

## **Los relatos de actuación. El actor en el centro de la ficción.**

*Una mirada sobre la actuación en la Argentina del presente.*

La escena teatral argentina se concentra en gran medida en la ciudad de Buenos Aires. Si bien en diferentes provincias del país la actividad teatral da cuenta de un gran vigor, Buenos Aires es hegemónica en el campo teatral dado que cuenta con 14 salas oficiales, 22 salas de teatro comercial y más de 156 salas de teatro independiente distribuidas en toda la ciudad. Buenos Aires estrena 400 obras al año y la circulación de público es frecuente convirtiendo al teatro en un signo remarcable dentro de la cultura de la ciudad. Como dice el gran director argentino Alberto Ure “la ciudad bulle de teatro, es como una olla a presión de representaciones posibles” (Ure 2009, 12). Un teatro heterogéneo, múltiple y multiplicado.

En el seno de este fenómeno cultural, para muchos inédito, se pueden distinguir diferentes estéticas, modos de producción, estudios y directores. Se podría decir, que aún con sus bordes un poco erosionados en el presente, en el campo teatral argentino se distinguen tres circuitos definidos: el teatro oficial (los teatros que pertenecen al Estado, tanto de la Ciudad como de la Nación, el Teatro San Martín y el Teatro Nacional Cervantes, y los centros culturales que se ubican en toda la ciudad); el teatro comercial, es decir, el teatro de carácter empresarial que responde en su producción a la lógica de la industria cultural, lógica del consumo y el teatro independiente, más conocido como la escena *off*. Y es sin duda en la escena *off* en la que se gestan las grandes renovaciones estéticas y en la que se tienen que buscar las respuestas para comprender las tendencias y las reflexiones más importantes sobre la creación escénica contemporánea. La escena teatral se expande como un rizoma y en el medio de una producción tan prolífica, los actores circulan, trabajan, se definen y se consolidan como los ejes alrededor de los cuales gira la actividad.

¿Cuáles son las tendencias de actuación principales en este campo expandido? Esta es la pregunta que servirá como punto de partida para estructurar este artículo. Hacer un recorte sobre la actividad del actor en la Argentina en este contexto de proliferación de la actividad es una tarea compleja. Implica dejar afuera muchas tendencias, artistas singulares y corrientes importantes. Sin embargo, la tensión entre el teatro representativo (las estéticas vinculadas al realismo) y las poéticas de actuación que se oponen a ello y se consolidaron en la década de los 90', persisten en el campo teatral hasta el presente. A los fines de comprender este fenómeno, nos concentraremos en esas tendencias que definen sin ninguna duda las prácticas teatrales de hoy.

### **Laboratorios de Experimentación**

Si bien el Estado en la Argentina cumplió un rol importante en la cultura con subvenciones para los artistas y sus producciones, a partir de las políticas neoliberales que se pusieron en práctica durante la década de los noventa, ese rol se fue debilitando, sobre todo en lo que concierne al diseño de políticas que den cuenta del enorme fenómeno del teatro argentino, por prolífico, por diverso. El rol del Estado hoy se reduce a pequeños

subsidios para los artistas. En cuanto a la actuación es débil. No hay subsidios para actores, los premios son pocos y los montos pequeños (fenómeno que se replica de la misma manera para los autores y directores).

La ciudad cuenta con una carrera de actuación tanto en la Escuela Municipal (EMAD) como en el Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA). Fuera de estos ámbitos institucionales, la formación de los actores es periférica. Así como existen tantos teatros y espacios escénicos, la ciudad ve replicado este fenómeno en numerosos talleres de calidad dictados por los maestros de la actuación y la dirección argentina. Desde Ricardo Bartís a Julio Chávez, Alejandra Boero a Cristina Banegas o Federico León y Claudio Tolcachir, los actores y directores se fueron constituyendo como grandes docentes que entrenan profesionales.

Se podría pensar que es esta falta de institucionalización y de la producción teatral lo que paradójicamente promueve la enorme multiplicidad y heterogeneidad de un fenómeno que se fue volviendo más poderoso con el correr de los años. Sin antes que regulen las prácticas, estas gozan de libertad y se nutren de ella, lo que se ve reflejado en la diversidad de las propuestas estéticas que en esos estudios nacieron.

Al mismo tiempo, este debilitamiento del Estado hizo que a partir de la década de los noventa desaparecieran los elencos estables de los Teatros oficiales<sup>1</sup>, hecho que profundizó lo diverso y versátil de la trayectoria de los actores en el presente. Sin lugares de referencia institucionalizados y con una realidad que varía a cada instante, los actores se nuclearon en los estudios de los grandes directores en los que entrenan sus poéticas. Espacios marginales de resistencia en los que al mismo tiempo se asistió al surgimiento de los lenguajes más renovadores de la escena contemporánea. *El Sportivo Teatral* de Ricardo Bartís, *el Excéntrico de la 18* de Cristina Banegas, *el Teatro el Cuervo* de Pompeyo Audivert, *Timbre 4* de Claudio Tolcachir, no son “escuelas de teatro”, son laboratorios de experimentación, núcleos de la escena *off* que dieron origen a las tendencias de actuación contemporáneas.

¿Cuáles son esas tendencias? En principio, el rasgo más evidente es la ruptura con el realismo y la puesta en crisis del estatuto de “representación”. La puesta en crisis de esta categoría supuso escapar del dominio del texto, asociado con la estética naturalista y realista y colocar en el centro de la escena al actor como potencialidad creadora. Esta ruptura con la categoría “clásica” de representación definió las tensiones en el campo teatral de manera definitiva. Si el discurso hegemónico se encuentra vinculado al realismo y al teatro representativo, los lenguajes de la vanguardia teatral del Río de la Plata van a cuestionar esa categoría. En el teatro comercial y en una gran parte de las puestas del teatro oficial, asistimos a la continuación del realismo como estética dominante y es en la periferia de los estudios y los teatros independientes donde se priorizan lo que Ricardo Bartís denomina “los relatos de actuación” (Bartís 2003).

