por un vínculo que los junta, por un lugar que los junta, por un texto que los junta, por un personaje que les da función. Los actores comienzan a

---

<sup>1</sup> Nota del editor: decidimos escribir Actuación con mayúscula porque es la categoría con la que Alejandro Catalán reemplaza hoy día a la categoría Producción de Sentido Actoral (PSA en nuestros términos).

depender de que le den lugar en el que actuar, si no no actúan.

MR: El teatro es arte pero es otro arte.

AC: Es otro arte.

MR: El cine igual.

AC: Claro, incluso te diría que hay maneras actorales de generar lo que se llama cine.

MR: Puede haber un cine de creación actoral. Lo tenemos más reconocido en relación por ejemplo al Gordo y el Flaco<sup>2</sup>, y lo que hacen otros cómicos. El Cine de John Cassavetes<sup>3</sup> es un ejemplo muy poderoso de creación actoral. Todos los rubros del cine quedan subordinados a la generación y captura de los procesos subjetivos que generan los vínculos de Actuación. Hay un cine que es el efecto del despliegue de la particularidad específica de los cuerpos y los vínculos, y, por otro lado, un cine en el que, como en el teatro, la actuación se ajusta a sus méritos interpretativos.

MR: Coincido plenamente con eso.

AC: La Actuación tiene su manera de desplegar su ficción. Es algo muy poderoso y sucede esporádicamente. Tiene la misma periodicidad, digamos, que los acontecimientos po-

<sup>2</sup> Se refiere al dúo cómico integrado por Stan Laurel y Oliver Hardy.

<sup>3</sup> Actor, guionista y director de cine estadounidense. Es considerado como uno de los máximos representantes del cine independiente norteamericano.

líticos no ligados a la representación política que arman agrupamientos de cuerpos bajo reglas diferentes a las que rigen en el territorio en el que están. Eso es también la Actuación: la capacidad de juntarse de un modo propio y corporal. Es unirse por expresión encontrando a la vez la particularización de cada uno y de la dinámica que nos une. O sea, una singularidad. Respecto de lo que me acuerdo del ensayo<sup>4</sup>, ayúdenme a traerlo, cuando nombro a los noventa como una depuración, como si fuese un proceso de la misma cualidad de los ochenta, no soy justo, me estoy engañando como director. Fue la manera que encontré para decirme a mí mismo que estaba favoreciendo algo de lo que a mí me fundó como cuerpo deseante de la Actuación en los ochenta; pero que como director lo estaba obstaculizando. Como de los ochenta soy espectador y de los noventa soy protagonista, intento ligar en mí algo que estoy desligando. Y lo intenté ligar lo más que pude hasta entender que yo era el límite que le estaba imponiendo a los actores, a mí mismo y a la dinámica expresiva que estaba intentando. Quiero decir, lo que yo estaba haciendo es lo mismo que hicimos todos en los noventa: ordenar los cuerpos bajo una forma propia. Y entonces se verticalizó el vínculo. Los actores podían cambiar, pero la forma en que baja la dirección persiste y justamente se empieza a hablar de “creación de lenguaje” que es una construcción mental, que es una manera racional de juntar componentes incluso con despliegues actorales impactantes, habilidad musical, y originalidad visual. Pero bueno, aunque uno como director se crea un paladín de la Actuación, llegado ese punto la Actuación ya está bajo la

---

<sup>4</sup> Se refiere a su artículo Producción de Sentido Actoral.

égida de tu lógica. Y la Actuación como arte es justamente la manera en que unos cuerpos encuentran una manera propia de juntarse. Es una singularidad expresiva, no es un lenguaje. Es un acto de unión, no una “obra”.

MR: Ahora, pensando un poco, cuando vos escribiste ese artículo, todavía había como una idea de que la aparición de directores capaces de lograr que esas fuerzas algo inorgánicas devinieran obra, todavía lo veías como algo positivo. Me refiero a la cosa de los ochenta, Urdapilleta, todo eso. Vos decís: bueno, con Bartís todo lo que se hacía en los ochenta, el *sketch*, la parodia, devienen obra. Devienen obra porque se limitan los elementos paródicos, ¿y eso lo veías como algo que estaba bueno en ese entonces?

AC: Claro, pero justamente, la Actuación lo que puede, básicamente, es no estar adentro de algo. Cuando la Actuación crea, no está adentro de otra cosa, no está adentro de una obra. No está dentro de una totalidad que exhibe la manera en que están organizados los cuerpos y su función narrativa. En la obra percibo lo memorístico, percibo lo pautado, percibo los acuerdos que trascienden a los cuerpos, percibo la cabeza del que dirige. Entonces, algo de lo que yo también ponderaba ya era una delegación, una explotación y debilitamiento de la capacidad propiamente actoral. Ya te metieron adentro de algo. Obviamente que no fue que vino alguien y nos agarró. Se debilitó la capacidad de encuentro de los actores. Es el fin de una época y el comienzo de otra. En términos actorales tuvo un costo, no pudimos ser fieles a la esencia de lo actoral que es la

horizontalidad, que es condición de encuentro, de amistad, de amalgamamiento. Sobre fines de los ochenta, el éxito complicó esa esencia. Porque el *under* además de artística y humanamente revelador, era tremendamente divertido, y el teatro, tal como lo describen los protagonistas de ese momento, era una experiencia aburrida, solemne, pedagógica. Entonces eso generó mucho interés de gente que antes no iba al teatro y que comienza a ir a verlos a ellos. O sea, generó un público. Y generar un público es algo muy potente. O sea, hubo un montón de gente, ¡pero montones, eh!, que no iba al teatro y que empezó a ir. Y la gente que iba al teatro y que hacía teatro, empezó a ir y a ver y experimentar un sentido nuevo y corporal por el que los actores y la gente podía disfrutar del vínculo. Un vínculo directo, sin intermediaciones. Eso fue muy perturbador y renovador. Pero el interés institucional, comercial, periodístico, los programadores, festivales, subsidios, etc., intervienen y cambian el contexto de reunión de los actores. En la Primera Bienal de Arte Joven de Buenos Aires que es en el 89, todas las obras son de Creación Actoral. Parece mentira, parece un delirio o un paraíso, pero fue así. Pero a la vez, ya había una Bienal compuesta por ese teatro. Eso ya denota un mercado, un éxito. Entonces el contexto de ensayo de esos grupos empieza a verse dificultado porque golpean la puerta del ensayo otros intereses que presionan los plazos, los resultados, la guita y la carrera individual de sus integrantes. Ya empieza a haber cosas que tienen tanta o más fuerza que el gratuito beneficio de compartir la vida juntos, que es la cualidad subjetiva fundante de los ochenta y la Creación Actoral en general. La Actuación como arte se

da entre gente que quiere compartir la vida además de actuar. Es una manera de estar más juntos y de pasarla bien. Por eso es excepcional, por eso sucede cada tanto. Porque es muy infrecuente que las personas se encuentren para deponer todas las presiones, los condicionamientos y los beneficios, entre comillas, que el mundo tal como está constituido en su dinámica te ofrece en el momento de juntarte con alguien. Y los actores que quieren crear se juntan para compartir la vida, para bajarse del mundo.