---

<sup>1</sup> Si bien se trató de un proceso paulatino de degradación, ya en la década de los 90' los cambios fueron notables.

Y esto no solo supone una concepción estética, es decir, una práctica concreta de un lenguaje de actuación. Esta concepción del actor implica una concepción distinta de la idea de “obra”. En el corazón de los relatos de actuación subyace un ataque a la idea de “obra” o de “teatro como espectáculo”. No hay nada previo a la creación del actor. No existe un texto a “representar” o “interpretar”, no hay lineamientos psicológicos. El texto lo crea el actor, pero antes de la palabra se encuentra el cuerpo y sus potencialidades creadoras. Uno de los fundadores de este lenguaje es el actor, director y maestro de actores Ricardo Bartís, quien corre el eje de lo textual para instalarlo en la personalidad poética de los actores que se convierten en el centro irradiante de la escena. “El pensamiento teatral que viene de la actuación tiene que ver más con el instante, con que no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único. (Bartís 2003, 119).

El dispositivo central para que surjan estos relatos de actuación es la improvisación. Al mismo tiempo, romper con la hegemonía del texto dio lugar al surgimiento de lo que se denominó “la dramaturgia del actor”. Y el espacio que articula toda esta experimentación es el ensayo, que para los actores y directores que fundaron esta poética como Bartís y Ure, es la fuente donde se discuten todas las estéticas (Ure 2003), un espacio en el que se toman riesgos, se prueban los lenguajes, en definitiva, el verdadero laboratorio de experimentación.

Dramaturgia del actor, improvisación y ensayo son tres ejes fundamentales de esta poética del actor que podríamos pensar como la tendencia principal en los lenguajes de actuación contemporáneos. En el estudio de Ricardo Bartís, entrenaron los directores y actores más destacados de la escena contemporánea como Federico León, Alejandro Catalán, Rafael Spregelburd, Lola Arias, entre otros. Si bien cada uno continuó con su investigación personal y el desarrollo de sus lenguajes, las familiaridades en los lenguajes de actuación se dejan leer.

Al mismo tiempo, la investigación sobre el cuerpo y la poética del actor se va a oponer a la tendencia hegemónica del realismo. En esa tensión se debate el campo teatral. Como dijimos anteriormente, estas tendencias se consolidaron en la década de los 90'. Sin embargo, su origen se ubica en los momentos históricos de modernización del teatro argentino. Tradición y ruptura, los ejes que permiten de alguna manera organizar una lectura de la historia del arte, aparecen también aquí como guía, como orientación.

## **Vanguardia y modernización**

Para poder comprender el desarrollo de los lenguajes escénicos en la Argentina, es necesario pensar en las tradiciones de su teatro y los momentos de ruptura que suelen sintonizarse con las revoluciones estéticas que se dieron en el campo internacional de las artes.

Según Silvina Díaz en su libro *El actor en el centro de la escena*, la vanguardia teatral europea se puede rastrear en dos momentos de revolución del teatro argentino: en la década del 30' y en la década del 60', momentos en los que se concreta la modernización del teatro argentino. La primera modernización data entonces en la década de 1930 con el surgimiento del *Teatro del Pueblo* dirigido por Leónidas Barletta que inició el movimiento del teatro independiente. Y esa modernización se encuentra directamente ligada a la influencia de las estéticas extranjeras en el teatro local.

En la década del 20', ya se encontraban circulando en Buenos Aires las obras de Luigi Pirandello, Eugene O' Neill y August Strindberg. Al mismo tiempo, son los años de las vanguardias rioplatenses que van a revolucionar el lenguaje de la literatura y las artes plásticas. En el ámbito de la literatura, la revolución es mucho más drástica. En esos años, surge la Revista *Martin Fierro* concebida por los jóvenes escritores vanguardistas como Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges que se proponía romper con el realismo y pensar un nuevo lenguaje para la literatura. "Todo es nuevo bajo el sol si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo" proclamaba *Martin Fierro* en su manifiesto, lema bajo el que se podía leer la influencia de las vanguardias históricas que estaban en pleno desarrollo en Europa. En esos años en los que aparecen los primeros textos de Borges, Girondo o Leopoldo Marechal, la novedad se establece como la categoría que regiría a las artes, momento de ebullición y renovación absoluta de las formas del arte en todas sus disciplinas.

Sin embargo, en el caso del teatro, la modernización se hace esperar unos años más. Es Leónidas Barletta, en el comienzo de los años 30', quien va a enunciar con vehemencia la necesidad del teatro argentino de vincularse con modelos extranjeros y adaptarse a los cambios producidos en el mundo. Un requisito indispensable en este contexto era "luchar contra la tradición teatral anterior a través de una oposición militante al teatro oficial y a la escena comercial" (Díaz 2010, 110). El *Teatro del Pueblo* no solo se va a constituir como un espacio de producción de obras que se proponían renovar el lenguaje escénico, sino como "un órgano de educación y difusión de las ideas, tanto a través de la producción de espectáculos como por medio de conferencias, mesas redondas, debates" (Díaz 2010, 111). El *Teatro del Pueblo* constituye entonces el origen del teatro independiente en Argentina. Siempre en tensión con la escena oficial que reproducía los lenguajes hegemónicos del realismo y del teatro comercial que solo buscaba maximizar las ganancias de los empresarios y en contraposición con la cultura oficial, fundó el contenido del teatro *off* de la Argentina: espacio de experimentación y de resistencia a los lenguajes dominantes. El inicio de la fuerte tradición del teatro independiente entonces lo podemos encontrar aquí<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Cabe destacar que el Teatro del Pueblo continúa su gestión en el presente, coordinado por una cooperativa de autores destacados de la escena teatral, busca impulsar a los autores y directores argentinos siendo un espacio de prestigio y legitimación.

El segundo momento de modernización se sitúa en la década de los 60'. En julio de 1958 abre sus puertas el *Instituto Di Tella*, creado por una fundación sin fines de lucro de la familia de industriales argentinos de Torcuato Di Tella, dueños de una de las empresas automotrices más prosperas del momento, Siam Di Tella. El Instituto abre sus puertas con el objetivo de actualizar las disciplinas artísticas y poner a Buenos Aires en el mapa internacional de las artes, estableciendo puentes con los centros hegemónicos de ese momento, Europa y Nueva York. Las actividades del *Instituto Di Tella* se van a extender durante la década del sesenta en Buenos Aires. Como menciona John King en su libro *El Di Tella*, los centros del Di Tella “empezaron con una modesta iniciativa en las artes plásticas, pero más tarde se transformaron en la institución cultural más significativa de la década, incluyendo el teatro y la música”. (King 2007, 35)

En la esfera cultural, es importante enfatizar dos características distintivas que surgieron del particular desarrollo económico y social de esos años: la necesidad de afianzar contactos con Europa y el crecimiento de diversos movimientos artísticos en la ciudad de Buenos Aires. Según Silvia Díaz, el *Instituto Di Tella* se convirtió en el eje más importante de la neovanguardia, en tanto fue el centro de las principales experiencias renovadoras, emergente de la intensa vida cultural que protagonizaban los circuitos artísticos de Buenos Aires de esos años. (Díaz 2010)

En ese sentido, Tulio Halperín Donghi señala que la década del 60' estuvo signada por una gran euforia cultural, una revolución de las costumbres y “, el culto a lo ‘nuevo’ como valor fundamental del arte y una libertad intelectual ‘ávida y caótica’” (Díaz 2010, 136). Es el surgimiento del Boom de la literatura latinoamericana, de un nuevo mercado editorial y de la moda y el mercado juveniles. En ese clima de época, el teatro va a renovar su lenguaje como nunca antes.

En ese campo, el *Instituto Di Tella* abre el Centro de Audiovisuales dirigido por uno de los directores más importantes de la Argentina, Roberto Villanueva. Lo que se experimenta en el Di Tella, va a suponer el lenguaje más vanguardista dentro de la performance argentina. El Instituto se propuso romper la barrera entre las disciplinas. Algunas tendencias se centraban en el cuerpo del actor, mientras que otras enfatizaban el cruce de lenguajes, experimentando con la integración de los medios audiovisuales. El principal cuestionamiento que se va a plantear en el Di Tella es al realismo y al arte representativo. En ese sentido, los happenings y las performances que van a tener lugar en el Instituto van a proponer un cruce de disciplinas, del teatro con las artes plásticas, la música y el cine. Al mismo tiempo, según Díaz, la práctica de la performance pone el acento en “lo inacabado de la producción, en el establecimiento de una relación directa con la situación de enunciación de un contacto de mayor proximidad e inmediatez con el espectador” (Díaz 2010, 169) o como señala Marta Minujín sobre el happening, es un collage de situaciones espontáneas e instantáneas (King 2007). De aquí se desprende la idea del teatro como “presentación” en oposición al teatro representativo. Un teatro pensado desde la inmediatez y la improvisación, en un puro presente, en oposición al teatro que busca “representar” algo previo que se encuentra depositado en el texto.

La revolución del Di Tella dejó una huella imborrable en el lenguaje escénico. La energía y el furor de esa ruptura permanecieron en el imaginario de los artistas aún cuando las opresiones de los golpes militares que se sucedieron en la Argentina posteriormente intentaron acallarlos. Es en ese fenómeno cultural en el que hay que rastrear las características más importantes de las producciones escénicas que aparecerían en el futuro: cuerpo versus texto; colaboración entre distintas disciplinas y el puro presente como el tiempo del teatro.

Otros dos episodios relevantes para pensar influencias y cambios tienen que ver con que en ese momento comienzan a circular en el campo del teatro rioplatense algunos de los autores revolucionarios de la escena internacional del Siglo XX. Los textos de Stanislavski ingresan a la Argentina en 1950 y a partir de ese momento, muchos hacedores de la escena teatral van a agruparse alrededor de esa estética que poco a poco se va a ir volviendo hegemónica. Por otra parte, en 1964 se publica en Buenos Aires por Editorial Sudamericana *El teatro y su doble* de Antonin Artaud.

Silvia Díaz plantea que el teatro de Artaud tuvo una influencia definitiva en la segunda mitad del Siglo XX, sobre todo por la centralidad que el cuerpo del actor tiene en su concepción. En este sentido, Artaud realiza una profunda crítica al teatro centrado en la palabra, entendida como un vehículo de transmisión de la interioridad en desmedro de la materialidad del lenguaje físico (Díaz 2010, 32). Aquí encontramos otra de las influencias que se pueden leer en las poéticas del actor que planteábamos en el comienzo. Quién continúa y profundiza, según Silvia Díaz, las líneas de pensamiento de Antonin Artaud, es Gerzi Grotowski en el rechazo que plantea a la mimesis realista, en la valoración absoluta del cuerpo del actor, que se ubica en el centro del proceso creativo, y en la concepción del arte no como un fin en sí mismo sino como un “vehículo”, como un instrumento que permite alcanzar la plenitud individual. Ambos concuerdan en definir al actor como núcleo del fenómeno teatral que se expresa con todo su ser “y no con un simple gesto mecánico o una mueca en el rostro”, rasgo con el que caracterizan al teatro representativo.