MR: ¿Qué quedan de esas dinámicas en lo que sería el post ochenta?

AC: A mí me parece que la obra que habíamos hecho con Machín y Fantini en el noventa y pico, *La caja*<sup>5</sup> está hecha como las cosas que se hacían en los ochenta. Me acuerdo que nos habíamos propuesto no tener tema, referencia, texto, soltar eso que era importante, incluso para el contexto en el que ensayamos la obra que fue el Sportivo. “Hagámosla nosotros con el cuerpo”, nos dijimos. Sabíamos que se podía hacer, porque lo habíamos visto, y esa obra es el nacimiento de una amistad con Luis. Entonces esa obra tiene esa condición de posibilidad para que haya sido más la creación de unas rutinas vinculares que una anécdota. Quiero decir, en el fondo, el actor que se junta a crear Actuación con otros está más cerca de ser un payaso que un actor tal como parece ser un actor ahora, que es una cosa

<sup>5</sup> También conocida como *Cercano Oriente*, *La caja* se estrenó en el Centro Cultural Ricardo Rojas en 1996. Fue creada por Alejandro Catalán, Omar Fantini y Luis Machín y protagonizada por Alejandro Catalán y Luis Machín bajo la dirección de Omar Fantini. Contó con la asistencia general de María de los Ángeles Salvador.

más solemne. La imagen del actor del éxito está más cerca de un deportista de éxito que lo individualiza, que lo separa, que lo hace y nos hace pensar que tiene un talento *per se*. Entonces es alguien que, justamente, lo que puede es triunfar o fracasar con una habilidad propia en un mundo que no te pide unión. El que sabe jugar bien y soportar la soledad es al que mejor le va a ir en una dinámica fragmentada donde el encuentro humano no es condición, sino más bien son las condiciones de producción las que permiten llevar adelante algo. Pero aclaremos algo. Esto que pasa con los actores es lo que pasa con todas las cosas. Quiero decir, porque pareciera que uno está en una posición superada frente al yugo actoral. ¡El mundo es eso! es para la actuación, para la medicina, para la alimentación, para todo: los médicos te tienen que atender en quince minutos, a la comida hay que hacerla lo más duradera y abundante posible. Todo está pensado y generado para satisfacer al mercado, eso les pasa a todos. Entonces la Creación Actoral que yo presencié e intento seguir haciendo implica bajarse del mercado. O sea, realmente descansar, tomarse vacaciones de todas las cosas que presionan e imposibilitan que el encuentro sea para vivir y no para producir. En el Renacimiento, en los ochenta y en la manera en que estamos compartiendo la Actuación con amigos ahora, lo que hay en común es que podemos ser espectadores del mundo en que nos tocó vivir. Verlo, estar como al costado del camino viendo la dinámica que unifica a los personajes de tu época, es poder llevar al propio cuerpo a un lugar que te permita ver cómo están organizados los cuerpos del mundo del que te decidiste bajar. La Actuación es fundamentalmente la po-

sibilidad de ofrecerle al público un cuerpo que comparte la vincularidad que tu comunidad está queriendo tener. Hay una condición de la creación actoral, y creo que debe ser de la creación en general, que es la marginalidad. En este momento no es una marginalidad estructural como podría ser en los ochenta que eran cuerpos rechazados por no adecuarse al perfil actoral, estético y sexual de la época. Ahora la marginalidad es más una decisión: nadie te está echando ni diciendo que no servís; sólo se trata de poder percibir nuestro cuerpo en el mundo y pensar cómo la Actuación es una excusa para generar un territorio de libertad y no una obra. Y eso, con la experiencia que estamos teniendo con *Titanes*, evidentemente es muy potente. Pero nosotros no estamos buscando ser potentes, estamos buscando pasarla bien (*se ríe*). Estar juntos y que la obra nos vaya enseñando a poder vivir nuestro cuerpo, nuestra persona, con más honestidad, más libertad y más sensación de unión. O sea, que la Actuación nos siga transformando. Me parece que en todo esto que estamos diciendo la Actuación se reconecta con su sentido terapéutico. Una Actuación más para conocerse que para ser conocido.

## **Mirada**

MR: Me quedé pensando en algo, quizás porque me interesa a mí particularmente: de esa experiencia de *La caja*, ¿se puede decir que es era un caso de Creación Actoral tal como la concebís hoy? ¿A pesar de haber un director?

AC: En la Creación Actoral hay un cuerpo que está afuera y es tan fundamental como el de los actores. Pero ese cuerpo no es un director tal como lo generó el siglo XX, es una mirada. Yo creo que nosotros entonces no estábamos todavía en condiciones de poder conceptualizar de esta manera, pero si *La caja* fue como fue, fue porque Omar pudo tomar lo que nos unía, no lo que él quería que haya. No teníamos nada antes. Y tampoco queríamos que fuera una obra en la que los actores desde una posición dramaturgica, crean el diálogo que termina constituyendo la obra y haciéndonos intérpretes de nosotros mismos. Queríamos ser actores creando desde acontecimientos específicamente actorales. Omar logro esa mirada, logró bajarse del histórico saber de la dirección que es una mirada superior. Gabi Feldman, que es el que nos dirige a Pablo De Nito y a mí en *Titanes*, ya partió de la conciencia de habilitar y favorecer la ficción de un vínculo. Desde el principio nos instó a que buscáramos estar juntos antes que nada. Gabi, como mirada, trabajó sobre nuestra escucha y sobre cuestiones corporales que nos hacían más sensibles a ella. Desde el principio él se propuso desaparecer como procedimiento trascendente en favor de la unión singular de nuestros cuerpos. A eso le digo “mirada” porque no pretende -ni presume de- manejar una conciencia o saber trascendente a los cuerpos. Es más, su propio cuerpo y persona también se vio impulsado a mutar en pos de una escucha que nosotros le señalamos que también ayudaría a la unión que debía ser, no sólo de los actores, sino de los tres cuerpos que constituyen y componen este trío llamado Titanes. Es en este sentido en el que se ve el beneficio humano de la experiencia antecediendo

al artístico. La “obra” es la instancia en la que se decide compartir un proceso de aprendizaje de las personas que la hacen. El público, que vuelve a introducir la mirada del mundo que queremos sacar de nuestro cuerpo y vínculos, no inaugura la exposición, la evaluación, el reconocimiento de lo que hacemos; el público es invitado a darnos la posibilidad de compartir más clara y honestamente lo que nos queremos dar y transformar. Somos tres anfitriones del modo en que queremos vivir. Cuatro porque Caro, la asistente, es esencial. Diría más, siete porque nuestras parejas afuera de la escena son el otro término del tono vincular que queremos compartir con las personas que vienen. Somos una tribu.

CP: Bueno, hay algo de lo que vos describís en el artículo que está directamente alineado con eso. Esa recolocación del rol de la dirección también para dar espacio a esa lógica más autónoma de la Actuación.

AC: Sí, lo que pasa es que en realidad eran compañías, no eran grupos. Entonces es el director el que da la identidad.

MR: Bartís, vos mismo...

AC: Yo mismo, claro.

MR: Pero no Fantini en relación a ese caso puntual...

AC: En ese caso puntual, Omar fue un director que por no haber sido “director” pudo tener una mirada horizontal.

Como que él pudo, con Luis y conmigo, estar más en un registro vincular más ochentoso que noventista. Omar estimaba tanto lo que nosotros podíamos pensar y ver como los que él mismo pensaba y veía.

RF: ¿Y por qué te volcaste a otro tipo de concepción de la Actuación por fuera de la dirección?

AC: Porque no me gustaba la persona en la que me estaba convirtiendo desde el lugar de la dirección. Como que cuando terminé *Amar*<sup>6</sup>, que fue la última obra que dirigí, pensé que tenía que buscar otra gente para hacer otra obra y me dio horror que esa gente iba a estar contenta porque la llamaba yo que era un director famoso y que corría el riesgo de tener vínculos mediáticos. O sea, vínculos de conveniencia profesional. Serían vínculos nacidos por interés, y que por ello serían un obstáculo para un encuentro más ligado a la vida, el amor y la transformación. Necesitaba horizontalidad, pares. Empecé a notar también que no había un grupo, que había un elenco. Y esa subjetividad vertical a mí me dejaba solo. Quería estar con los actores y ya sentía que no tenía autoridad para hablarle a alguien que actuaba si no lo hacía yo. Estaba suponiendo que en mi cabeza podía seguir resolviendo cosas que son problemas del cuerpo sin estar vinculado con mi cuerpo en esa experiencia. Por otro lado, ya le había visto a *Amar* un montón de problemas

<sup>6</sup> *Amar* fue una puesta dirigida por Alejandro Catalán estrenada en el 2010. Sus protagonistas y cocreadores fueron Lorena Vega (Luego reemplazada por Ximena Banús), Toni Ruiz (reemplazado por Miguel Ángel Bosco, Edgardo Castro, Natalia López (reemplazada por Natalia Di Cienzo), Federico Liss y Paula Manzone. La iluminación estuvo a cargo del propio Catalán y de Matías Sendón, asistencia artística de Felicitas Kamien y asistencia de dirección de Rita González, musicalización Bruno Luciani.

que tenía el teatro que yo quería evitar en relación al lugar de la palabra, las ideas y el ordenamiento trascendente. El teatro que podía lograr siendo director de otros ya no me interesaba, o sea, le veía el límite subjetivo y creativo para mi cuerpo y el de los que se asociaran al mío de esa manera. Además yo no cuajaba con la expectativa del ritmo de producción que hay que tener para existir, de las ofertas que te hacen para que tu teatro sea más conocido. Me empezaba a dar vergüenza la idea de que yo tenía un “teatro”. Me parecía el “dato lápida”: que lo que yo hacía era trasladar mi teatro a gente, con lo cual yo estaba poniendo la Actuación en un lugar que no era el que yo siempre quise darme y compartir.

MR: Pensaba un poco también en la cuestión de la palabra, digo, no es que la palabra sea un problema en sí mismo porque Urdapilleta y Tortonese eran súper verborágicos... *La caja* era un texto muy balbuceante.

AC: El problema no es la palabra, el problema es cuando la palabra es portadora de valores, identidades y organización temporal. Si la palabra te da identidad y desarrollo temporal, ya mucho por crear no queda. Ya el sentido de lo que hacés te lo dio otro. Y en ese sentido previo lo actuable queda ceñido a lo decible y se pierde humanidad. Terminás actuando seres a los que les pasa todo en las palabras y en el diálogo. La expresión y los procesos humanos quedan simplificados y reducidos.

MR: En *Titanes*<sup>7</sup> tampoco la palabra hace eso.

AC: No te podés imaginar quienes son ni qué sucede en escena a partir de la lectura de los diálogos que anotamos. De hecho dos tercios de la obra no hablamos.

MR: *La caja* era una cosa increíble.

AC: Sí, un meteorito. Pero bueno, es estar ensayando perdidos, borrachos, cagándote de risa con amigos como si estuvieras en el Renacimiento, a la noche, tirado al lado de la carreta y diciendo (*cambia la voz*) “che, ¿por qué mañana no hacés que...? ¡Mirá boludo, mirá! ¡hacé eso!”. Es eso: es estar perdiendo el tiempo, que surjan las cosas que sólo surgen cuando nada está obligado a surgir.

## Encuentros

MR: Una palabra que a mí me gusta y que vos tiraste: es medio como la lógica de una rutina...

AC: Los payasos crean rutinas, crean acuerdos que permiten secuencias de humor. Dame esto y te doy esto y vamos los dos logrando ir conduciendo, llevándonos y llevando la percepción de la gente al desencuentro, al error o al fallo que va a terminar siendo el sentido de la secuencia, la con-

---

<sup>7</sup> *Titanes* es un espectáculo en el que actúan Alejandro Catalán y Pablo de Nito dirigidos por Gabriel Feldman y que se desarrolla por fuera de los circuitos teatrales habituales.

clusión de la secuencia con todos los micro humores que hay mientras tanto.

MR: Y con todo lo que se va agregando.

AC: Partiendo de lo ridículos y patéticos que suelen ser ya esos seres. Que vos ya los ves ahí y te da entre ternura y gracia que alguien sea así. La Creación Actoral se organiza así. Son jugadas. En *Titanes* no nos estamos proponiendo que sea cómico, pero sí sabemos claramente que somos dos payasos dramáticos por llamarlo de alguna manera. Hay un juego sutil e infinito en nuestro intercambio perceptivo que a la vez nos configura corporalmente, nos actualiza con la realidad concreta de hoy, la secuencia que tenemos acordada. Si bien en las distintas pasadas el público ve la misma sucesión de momentos, la manera de tejerlos está dialogando fundamentalmente con el contexto afectivo de nuestra vida en esos días, el proceso del vínculo grupal y el público de ese día. Eso genera sensaciones afectivas muy diferentes que hace que la gente que vuelve a verla sienta que vio otra obra.

MR: Me quedé pensando en la distinción que hacés en un ensayo de tu blog entre el divo y el payaso, ¿no? ¿Qué sería un payaso?

AC: Los payasos son los que adquieren sentido escénico por maniobras propias. Son autónomos en la creación del destino de su despliegue expresivo. Los divos son los que asumen su imagen como el fenómeno más importante de

la escena. En la actuación están en juego ambas dinámicas intentando que no se extremen y se ayuden.

MR: Es muy linda la palabra maniobra, ¿qué sería una maniobra?

AC: Sería “gesto” en el sentido más general. Aparte un payaso lo que hace es encontrar su payaso. Su manera de ser, de compartir su cuerpo, o sea, de ser más dueño de su propio cuerpo y compartirlo. Y un grupo de payasos son un amalgamamiento particular de dinámicas corporales. Diferentes cada una también.

MR: El Gordo y el Flaco.