El ingreso de Artaud en la Argentina se da en la década del 60<sup>º</sup>, las lecturas de Grotowski y del Teatro Antropológico en la década del 80<sup>º</sup>. Ambas lecturas van a ser muy importantes al pensar la concepción del actor en el centro de la escena, pero al mismo tiempo van a ser centrales en la conformación de una nueva cultura grupal. ¿De qué se trata esta cultura de grupo tan vigente en el teatro argentino? Según Díaz, “el establecimiento de una relación individualizada entre maestro y discípulo, la creación de un espacio propio para la formación y exhibición de los espectáculos, la adopción de un tipo de producción basado en la autogestión, la redefinición de las funciones de director y autor a partir de la centralidad del actor en el hecho escénico, son solo algunos parámetros que caracterizan a este modelo y lo diferencian de otras poéticas vigentes, especialmente del canon realista”. (Díaz 2010, 16) De aquí se desprende también la constitución de laboratorios teatrales centrados en la experimentación de procesos creativos, en entrenamientos cotidianos basados en el cruce de disciplinas. Esta descripción da cuenta de una manera precisa de la energía del teatro *off* de Buenos Aires, de los grupos, los estudios de teatro y los entrenamientos de los actores. Las obras en la escena *off* se pueden ensayar entre uno o dos

años. Las representaciones se llevan a cabo una o dos veces por semana y pueden sostenerse durante años. Esta concepción del teatro sostenida en esta cultura grupal organiza la dinámica de la escena independiente. Y en el centro el actor, con su cuerpo y sus potencialidades expresivas.

Leyendo las influencias de las vanguardias europeas en el teatro argentino, Alberto Ure da cuenta del efecto que las lecturas de Grotowski y de Eugenio Barba, por ejemplo, tuvieron en su investigación, “entonces había leído los primeros textos de Grotowski y el libro de Eugenio Barba *A la ricerca del teatro perduto* y sometí a los actores a una variedad caótica de técnicas que me sirvieron para reconocer algo importante: que el actor construye su personaje como una red de relaciones con su propia personalidad y con la misma construcción de otros actores, con la unión imaginaria que tiene con el director y con lo que supone apreciará el público”. (Ure 2009, 11).

De este modo, la poética del actor se convirtió en una filosofía dentro del teatro argentino y articuló la energía del teatro independiente. Decíamos, en Buenos Aires hay más de 156 salas de teatro *off*. Se abren salas de teatro de grupos, dentro de las casas, los clubs deportivos prestan sus salones de usos múltiples para representaciones de compañías; la proliferación parece infinita. ¿Pero cuál es la energía que sostiene esa actividad? En las tendencias que estamos tratando de historizar podemos encontrar acaso una hipótesis. La poética del actor es entonces una ética y una práctica; una búsqueda y una experiencia.

La explosión cultural de los 60' se va a ver rápidamente acallada por el golpe militar de 1976. La dictadura militar que asumió el poder en la Argentina en 1976 y duró hasta 1983, buscó vaciar la esfera pública de la polifonía de voces imponiendo una teoría unidimensional de la realidad y a su vez sometiendo a todos los sujetos sociales al silencio. Los intensos procesos culturales que se venían desarrollando durante la década del sesenta (algunos en la línea de la vanguardia como las actividades que se llevaron a cabo en el Instituto Di Tella), se vieron interrumpidos. La censura, las desapariciones y el exilio acallaron la esfera pública. En esa coyuntura, el teatro argentino se volvió un campo de resistencia. Sin embargo, se puede pensar que los procesos experimentales que habían emergido durante la década del 60' quedaron relegadas durante todo el proceso, hasta 1980, año en el que visitan la Argentina Tadeus Kantor y Pina Bausch quienes se presentan en el Teatro San Martín. Articuladas con las influencias de Artaud y Grotowski que planteamos anteriormente, podemos pensar cómo la visita de estos artistas impactaron en el campo teatral que al mismo tiempo se encontraba sometido por la censura y la represión.

La llegada de la democracia va a desatar un clima de euforia cultural que va a signar la década del 80'. La cultura se filtra por los intersticios: galpones, sótanos, ámbitos no tradicionales se van a ver colmados por performances, happenings, grupos de teatro, bandas de rock. Una verdadera fiesta que explota luego del encogimiento de la dictadura militar. Uno de los centros más paradigmáticos de la época es el *Parakultural*, espacio de experimentación en el que los actores y directores más vanguardistas del momento creaban nuevas estéticas. Nos referimos a las performances de *Vivi Tellas* y el surgimiento del teatro documental; las performances de *Batato Barea*, *Alejandro Urdapilleta* y *Humberto Tortonesi*; el

nacimiento de la *Organización Negra* que luego va a devenir en el grupo *De la Guarda*; las *Gambas al ajillo* y la *Pista Cuatro* (conformados por los actores más singulares del momento como *Verónica Llinás*, *María José Gabín*, *Alejandra Fletchner*, entre otros). En definitiva, la oferta cultural es vastísima. Los años ochenta suponen este momento de explosión cultural, de nacimiento de nuevas estéticas y búsqueda de nuevos lenguajes. Como señala uno de los testimonios de quienes participaron en el Parakultural: "Por aquellos días de 1985, todo parecía en tránsito de las tinieblas hacia la luz. Se suponía que después de tantas palabras e ilusiones sepultadas a la fuerza las cosas finalmente iban a retomar su camino hacia la superficie. Pero también había quienes iniciaban un camino inverso hacia abajo. Under, los llamaban. Ese movimiento de descenso a moradas subterráneas nació de un pequeño grupo de artistas que buscaba espacio vital, y terminó reescribiendo la historia del teatro argentino." (Costa 1998). En este contexto se consolida la actividad del teatro independiente y el actor pasa a ocupar el centro de la escena como nunca antes. Aparece un desinterés por los estudios formales de teatro, asociado a la energía que suponían la proliferación de expresiones antes mencionadas. Es el momento de consolidación del *under* que se opone al teatro oficial y al teatro comercial. Pertenecer al *under* o al *off* tenía implicaciones artísticas: la preocupación era por la búsqueda de lenguajes estéticos. Es en esos años, que Ricardo Bartís estrena sus primeras obras como director y funda su estudio el *Sportivo Teatral* que se va a convertir en uno de los centros del teatro de experimentación.