AC: Sí, Los Tres Chiflados<sup>8</sup> y tantísimos más. Tienen un rasgo común y una particularidad dinámica. Por ello allí en general los reemplazos suelen ser difíciles. A veces renuevan y reorganizan la dinámica del encuentro y otras veces se ve una función vacía. La historia de Los Tres Chiflados es muy clara en ese sentido. Cuando Curly se va, viene Shemp y funciona, quiero decir que los vuelve a potenciar, siguen Los Tres Chiflados. Y se va Shemp, viene uno que no me acuerdo y ya te das cuenta que no va, no pasa lo mismo. Por más buena voluntad y más buena onda que le pongas, hay algo que no pudo ese nuevo cuerpo actualizar a los otros.

---

<sup>8</sup> Grupo norteamericano de actores cómicos que desarrolló su actividad entre 1923 y 1970.

MR: Me gustan esas *troupes*.

AC: Y sí. Los registros de la Creación Actoral quedan más en el mundo del cine que en el del teatro que habrá habido un montón de los que no tenemos idea.

CP: Pensaba también que en el campo del teatro, hay algo de la situación de la clase y la situación de los ensayos también, esos lugares en donde circula una lógica de flujo y potencia de Actuación que, en muchos casos, después no puede ser captada o quedar en el objeto final si es una obra. Pensaba en el seminario que nos diste<sup>9</sup>, en el que hubo situaciones que son segundas a veces, con una potencia tremenda, pero bueno, queda ahí, queda en ese ojo que vio y en ese cuerpo que lo transitó.

AC: Nosotros lo que hacemos es juntarnos a improvisar y filmar. Todo queda filmado y vamos viendo. Para ver qué estamos actuando, dónde nos sentimos más juntos, de qué manera el cuerpo de cada uno se escapa de la vincularidad, qué automatismo lo ataca, qué descubrimiento hizo.

CP: ¿Filman y miran juntos?

AC: Sí. No siempre, a veces no miramos... pero estamos tranquilos de que está ahí, que nos acordamos de un momento que también estuvo bueno, ¿no? Como que, che, tal día estuvo bueno al final. Y en las clases, más allá de que

---

<sup>9</sup> Se refiere a un seminario que Alejandro Catalán coordinó en el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes, convocado por el Grupo IEP.

ese momento se pierda como ficción, si el momento estuvo bueno es porque hubo unión y le bajó información a los cuerpos que lo hicieron. Quiero decir: ese momento está bueno porque los dos están descubriendo su manera de estar juntos, no aplicando. Entonces hay un sentido personal de ese momento “perdido” que tiene que ver con el sentido terapéutico de la Actuación. O sea, con lo que esa persona está pudiendo permitirse en el cuerpo para vivir. De hecho pasa mucho que el único que tiene ganas o al que por momentos le asalta la necesidad de que las clases terminen produciendo algo, es a mí. Los alumnos están entendiendo más claramente que yo que “obras” es lo que más hay y que actuar puede ser juntarse para actuar y nada más. O sea que la Actuación como arte y como experiencia con otros, ni siquiera es preciso hacerla para que genere otra instancia: juntarse a actuar es juntarse a entenderse más a uno mismo y a esos a los que querés y por eso te juntás. Hay un montón de cosas que se perciben y que perciben los otros en vos mismo y vos mismo en los cuerpos de los otros que son la información más importante con la que irse de ahí. Para tu vida y para el próximo encuentro. Es entender que el juego puede ser una manera más honesta de vivir. Conocés a los otros y a vos mismo en el vínculo actoral y decís: che, ¿quién es mejor que viva?, ¿con quién es mejor atravesar esta vida, con lo que me estoy permitiendo actuar o con este personaje que le sostengo al mundo social?

## **Eficacia**

CP: Yo quería preguntarte por esa palabra que vos usás en el artículo y que me parece que te es ordenadora de algo que vos observás, no sé si en la Actuación o en el teatro. La idea de eficacia. Siento que pasan los años y la seguís usando.

AC: Es que a la eficacia la enuncio como un problema. La eficacia no es un problema de la Actuación, es un problema de todo lo que está figurado para hacerse lugar en el mercado como sentido primordial. Todo lo que hacemos en el mercado lo hacemos para que guste. Queremos gustar, ser consumidos, ser seguidos, ser reconocidos y lo que hace el mercado es generar una subjetividad del reconocimiento: necesitás que el mundo te devuelva que existís para él. Es la angustia, la ansiedad contemporánea por excelencia, que el mundo te diga: “Sí, existís, acá estás”. “No nos gustaste” “¡Ay, no! ¡siempre me rechazan!”.

MR: ¿El actor?

AC: ¡Todos! Cualquier persona. Es un problema que no está del todo alineado con conseguir guita. Encontrar por donde hacer que el circuito de la guita te toque es la otra gran angustia, la otra gran presión. Pero incluso teniendo el circuito de la guita resuelto, también se nos impone el reconocimiento. La eficacia es consecuencia de una tremenda soledad, de una dificultad y desestimación del encuentro como sentido de la existencia. Entonces la eficacia,

en términos actorales, termina generando un cuerpo, una conducta corporal. Actuás buscando tu eficacia y cuando la encontrás y te reconocen, se cristaliza una manera de llevar el cuerpo y de vivir. Ya no vas a encontrar las situaciones en las que podés cuestionarte la manera en que has logrado ser eficaz como actor, padre, amigo, como persona; si no estás decidido a encontrarla no las vas a encontrar. Entonces la eficacia es un modo de cristalización generado por el lucimiento individual, la habilidad a la que empuja la fragmentación y la soledad. Todo lo que no organiza el encuentro lo organiza el mercado. Son las dos maneras en que los seres humanos podemos organizarnos. O nos organiza el reconocimiento o nos organiza el amor. Entonces la eficacia es la manera de gustar en un dispositivo en el que cada uno está haciendo lo mejor que puede para gustar. Allí la relevancia del otro es reducida, no te constituye.

## **Amor**

MR: Pensaba en otra cuestión que sirve para pensar lo vinculado al reconocimiento y otras cuestiones que tienen que ver con el encuentro. ¿Cuál sería el lugar de la técnica en relación al encuentro? No digo en relación al conocimiento que por ahí es más claro. Digo, ¿cómo la técnica, siendo un factor fundamental para el actor, sirve para vehicular o generar esos espacios de encuentro?

AC: Mi conocimiento no es técnico. A mí me parece que la técnica fue una de las maneras de organizar un cuerpo. Las

técnicas son las técnicas del siglo XX. En general lo que hacen es uniformizar. Que el cuerpo ingrese en una técnica es que ingrese en una forma de despliegue que compone con los otros elementos que componen la forma en la que esa técnica opera con la Actuación. O sea, la técnica siempre es el componente de una forma. Es decir, con esta técnica tu cuerpo va a actuar de esta forma. La técnica no es neutra, la técnica es condición de la manera en que ese cuerpo se va a vivir, de lo que ese cuerpo va a poder hacer consigo y los otros. Esa es una manera de pensar al cuerpo y la Actuación. Yo al cuerpo no lo pienso técnicamente.

MR: ¿Cómo lo pensás?