### **La poética del actor y los relatos de actuación**

Ricardo Bartís es uno de los referentes principales para pensar la constitución del teatro arte a partir de los años ochenta en Argentina. De su investigación se van a desprender las líneas que van a influenciar toda la producción estética de la década de los 90' y cuyos efectos se extienden hasta el presente. Bartís instala un nuevo tipo de producción para el teatro cuyo punto de partida es el actor en el centro de la escena. El método es la investigación y la experimentación en los ensayos. En ese sentido, cabe señalar que el referente o maestro que determinó esa particular aproximación al teatro es Alberto Ure quién venía desarrollando esos métodos de búsqueda y de construcción de lenguaje desde la década de los 60'. Se trata entonces de la fundación de lo que antes denominamos "la poética del actor".

El punto de partida de esta poética es el trabajo de lo escénico desde la actuación y la reflexión de los problemas desde el lugar de la actuación. El texto pasa a un segundo plano o es solo un disparador para probar expresividades. Como señala Bartís, "lo más importante que pasa ahí es la fuerza y la energía con que se actúa ese texto, pero la actuación no está ni podrá estar nunca dentro del texto" (Bartís 2003, 12). Y es aquí entonces donde se establece una de las batallas principales contra el teatro representativo. El trabajo con la expresividad del actor busca producir materialidad escénica, temperatura, gestos, ritmos, cuyo punto de partida es el cuerpo en el centro de la escena y el cuerpo produciendo forma. Esto significa trabajar con el campo poético del actor, con sus expresiones y características particulares. El actor es un territorio poético que "va a crear



un instante, un instante privilegiado por el cual va a producir un acontecimiento” (Bartís 2003, 120). No hay texto previo, no hay líneas a representar. Bartís señala que durante siglos, la actuación se encontró sometida al dominio ejercido por la literatura, dominio que le atribuía al texto ser el centro, el alma de la obra. “Se decía que se ‘representaba’ el texto, se hacía algo ya existente, no se creaba realidad, no se tomaba al teatro como una idea autónoma. Las formas dominantes, pedagógicas que se fueron imponiendo durante el siglo, favorecieron eso: el naturalismo, ciertas lecturas de la textualidad, el formalismo, el automatismo, para no hablar de los groseros mamotretos del teatro culto o del teatro comercial. La noción de que actuar era someterse, que ser buen actor era ser buen intérprete de eso que ya existía antes de su intervención”. (Bartís 2003, 14). La poética del actor combate la idea de “interpretación” o de “construcción” de un personaje. Por el contrario, para Bartís no existe una ejecución del texto. En sus propias palabras, “el actor no ejecuta sino que *se* ejecuta” (Bartís 2003, 26). El actor es el sujeto y el objeto de la actuación. El actor es la sustancia y la actuación la tarea. O sea, “el actor: esa historia, ese conjunto de recuerdos, fantasías, asociaciones, músculos y lastimaduras (...) Ahora, la tarea sería justamente la ejecución, como yo, desde ese que soy, produzco un movimiento que me hace desaparecer para que aparezca el otro, el personaje”. (Bartís 2003, 27). Se trata de un momento sacrificial, el actor creando un puro presente, un instante expresivo que en el instante va a desaparecer. Estallido de la creación. Leer a Bartís referirse a la poética del actor nos enfrenta de alguna manera a una ontología del teatro, sin ser exagerados en la afirmación. “Lo interesante no es tanto la composición del personaje sino la descomposición de la persona (...) el ser actor también entraña este movimiento sacrificial por el cual alguien similar a cualquiera de nosotros, de pronto nos es infinitamente extraño por el lugar en que queda colocado. Ese lugar desde donde representa, a través de una gran composición expresiva, aquello que nosotros (espectadores) también somos. El asistir a este ritual, a esta transformación, implica un verdadero movimiento de fractura dentro del actor, es un toparse con ciertas ‘zonas oscuras’, es un toparse con la muerte, y por lo tanto, produce un temor metafísico” (Bartís 2003, 26). Por esa razón, la actuación promueve una reflexión sobre el acontecimiento artificial de la existencia. “El objeto teatral es el cuerpo del actor, sus emociones, sus sentimientos, sus experiencias, y se ponen en juego para crear una realidad paralela que da por resultado un cuestionamiento ostensible de la realidad como tal”. (Bartís 2003, 33).

Esta concepción transformó las relaciones entre autor, director y actor. Esa serie va a sufrir una alteración definitiva. En principio, porque dio origen a la llamada “dramaturgia del actor”. Muchos textos se crean *en* escena o *a partir* de la improvisación. Por otra parte, los directores son actores que pasaron a mirar el trabajo desde fuera, pero que conciben la escena a partir de esta aproximación. Y al mismo tiempo, surgieron muchos autores que no se formaron en instituciones vinculadas a la literatura o la escritura dramática sino que iniciaron sus trayectorias como actores y en el desarrollo de su propio campo poético se encontraron con la escritura, a partir del trabajo de las improvisaciones de la escena. Es así que hoy en Argentina, la mayoría de los directores son los autores de sus propias obras y algunos también los actores, como es el caso de Rafael Spregelburd. Pero esto no es una costumbre o una deformación profesional, es una concepción del teatro, una teoría que contiene su propio método de producción.

Muchos de los actores del *off* de Buenos Aires y quienes también trabajan en el circuito oficial, se formaron en el estudio de Ricardo Bartís o con los directores que comenzaron su trabajo con él, Alejandro Catalán, Federico León, Rafael Spregelburd. El punto en común entre todos ellos, es esta concepción del actor y del origen de la creación teatral. Como señala Alejandro Catalán, los relatos de actuación producen ficción sin representación y es algo tan importante como la aparición del director a principios del siglo XX. De eso se trata la *dramaturgia del actor*. “En todas las obras que se producen usando a los actores para que improvisen y produzcan un texto dramático, o las obras en las que la actuación se usa para que aporte ideas escénicas. En ambos casos, son obras que cuentan con actores capaces de ser convocados a trabajar en obras que no existen. Es que acá el imaginario actoral es tan potente” (Catalán 2004, 30). En la década de los 90’ explota el fenómeno de la nueva dramaturgia asociada a este tipo de procesos de creación. La condición de la nueva dramaturgia entonces es el actor y es efecto de la potencialidad de los intérpretes de los 80’ que como dijimos, cambiaron el lenguaje de la actuación.

Se trata entonces de una poética y al mismo tiempo de un método que conduce a los actores a la creación. Se podría pensar que esta línea de pensamiento explica de alguna manera la enorme proliferación de trabajos escénicos que hay en la ciudad de Buenos Aires, muchos de los cuales nacen de la investigación que se hace en los estudios de teatro. Los actores se reúnen en cooperativas y la producción se organiza a partir de subsidios otorgados por el Estado, que suelen ser magros. El punto en común es el ensayo y el trabajo en grupo. En general no hay sueldos y el sustento económico de las obras se completa con los ingresos de la boletería. En ese sentido, la energía que sostiene la actividad es la de los actores que se autoconvocan a trabajar y producir siendo la actuación el centro de la escena.

Mencionamos a Bartís, a Ure, a Alejandro Catalán. En esa línea de concepción de la actuación, se encuentra también el trabajo de Eduardo “Tato” Pavlovsky, actor, director y autor emblemático de teatro quién desarrolló su trabajo muy cerca de Ure y Bartís. Como actor, Pavlovsky señala la importancia del cuerpo del actor como fuerza de expresión. Cuando el actor comienza a trabajar, debe, primero, instalarse corporalmente. “Busco un cuerpo con músculos y tensiones musculares y de ahí sale la voz. Son esas tensiones las que marcan el tono y la intensidad” dice Pavlovsky inscribiéndose en la poética del actor como método de creación. “Para cada acción hay un cuerpo, y el actor debe saber medir y poder dejarse atravesar por esa emoción canalizada a partir del cuerpo, y no únicamente desde su propia interioridad” (Pavlovsky 2004, 41). Un teatro que entiende el cuerpo como una pioleta de transmisión de los afectos fundamentales del hombre, dice Pavlovsky, “y el teatro solo necesita de esta unión de pasiones. No hace falta más. No hace falta dinero, no hace falta una sala, no hace falta más que un cuerpo capaz de vivir esas intensidades en conexión con otros cuerpos, de todas las edades, dispuestos a asistir unidos a esa experiencia”. (Pavlovsky 2004, 42).

## **La obra y sus procesos de construcción. Tres casos: *Postales Argentinas*, *La máquina idiota* y *Amar*.**

Tomemos como punto de partida una de las primeras obras de Ricardo Bartís, estrenada en el Teatro San Martín, el Teatro municipal de la ciudad de Buenos Aires, en el año 1985: *Postales Argentinas*. La obra se encontraba protagonizada por Pompeyo Audivert y María José Gabín, dos de los actores más expresivos del teatro argentino hasta el día de hoy. El espacio que los nucleó inicialmente es el ya mencionado y legendario Parakultural. De esa energía actoral surge este espectáculo que marcó de manera definitiva un punto de inflexión en el teatro argentino contemporáneo. Esta puesta fue emblemática en muchos sentidos, por un lado, porque su condensación textual decía mucho de la historia argentina y respondía de una manera metafórica, pero contundente, a las problemáticas del país y las reiteraciones traumáticas de su historia: *Postales Argentinas* habla de una pérdida, la pérdida de un país, la “Patria” que desapareció y al mismo tiempo de la pérdida de los lazos filiales (la madre) y el amor. Por otro lado, la obra logró condensar un lenguaje de actuación y una expresividad, que si bien se venía desplegando en los espacios alternativos del *Under*, no se había organizado de una manera tan contundente en una puesta en escena, enfatizado este gesto por el espacio oficial que albergaba el trabajo. Es decir, la contracultura llegaba al espacio de la cultura oficial establecida, para definir una tensión que se volvería central en el campo teatral argentino.

“Continuamos esta noche con el ciclo de conferencias tituladas “Postales Argentinas”. En el año 2043 fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata, los manuscritos que nos permiten reconstruir hoy la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. Pasión trunca, por cierto. Al igual que el país al que perteneció Girardi, estos textos son sólo una colección de fragmentos y residuos defectuosos, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida que permiten recuperar para nuestros estudios las costumbres de este país borrado ya de la faz de la tierra. Con ustedes, la estampa de hoy”. Así comenzaba la obra. Los dos conferencistas presentaban la historia de Héctor Girardi, escritor frustrado, que asiste a la desaparición de su ciudad amada, Buenos Aires y de su Patria, la Argentina. Esos dos conferencistas (Audivert y Gabín) luego representaban al mismo Girardi y a su amada y madre. *Postales argentinas* era una conferencia teatralizada que daban descendientes argentinos en Europa en un futuro trescientos años distante. La hipótesis de la obra es que la Argentina iba a desaparecer y siglos después de esa constatada desaparición, dos descendientes recordaban ese pasado. En ese sentido, la memoria es uno de los ejes temáticos más importantes de la obra. Por otro lado, Audivert y Gabín también representan una pareja atravesada por el primer amor. La memoria recuerda una ciudad de Buenos Aires pronta a extinguirse. Memoria, Patria, Amor y Desaparición, ejes temáticos centrales en la literatura argentina, pero sobre todo, explosivos a mediados de la década del 80’ cuando la Argentina recién salía de la sangrienta dictadura militar. En ese sentido, todos los textos de la obra son fragmentos de textos literarios previos. El fragmento y la yuxtaposición de escenas constituía su procedimiento constructivo esencial.