AC: Expresivamente. Los actores podemos no reunirnos por lo que sabemos, si no por lo que descubrimos que nos junta y transforma. Lo que descubrimos, lo descubrimos en el propio cuerpo y en el cuerpo del otro. Te diría que la técnica puede ser incluso un obstáculo para ese encuentro; nos lleva a pensar más en que esté bueno técnicamente que en que realmente nos junte y singularice. De todas maneras, actualmente ya no rige la técnica como sistema integrador de los cuerpos. Hoy los cuerpos pasan por muchas técnicas que no los definen. Son cuerpos que en vez de estar formados están informados. Toda esa información no está compuesta ni orienta sobre la especificidad del cuerpo de cada uno. La actuación contemporánea se forja a golpes de experiencia. En cada exposición el cuerpo va entendiendo que gusta o no gusta de su actuación y va generando su eficacia que es la que organiza mercantilmente los cuerpos

para gustar y ser convocados. Si no, no actúan. Cuando la actuación se da por encuentro, al igual que al resto de los vínculos amorosos de la vida, se puede deponer esa configuración corporal desesperada, para darle apertura, cause y conciencia a un cuerpo propio.

MR: Sí, desde ya que no pensaba técnica en ese sentido, pero lo pensaba como un conjunto de saberes que vos ponés en juego, digamos, a la hora de trabajar o de propiciar el despliegue de esas actuaciones.

AC: Lo que tenemos algunos maestros es el conocimiento que nos va dando la problemática en la que nos metimos. Entonces, lo que nosotros hacemos es compartir una problemática que en nuestro caso es la vincularidad, la escucha. Eso no es algo que logramos; es algo que está haciendo su proceso en nosotros, que estamos tratando de entender y que, más que una cantidad de saberes, contiene fundamentalmente un tono en el que esas cosas surgen y se compar-ten. Lo que yo comparto desde mi corporalidad, desde mi afectividad, desde mi manera de vivir, desde la dimensión que tiene para mí estar reunido con alumnos para hacer esto que yo también hago, es el aporte fundamental a la corporalidad que intento habilitar. Ese tono es el que ya contiene y ofrece el tipo de vincularidad con el que invito a jugar. Allí es donde surge y parte la experiencia para que sean comprendidas corporalmente y luego hecho consciente por los otros cuerpos. La escucha se transmite desde la escucha, no hay técnica ni teoría que conduzca a ella. A partir de su aparición se pueden pensar cosas al pie de su

experiencia. Los maestros tenemos pares con los que nos enseñamos, con los que aprendemos y con los que compartimos y profundizamos el tono que luego compartimos con los otros. Yo soy maestro porque tengo amigos que me ayudan a verme y cambiar, no porque tengo una visión particular. Yo comparto un territorio en el que invitamos a venirse a vivir a otros. Uno dice: mirá, nosotros estamos en esta, la vemos así, vemos así el mundo y vemos que esto le pasa actualmente al cuerpo y vemos que esto le pasa a la actuación y a todas las cosas que hay en este mundo. A nosotros nos toca intervenir desde la Actuación, desde los que tienen deseo de actuar, de darle su cuerpo y su vida a la actuación. *(Pausa)*

RF: Y la mirada sobre los cuerpos o de los cuerpos, que vos la tenés muy entrenada, casi chamánica, ¿no? Muchas veces lo has dicho: entrar en el cuerpo del otro o ver qué te da el cuerpo del otro ¿Cómo lo enseñás?

AC: Es compartir una manera de ver. A mí me parece que llega un momento del año en el que se “couchean” entre compañeros, y lo que está diciendo el compañero es igual de válido a lo que diría yo. A veces entro en un grupo que está trabajando y reboto porque lo que veo está perfecto y yo no tengo nada para aportar. Agregar sería descalificar. Se comparte una mirada que todos son perfectamente capaces de tener, no es que hay un iluminado, no es que hay alguien que siempre va a ver más que los otros.

MR: Pero a través tuyo el otro se da cuenta de que tiene esa mirada.

AC: Yo habilito a estimar un tipo de acontecimiento en el cuerpo propio y en el cuerpo del otro que es lo que tenemos que estimar, que es lo que nos hace estar juntos. Lo que fundamentalmente comparto es habilitar las condiciones y las posibilidades de escucha para estar juntos y que esa unión sea la fuente del acontecer ficcional. Para estar juntos hay cosas que tenemos que revisar de nuestra manera de funcionar, porque el mundo nos enseña a temer y tener eficacia solos.

MR: Pero ¿cómo lograrás o cómo logra cualquiera que está en ese rol ver en el otro cuerpo ese algo que el otro quizás no llega a ver y que con un par de cosas, un toque, un “sos esto”, “sos lo otro”, de repente se activa algo que estaba pero que no estaba visible, al menos para el ojo común?

AC: El amor.

MR: Si. Pero puede sonar místico decir el amor.

AC. El amor uno intenta practicarlo, sin cuestionarlo, en su núcleo familiar y amigos. Ves a tu amigo y le decís: “che, ¿qué te pasa?”. Esa mirada es la que ve cómo alguien la está pasando; si está alterado, si está tranquilo, oscuro, tímido, contento ¿cómo está? Si está pudiendo disfrutar de su cuerpo y los vínculos. Lo que uno hace en las intervenciones es tratar de que alguien pueda estar más cómodo, pueda estar

más pleno en su cuerpo, que pueda abrirse a ser efecto del otro, que convierta en juego el miedo, el acortamiento, el pudor que lo hace ser así. La transferencia con el maestro permite que mi palabra quizás inaugure la estimación de una percepción y vinculación amorosa en la actuación. Pero lo que va pasando con el correr del tiempo es que cada vez hay más acreditación colectiva, hay una conciencia grupal de que no estamos diciendo ninguna boludez cuando te digo la sensación que transmite tu cuerpo. Y que esa persona ya puede adoptar esto como una manera de vivir y puede dejar de venir a la clase y generar un espacio en el que eso sea la manera de verse. Lo que pasa es que estamos muy atados a una mirada que está mirando lo que tiene que pasar, no lo que está pasando. El “¿Cómo estamos?” es lo primero que habitualmente tenemos que desestimar porque hay que ponerse a hacer. No partimos de cómo nos pone estar juntos porque seguramente no lo decidimos y hay que ponerse a producir. Entonces la Creación Actoral implica el deseo de estar con los que están con vos, querés jugar con esos cuerpos, querés que el juego con esos cuerpos se despliegue amorosamente en condiciones amorosas. Es una especie de cueva en el que los cuerpos podemos desplegar todo desde la ausencia de peligro, apuro y expectativa.

R: ¿Te preguntás por qué o para qué hago esto?

AC: Por el beneficio que siento en acto cuando lo hago. No hay otra. *Titanes* es una obra que la gente viene porque le mandó por *whatsapp* a un amigo el *flyer* de mierda que tenemos diciendo: “che, boludo, andá a ver esto”. Porque

esa persona necesita poder hablar de algo que va a hacer posible hablar teniendo como referencia a la obra. Algo que ahora no existe: una experiencia de gente junta, que no necesita nada de lo que parece imposible prescindir en términos de producción, convención, procedimientos, habilidad, texto, impactos, importancia temática. *Titanes* contagia una manera de descansar del mundo y sensibilizarse.

## Escritura

CP: Algo respecto de la situación en la que generarás reflexión sobre la práctica de escritura. Intuitivamente se percibe que hay cierta necesidad de ordenar algo del pensamiento acerca de lo que vos transitas en la práctica, de lo que ves en la Actuación. Más allá de este artículo: en el blog, el libro<sup>10</sup> que salió ahora... algo del formato de esa escritura que no parece ser sistemática. No parece ser de bitácora. A veces hay una línea, a veces hay una especie de haiku, un texto, a veces es un comentario de una obra, a veces es “terminó la obra”. Algo de eso a mí también me generaba curiosidad, ¿qué es lo que activa esa necesidad?

AC: Clarificarme algo yo. Necesito entender qué estoy haciendo, qué me está pasando. Es eso. Y la verdad que lo del libro es muy misterioso. En una época en la que yo estaba torturado con mi cuerpo salió San Ginés que es el patrono de los actores. Hago de cuenta que habla él, que es un actor

---

<sup>10</sup> Se refiere al libro *Actores sueltos*, editado por Documenta/Escénicas.

profesional de Roma. Hablo desde ese lugar que obedeció a ese momento y me permitió elaborar algo en mí.

MR: Esos heterónimos te ayudaron a pensar.

AC: Son lo que pude pensar.

MR: Pero necesitabas de esos heterónimos, más allá de que es lúdico y de que es lindo leerlos.

AC: Si. Por ejemplo Kasuma, fue porque me di cuenta que tenía escritas frases breves e importantes para mí y dije: esto parece de un sabio japonés. Después Saggiatti ficciona un tono más superado e irónico que es más simpático y audible si es de alguien norteamericano, y ya muerto. Los heterónimos son maneras de escribir que me surgen y que toman la identidad de otro para que sean audibles. Si yo me pongo a decir las frases de Kasuma es pretencioso, en cambio, como las dice Kasuma, no suena como una bajada mía.

MR: Vos medio que renunciaste casi al juicio. Al juzgar. Al juzgar a los otros, a criticar algunas maneras de hacer teatro...

AC: Sí, así empecé y no tiene ningún sentido. No hay diálogo.

MR: Tuvo su momento. Yo creo que es necesario ese momento de polémica.

AC: Tampoco es que había polémica. No es que yo escribía artículos y después entraba en alguna polémica, ¡no me daban bola! Yo no tuve ninguna polémica. No generaba ningún tipo de retorno interesante eso. Una vez me zarpé en un reportaje, pero finalmente me di cuenta de que ese tipo de crítica no tiene sentido, porque tener consistencia propia no implica, necesariamente, tener que decir lo que hacen mal los demás. Sí vale para uno pensar íntimamente cómo el otro hace las cosas, no sé si mal, pero de una manera que vos sentís que para vos sería un obstáculo en relación a lo que querés vivir.

CP: Lo que nos sucede a nosotros con el artículo también es como en dos planos: por un lado hay ahí una captación de lo que sucedía en un momento. Toda esa idea de que el cuerpo cobra una centralidad otra, esta serie de observaciones sobre el que mira. Lo tenemos tan leído y también se produjeron otras cosas al interior del grupo en relación con eso. Nosotros hablamos de PSA directamente como para sintetizar algo. Ya está como muy incorporada la noción. “Tal es un actor de PSA”, “la obra no pero ella es de PSA”, como que empezó a tomar su vida propia. Y pensaba que tiene como dos grandes potencias el artículo. Por un lado, esa captación de lo que sucedía. Ahí se condensa un tipo actuación que inicia, un tipo de concepción de escena que es muy singular (que hoy se ve también). Pero por otro lado, el hecho de que sea algo que escribe alguien desde la práctica. Eso es muy valioso. O sea, es mi tema de tesis, pero más allá de eso en serio creo que es un aporte muy valioso

para el campo teatral. Que esta detección de lo que sucede en escena la venga a relevarla alguien que lo conoce desde la escena. ¿Viste? No es la voz de la investigación, de la academia, de la crítica -por más que eso también, eventualmente, puede entrar a jugar- pero me parece que hay algo de eso que a nosotros nos moviliza bastante del artículo. Y por eso volvemos.

MR: Me quedaba una pregunta en el tintero. Vos en su momento hablabas de producción de sentido actoral. Ahora hablás de actuación y a veces en vez de actuación decís creación actoral. ¿Por qué elegiste la palabra *producción* en ese momento y ahora es una palabra que vos mismo ligás al mercado y demás? Y ¿por qué ahora la reemplazás por creación? Porque tranquilamente en aquel momento podías haber dicho perfectamente *creación actoral*.

AC: Me parece que era una época más filosófica. Que yo dialogaba con el aval del saber filosófico. Es un artículo en que no le estoy hablando a los actores, estoy hablando de actuación pero no le estoy hablando a los actores, les estoy hablando a ustedes. Y ahora me interesa hablarle a la gente que actúa.

MR: ¿De dónde venía la categoría *producción*? aunque fuera en términos muy genéricos.

AC: Creo que había algo ligado a producción de subjetividad. Que no me acuerdo bien de donde, pero hay muchos. Que las prácticas producen subjetividad, la producción de sentido actoral vendría un poco de ahí. Pero por un lado abandoné el tono más filosófico y por otro lado la palabra producción fue como quedando muy ligada a la producción como área de la que depende la consistencia del espectáculo.

lo. Entonces ahora contextúa mucho más en ese sentido. Después lo llamé “ficción actoral”. Se fue más a lo específicamente teatral. Y ahora la actuación ya se me despegó de su compromiso con el teatro

CP: Actuación.

AC: Si, asumida en una perspectiva desde la que cualquier actividad puede ser la excusa para aprender a encontrarse.

Bíos





## **Leilén Araudo**

Licenciada en Actuación por la UNA, es actriz, docente e investigadora en teatro. Desde el año 2018 integra el Instituto de Investigación en Teatro (UNA), donde idea y produce actividades de desarrollo, divulgación e investigación teatral. Cursa el programa de doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA), financiado por una beca interna doctoral del CONICET. Se desempeña como Adscripta en Panorama del Teatro Latinoamericano en la UNA y dicta clases en Artes visuales y escénicas en la UADE. Forma parte del Grupo IEP.

## **Sergio Boris**

Es actor, director y docente. Ha trabajado como intérprete en decenas de películas y obras de teatro. Dirigió *Euforia* y *Desazón*, *Artaud*, *Viejo, solo y puto* (Premio GETEA Mejor Dirección), *El Syndrome*, *El perpetuo socorro*, *El cadáver de un recuerdo enterrado vivo*, *El sabor de la derrota* y *La Bohemia*. Con estas obras participó en múltiples festivales alrededor del mundo (Alemania, Bélgica, Canadá, Brasil, España, Francia, Países Bajos, Portugal y Uruguay, entre otros países). Como actor, ha participado en *El pecado que no se puede nombrar* y *La pesca* (dir. Bartís), *Un enemigo del pueblo* (dir. Renán), *En lo alto para siempre* (dir. Fabri y Pérez Tomas), *Chongo Triste* (dir. Beto Villa), entre otras. Como docente, ha impartido talleres anuales y seminarios intensivos en Argentina y en el exterior.