El proceso de búsqueda de la obra duró varios meses y consistió en una serie de improvisaciones que se apoyaban en el campo poético del actor. ¿Qué significa esto? En principio, recuperar la capacidad de juego de los actores en el escenario, evitar la solemnidad y tomar como punto de partida la improvisación física, gestual y la asociación discursiva. De esta manera, los personajes escapaban a una formulación psicológica y de un texto previo alrededor del cual se organizara la puesta en escena.

Bartís proponía una serie de líneas temáticas para las improvisaciones y después rescataba textos y escenas que luego se estructuraban en un guión. Grababan las improvisaciones y los comentarios del director, luego las desgrababan y sobre eso iban construyendo la secuencia que comenzaría a repetirse. Así se fue apareciendo el lenguaje de la obra y su idea estilística: frases cortas, como de una literatura telegráfica.

En este sentido, podemos constatar un proceso de construcción basado en la poética del actor, cuyo eje central es la improvisación en el ensayo, que dialoga con la literatura, pero de una manera fragmentada y oblicua. Sin duda, *Postales Argentinas* fue una de las obras centrales de este lenguaje que estamos estudiando.

Luego de *Postales argentinas*, Ricardo Bartís y el grupo del *Sportivo teatral* continúan con *Hamlet o la guerra de los teatros*, y unos años después llega *El pecado que no se puede nombrar*, una de las obras más emblemáticas de este lenguaje que venimos desarrollando. Pero tomemos ahora como punto de referencia el último trabajo de Bartís, estrenado recientemente, *La máquina idiota*. Lo que sucede en esta última obra dialoga mucho con lo que estamos intentando formular.

*La máquina idiota* tiene como tema central de su obra al actor. La obra se sitúa en el Anexo del Pabellón que aloja a los actores muertos en el cementerio más emblemático de la Argentina, el Cementerio de la Chacarita. Allí existe el Pabellón del Sindicato de los Actores. En este caso, Bartís toma ese espacio y piensa ahí un espacio marginal, el “Anexo” del Pabellón, en el que una serie de actores muertos y marginales, espera su turno para poder entrar al Pabellón oficial. Los muertos entonces pueblan la escena que se encuentra apaisada, hay una escalera que conduce a un altillo y otra a un sótano en el que se esconde una actriz que supo ser famosa y ahora, ya olvidada por todos, no quiere mostrar su rostro. La escena se llena de objetos que alguna vez fueron centrales para la representación de estos muertos: vestidos, cuadros, libros y hasta una calavera. Los actores intentan organizarse para ensayar una puesta de *Hamlet* a ser representada un día del mes de octubre (mes emblemático de la historia argentina por incluir en su calendario el *Día de la lealtad*, día de la protesta sindical y obrera más grande que pedía la liberación del General Perón). Pero, el texto no llega. Nadie dispone de un original completo de *Hamlet*. El texto fue solicitado al Pabellón oficial del sindicato de actores, pero no lo envían. De lo único que disponen entonces es de fragmentos, textos sueltos de la obra, citas, pequeñas escenas. Y se disponen a ensayar esos textos que se empiezan a volver arbitrarios a partir que la obra avanza. Por otro lado, no se sabe con exactitud en qué momento del año se encuentran. El tiempo es un misterio en la muerte y sin embargo, los actores ensayan, con dificultad, con sumas interrupciones, partes de *Hamlet* de William Shakespeare. Los muertos padecen las mismas decepciones que padecían en vida: la falta de reconocimiento, la frustración de carreras truncas. La obra cuenta entonces el proceso frustrado de construcción de una obra, el clásico de Shakespeare, de un grupo de actores cuyo anhelo es poder pertenecer a la “cultura” legitimada. La obra (el texto), no existe completo y cuando finalmente llega, luego de un largo proceso burocrático, está en inglés y nadie puede leerlo. La puesta en escena despliega a los 17 muertos que la pueblan, que se duermen, se despiertan súbitamente, ensayan, actúan aceleradamente y luego se detienen, intentando, de alguna manera, construir una obra imposible.

El proceso de construcción de este trabajo fue tan complejo como todos los trabajos previos de Ricardo Bartís. Sin texto previo, salvo algunas reminiscencias de *Hamlet* que ya se convirtió en una obsesión de este creador, el grupo se reunía tres o cuatro veces por semana a ensayar, improvisar escenas, buscar textos, encontrar secuencias físicas que

luego derivarían en breves coreografías. Con el desafío de un trabajo profundamente coral y repartido en todos los actores, la obra se fue creando a partir de las improvisaciones de los actores, con la intervención de las líneas temáticas y las selecciones que realizaba Bartís. A partir de esto, se fueron seleccionando las secuencias, que luego articuladas, constituirían la estructura final.

Lo interesante de *La máquina idiota*, así como de *Hamlet o la guerra de los teatros*, es que toma como núcleo del texto shakespereano el tema del actor y lo pone en el centro de la escena. Se trata de actores que representan a actores que intentan representar a otros. El problema es la Representación y el actor. El ser o no ser. Las preguntas, ¿qué es un actor? o ¿cuál es su esencia?, organizan estos trabajos y de alguna manera responden a esa búsqueda estética que es la poética del actor, como tema y como forma.

Pasemos ahora a pensar en otro director que se formó junto a Ricardo Bartís en esta estética de la poética del actor, pero que luego fundó su propio Estudio de teatro en el que se entrenan actores profesionales, espacio que al mismo tiempo es un laboratorio de improvisaciones y creaciones: Alejandro Catalán. La última puesta de este director, titulada “Amar”, estrenada en el 2010 y muy premiada, reunía en escena a un grupo de seis actores con diferente formación y trayectoria. Se podría pensar que el tema de la obra era la relación de pareja en la contemporaneidad. Tres parejas se reunían en una noche al aire libre y sus historias, conflictos, pequeñas grietas y mezquindades comenzaban a desplegarse. El bienestar del comienzo dejaba entrever, a medida que avanzaba el relato, aquello que yacía oculto, opaco, la densidad de los secretos, las mentiras, los pequeños cinismos. Las escenas se alternaban, de dos, de tres, por momentos se volvían escenas corales en las que se desplegaban los intercambios y las relaciones de estos seis sujetos víctimas del desencanto.