## **Verónica Castelo Lettieri**

Directora Teatral (UNA), cursa las últimas materias de Dirección Escénica en la misma universidad. Profesora para la Enseñanza Primaria (2001), ejerció principalmente en el ámbito estatal hasta el año 2018. Dictó talleres de montaje y de actuación. Realizó diversas puestas en marcos autogestionados. Transitó una ayudantía en la materia Panorama del Teatro Latinoamericano (UNA, 2022). Inicia en 2021 su recorrido en investigación formando parte del Grupo IEP con el que se presenta como expositora en diversos congresos. Obtiene la Beca EVC-CIN 2022 por su trabajo sobre el cruce entre política y actuación en relación a las figuras de Eva Perón y Tita Merello. Enriquece su lenguaje visual con formación y práctica en fotografía.

## **Alejandro Catalán**

Es director, actor y maestro de Actuación. Es un referente del espectro formativo y artístico argentino. Desde 1999 hasta la fecha coordina un taller en el que practica y propone abordar la actuación como un vínculo creador. Es en y desde su vínculo que los actores intercambian el acontecer propio, específico y autónomo que constituye su capacidad de creación autónoma. El pensamiento que desarrolla al pie de su práctica lo ha convertido en una voz agradecida y consultada al momento de abordar la actuación contemporánea.

### **Verónica Corizzo**

Licenciada en actuación UNA., profesora superior en actuación USAL. Actualmente se encuentra transitando el Doctorado en Artes de la UNA Se desempeña como docente de la UNA. Siendo docente de teatro desde el año 1998, en escuelas de la provincia de Buenos Aires, CABA y en reconocidos centros culturales. Como actriz ha participado en numerosas obras; Contándose entre otras: “Yerma”, “Fando y Lis” dirigida por P. Redondo, sala Alberdi del CCG San Martín, “La memoria de Shakespeare. Embalaje teatral para un relato breve”, dirigida por Sergio Sabater y “El cristal, parque de atracciones” dirigida por Gustavo Tarrío en la UNA. Es parte del Grupo IEP.

### **Analía Couceyro**

Actriz, directora de teatro, escritora y docente. En sus obras como directora suele también actuar y encargarse de la dramaturgia. Muchos son trabajos que vinculan materiales provenientes de la literatura o las artes visuales con espacios no convencionales. Ganó numerosos premios y becas. Realizó giras nacionales e internacionales. Imparte seminarios de actuación en el ámbito privado en Argentina y España y es profesora titular de dos cátedras en la Universidad Nacional de las Artes. Publicó dos libros. Practica yoga y baila. Vive en el barrio de Floresta con tres gatos y dos hijos.

### **Laura Fernández**

Licenciada en Dirección Escénica (Artes Dramáticas, UNA) donde ejerce como docente de Dirección Teatral. Dicta

talleres de dramaturgia. Participó del Seminario jóvenes dramaturgxs, Hangzhou, China y de la Residencia de dramaturgxs emergentes Royal Court Theatre, Londres. Dirigió “Blizzard” –Nuestro Teatro, TNC–. Escribió y dirigió “Pacífico”, “Bañarse”, “Los quietos”, “En la mejilla que él llama mía” y “Cien pedacitos de mi arenero”, entre otras. Escribió “Gegengipfel” –Staatstheater Mainz, Alemania–, “Colectivo” y “El niño con los pies pintados”. Dirigió y escribió junto al grupo Piel de Lava “Tren”, “Museo” y “Petróleo”. Fue distinguida en distintos premios y nominaciones como el ACE, María Guerrero e INT.

### **Rocío C. Fernández**

Profesora de Artes en Teatro egresada de la Universidad Nacional de las Artes, Magíster en Dramaturgia (UNA) y Becaria Doctoral del CONICET con sede en el Instituto de Investigación en Teatro de la UNA. Jefa de Trabajos Prácticos en Teorías del aprendizaje (UNA), participa de proyectos de investigación en Artes, escribe su tesis de Doctorado en Artes sobre mundos posibles ficcionales en la dramaturgia feminista en Buenos Aires en la cual desarrolla una genealogía crítica de la producción dramaturgía escrita por mujeres en Buenos Aires. Es integrante del Grupo de Investigaciones Escénicas y Performáticas (Grupo IEP). Organiza y participa en congresos, encuentros y jornadas de investigación en Teatro, Actuación y Artes Escénicas. Se desempeña como artista en el circuito cultural independiente.

## **Sandra Ferreyra**

Doctora en Teoría e Historia de las Artes y Magister en Estudios de Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora docente de la Universidad Nacional de General Sarmiento en el área de las artes escénicas. Desde 2015 coordina el Programa universitario *Espectares* cuyo principal objetivo es articular actividades de investigación, formación y gestión en torno al problema del espectador y los públicos en el teatro argentino contemporáneo. Es autora del libro *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino* (2019).

## **Juan Cruz Forgnone**

Investigador, dramaturgo y director teatral. Es becario interno doctoral del CONICET, con sede de trabajo en el Instituto de Investigación en Teatro (UNA). Cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Es licenciado en Dirección Escénica (UNA) y graduado de la carrera de Dirección Escénica de Ópera en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. En 2016 recibió el Premio María Guerrero como Revelación por la dirección de “Peer Gynt” y en 2017 fue ternado en los Premios Trinidad Guevara por la dirección de “El canto invisible”. Es docente de Dirección actoral III junto a Luis Loyola Cano en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático. Forma parte del Grupo IEP.

### **Daiana González**

Licenciada en Cultura y Lenguajes Artísticos por la Universidad Nacional de General Sarmiento. Becaria doctoral de la ANPCyT en el Instituto de Investigación en Teatro del Departamento de Artes Dramáticas de la UNA. Actualmente, forma parte del Grupo del Investigaciones Escénicas y Performáticas (Grupo IEP) y se encuentra cursando la Maestría en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino de la Facultad de Filosofía y Letras - UBA.

### **Florencia Heredia**

Licenciada en Artes, egresada de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Es Ayudante de primera en Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano, de la carrera de Artes (FFyL, UBA) y docente adjunta de Panorama del Teatro Latinoamericano (UNA). Ha participado en calidad de organizadora y expositora en congresos, jornadas de investigación teatral y publicado diversas críticas teatrales y artículos sobre el teatro argentino actual. Sus investigaciones se han centrado en las representaciones y manifestaciones de corporalidad en el teatro argentino de la segunda mitad del siglo XX.