La escena estaba constituida por unos pequeños bancos y unas ramas. La iluminación estaba hecha con unas linternas que cada uno de los actores portaba y con la cual iluminaba por fragmentos a sus otros compañeros. La luz entonces era el centro del relato, como una posición subjetiva que en cada momento resaltaba algo distinto. El rostro de los actores y su expresión se volvían así en el punto central del relato. La linterna, como elemento lumínico único, forzaba a los actores a desarrollar un tipo de composición a la que no estaban acostumbrados. Los ojos, la boca, la voz, los diferentes niveles del sonido, se resignificaban en cada momento. Como un realismo extrañado, enfatizado en pequeños gestos por la luz. Al mismo tiempo, la obra creaba un ambiente íntimo, pero al ser los actores los iluminadores de cada momento, a cada paso señalaba su artificialidad.

¿Cómo fue el proceso de construcción de este trabajo? Al igual que Bartís, Catalán parte de un trabajo muy intenso de improvisación con los actores. Estas improvisaciones son filmadas, luego las miran y rescatan momentos que intentan repetir. Como dice Catalán, no buscan un texto, sino que buscan una obra, por eso, el proceso de registro de los textos es muy posterior a todo estos ensayos que buscan descubrir un registro expresivo particular en cada actor. “Lo que yo tengo que hacer y el actor conmigo es encontrar una dinámica de actuación que singularice a ese cuerpo. Que el ser que ese actor invente potencie la imagen de ese actor, su expresividad. Que sea un ser posible en ese cuerpo, no hay personaje como lógica previa o como referencia social. Hay que ver qué pela, cuál es el imaginario expresivo de ese cuerpo. El imaginario de un actor es lo que te hace ver y oír, la manera en que genera un ser. Los actores inventan seres, otros. Esa es la capacidad de un actor y ese que inventan tienen ciertos registros dinámicos más afines y menos afines, mi trabajo es ir nombrando las condiciones dinámicas que le hacen posible hacer ese, qué de ese no nos

sirve, que sí y que hay que habilitar como dinámica necesaria para que se despliegue también”. (Yaccar, 2010). El registro de actuación de esta obra se fue encontrando. No había un punto d partida claro, sino que el lenguaje surgía de la propuesta de los actores en los ensayos.

## **Conclusión.**

La poética del actor constituye una de las tendencias más fuertes dentro del campo teatral del presente. Supone, como dijimos, un método de creación para el actor, un modo de producción y una concepción de lo escénico de la cual se desprende también una cultura grupal. Esa tendencia presenta una resistencia vigente al canon realista y a los discursos todavía hoy hegemónicos del teatro representativo. El actor es el objeto del teatro, el centro de la escena y la pregunta sobre el lenguaje escénico. En palabras de Alberto Ure, “la carne del actor como combustible del conocimiento, y como un enigma que solo podría resolver una humanidad más sabia. Carne con sudor y olor que se destila en la emoción de los otros, pero emoción purgante. Pero ¿cómo hace esa carne para ser tan raramente humana, para abandonar toda privacidad y ser emoción social y purga íntima? Muy fácil: el actor la trasmuta, la ofrece en sacrificio, la inmola, siendo para los otros lo que nunca será para él, potenciando tanto el sí mismo que termina por escapársele. Y esa ofrenda la espiritualiza. Muy fácil. Muy fácil es decirlo, caro hacerlo. ¿Qué pedirá el actor a cambio, cuando tenga que juntar en él las salpicaduras y los restos, la consecuencia inevitable de toda purga bien administrada? Pedirá lo que sabe que dio, un sueño. Quiere cobrar con alguna ganancia, como cualquiera. Y se lo dan, pero le dan todo, incluso la muerte que se puso en suspenso para multiplicar la ilusión. Le dan todo, pero no alcanza, nada alcanza: ni toda la plata, ni toda la droga, ni todo el alcohol, ni toda la fama. Todo le es poco. El actor siempre sale perdiendo, y ese es su heroísmo y su desgracia. Hay que recordarlo siempre”. (Ure 2009, 19).

## Bibliografía

- Bartís, Ricardo. 2003. *Cancha con Niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Catalán, Alejandro. “Discursos que producen ficción sin representación: Entrevista con Alejandro Catalán”. Por Alejandro Cruz. *Cuadernos del Picadero*, Cuaderno N°2 (Enero 2004): 29-32.
- Costa, Ivana. 1998. “Memorias del subsuelo”. *Clarín*. 22 de enero de 1998.  
<http://edant.clarin.com/diario/1998/01/22/c-00801d.htm>
- Díaz, Silvia. 2010. *El actor en el centro de la escena: De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor.
- King, John. 2007. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones.
- Laroutis, Denise y Vasserot, Christilla. 2012. *Nouvelles écritures théâtrales d'Amérique latine*. Montreuil: Éditions Théâtrales.
- Pavlovsky, Eduardo. “El cuerpo como potencia: Entrevista con Eduardo “Tato” Pavlovsky”. Por Federico Irazábal. *Cuadernos del Picadero*, Cuaderno N°2 (Enero 2004): 40-43.
- Ure, Alberto. 2003. *Sacate la careta*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ure, Alberto. 2009. *Ponete el antifaz*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Yaccar, María Daniela. “La voz entra por los ojos”. *Página 12*. 28 de junio de 2010.  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-18424-2010-06-28.html>