### **Francisca Levin**

Licenciada en Actuación (UNA). Actualmente se encuentra cursando las primeras materias de la Maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (UNSAM). Trabajó en diversos proyectos artísticos teatrales, audiovisuales y

musicales como actriz, productora, asistente de dirección y corista. Participó con distintos trabajos en los siguientes festivales: Festival Internacional de Teatro Universitario (FITU/UNAM-México), Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), FAUNA y Festival Universitario de Artes del Mercosur (FUA!). Forma parte del Instituto de Investigación en Teatro desde 2018 y en 2020 recibió la beca EVC CIN. Sus investigaciones se desarrollan en el marco de los estudios culturales situados en Buenos Aires. Es parte del Grupo IEP.

### **Camila Martínez**

Licenciada en Actuación (UNA) y Becaria Doctoral del CONICET. Su investigación trata acerca de las representaciones del carnaval porteño en tango, cine y teatro, entre los años 1920-1960. Actualmente integra el Grupo de Investigaciones Escénicas y Performáticas (Grupo IEP) y se desempeña como bombista en la Agrupación Murguera Atrevidos por Costumbre del barrio de Palermo.

### **Lía Noguera**

Doctora en Historia y Teoría de la Artes (UBA), Licenciada en Letras (UBA) y obtuvo el Posdoctorado en Ciencias Sociales y Humanas (UBA). Investigadora Asistente del CONICET en el Instituto de Investigación en Teatro de la UNA. Sus temas de investigación se vinculan con el rescate, análisis y difusión de los textos teatrales perdidos de la gauchesca, el trabajo artístico en las compañías de

teatro finiseculares y las relaciones intermediales entre literatura fundacional argentina y teatro contemporáneo. Es docente de grado de las asignaturas Introducción a las Artes Escénicas (FFYL-UBA) y Panorama del Teatro Latinoamericano (DAD-UNA). Realizó estancias de investigación y docencia en las Universidades de Berlín, Hamburgo (Alemania) y Málaga (España). Publicó los libros: *Escenas federales. Antología de teatro durante la época de Rosas*, en co-autoría con Martín Rodríguez y *Teatro y frontera. Cruces y desplazamientos geográficos y culturales durante el romanticismo rioplatense (1837-1857)*. Forma parte del Grupo IEP.

### **Carla Pessolano**

Artista escénica e investigadora teatral. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA y Doctora en Théâtre et Arts de la Scène por la UFC (Francia). Posdoctora en Ciencias Sociales y Humanas de la UBA. También es Magíster en Théâtres et Cultures du Monde por la UFC y Licenciada en Actuación por la UNA. Trabajó como actriz en Argentina y en el exterior. Dictó conferencias y presentó su trabajo en diversas universidades. En 2017 realizó una estancia de investigación con el Grupo PEEK de la UAAV, Austria. Contó con beca doctoral y posdoctoral del CONICET. Actualmente se desempeña como Investigadora Asistente del CONICET y es la Directora del Grupo IEP (IIT, UNA).

## **Juanse Rausch**

Licenciado en Dirección Escénica (UNA). Becario Doctoral del CONICET con sede de trabajo en el Instituto de Investigación en Teatro (UNA). Doctorando en Historia y Teoría de las Artes (UBA). Su investigación está vinculada a la indagación de Teorías de la actuación en cruce con estudios sobre las disidencias sexuales, la estética camp y el giro afectivo dentro de las teorías queer. Profesor Universitario (UNSAM). Cursa el último año de la carrera Dirección Escénica de Ópera en el ISA Teatro Colón (ISATC). Formó parte de la cátedra de Dirección III (Lic. en Dirección Escénica, UNA) a cargo de Gustavo Tarrío. Es parte del Grupo IEP.

## **Rocío Reyna**

Actriz e intérprete, directora, dramaturga, investigadora y docente en Artes Escénicas. Egresada de la Licenciatura en Actuación por la UNA. Actualmente escribe su tesis de Maestría en Dramaturgia (UNA) y cursa el Doctorado en Artes (UNA). Forma parte del Grupo IEP- IIT (UNA). Escribió y dirigió “Serendipia (melodrama científico)” y “Relatos de sirenas hechos por tres hermanas”, entre otras. Su texto teatral “Las Sumergidas”, recibió una mención en el concurso de “Todas las artes al cultural” CCPU-Santa Fe. Actualmente lleva adelante su espacio de Entrenamiento Teatral de manera independiente entrenando, coordinando, colaborando y/o asesorando proyectos culturales dirigidos a la comunidad. Forma parte del Grupo IEP.

### **Martín Rodríguez**

Doctor en Artes (Universidad de Buenos Aires) y Magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-Universidad Nacional de San Martín). Es Profesor Titular de la materia Panorama del Teatro Latinoamericano en la UNA e Investigador Adjunto del CONICET. Es autor de numerosos artículos sobre historia del teatro argentino y latinoamericano que fueron publicados en libros y revistas especializadas y ha dictado seminarios de maestría y doctorado. Entre los años 2011 y 2015 fue director del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) y de la revista Teatro XXI junto con Marina Sikora. En la actualidad se desempeña como Director del Instituto de Investigación en Teatro de la UNA y es el Coordinador general del Grupo IEP.

### **Lucía Rodríguez Riva**

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, licenciada en Artes (UBA) y productora audiovisual (TEA Imagen). Se desempeña como docente de Historia del latinoamericano y argentino en la UBA y en la UNA. Es becaria posdoctoral de CONICET. Compiladora y autora de los libros Reconozco la canción (Vol. 2). Exploraciones en torno de la canción en los cines argentino y latinoamericano (2024, Athenaica), Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1969) (2019, Shangri-lá) y 30-50-70. Conformación, crisis y renovación del cine industrial argentino y latinoamericano (2014, FFyL-UBA).

Sus áreas de interés se centran en los cines latinoamericanos industriales y los modelos de actuación ligados a la tradición popular.

### **Mariano Saba**

Doctor en Letras (UBA) e Investigador Adjunto de CONICET. Jefe de Trabajos Prácticos de Literatura Española II (FFyL, UBA). Egresado de la Carrera de Dramaturgia de la EMAD. Integrante de diversos grupos de investigación UBACYT y PIP sobre temas de hispanismo y de teatro argentino. Co-director del Proyecto FILOCyT, “La formación en dramaturgia: construcción de un campo de saberes específico en la historia del teatro argentino” (IHAAL). Investigador del equipo responsable del Proyecto PICT “Laboratorio, metodología y archivo en las mediaciones entre teoría y práctica: hacia una sistematización de las investigaciones en teatro argentino contemporáneo” (IIT, UNA).

### **Mariano Zucchi**

Licenciado en Letras (UBA), Doctor en Artes (UNA - Beca CONICET), actor, director y dramaturgo. Es Jefe de trabajos práctico en Análisis del Texto Teatral I, Historia del Teatro Moderno y Contemporáneo (UNA) e Investigador Asistente en CONICET. Se especializa en el estudio de la subjetividad y la construcción del punto de vista en el género texto dramático desde una perspectiva polifónica y dialógica de la enunciación. Además de su producción dramática, participó en la edición de 3 libros académicos y

escribió más de 30 artículos y capítulos de libros. Asimismo, elaboró numerosas reseñas y se desempeñó como crítico de espectáculos en diversos medios gráficos y digitales.



