Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina
ISBN: 978-85-7205-159-0

Un esbozo para una sociología del teatro argentino

Nicholas D. B. Rauschenberg
Doutor em Ciencias Sociais – Universidade de Buenos Aires
(Universidade de Buenos Aires, CONICET)

Resumen: Buscaremos abordar el teatro argentino – específicamente en Buenos Aires – como construcción colectiva a partir de algunos paradigmas teóricos contemporáneos. La práctica teatral en la ciudad de Buenos Aires está constituida de muchos subcampos, para usar la terminología de Pierre Bourdieu. De ningún modo es un campo unificado, sobre todo si tenemos en cuenta la diversidad del público teatral. Hay teatros oficiales vinculados a las distintas esferas de gobierno (ciudad, provincia y Nación); hay teatros comerciales; y hay teatros independientes de distintos niveles y posibilidades. La formación teatral es también heterogénea. Por un lado escuelas públicas como la UNA (Universidad Nacional de las Artes) o la EMAD (Escuela Metropolitana de Artes Dramáticas); y por otro, centenares de escuelas privadas que ofrecen y disputan lenguajes escénicos y metodologías de actuación. Buscaremos en esta ponencia analizar dos casos que consideramos representativos de la construcción – y complejización – del campo del teatro independiente porteño en la actualidad. Primero, nos ocuparemos de la escuela de Raúl Serrano (más cercano a Stanislavski) para discutir la composición actoral desde el "sujeto escindido" del personaje a partir de una crítica dialéctica del texto teatral. Además de formar muchos actores del teatro independiente, esta tradición ha servido también a actores vinculados al teatro comercial y oficial. En seguida, nos ocuparemos de la estética compositiva paródico-narradora de Ricardo Bartís y su escuela, el Sportivo Teatral (más cercano a Brecht). Esta tradición – teniendo en cuenta una perspectiva generacional – abastece distintos grupos de vanguardia y de ella se han creado otras tendencias compositivas que disputan el campo del teatro independiente. ¿Cómo ambas tendencias se ven enfrentadas en la formación de actores? ¿Cuáles son los aspectos estéticos definitivos que las lleva a polarizar, de algún modo, la formación actoral en el complejo campo teatral de Buenos Aires?
Palabras Clave: Teatro en Buenos Aires, Campo teatral, Sociología del teatro

Resumo: Procuramos abordar o teatro argentino – especificamente em Buenos aires – como construção coletiva a partir de alguns paradigmas teóricos contemporâneos. A prática teatral na cidade de Buenos Aires está constituída por muitos subcampos, para usar a terminologia de Pierre Bourdieu. De modo algum é um campo unificado, principalmente se tivermos em conta a diversidade do público teatral. Há teatros oficiais vinculados às diferentes esferas de governo (cidade, província e nação)< há teatros comerciais< e existem teatros independentes de diferentes níveis e possibilidades. A formação teatral também é heterogênea. Por um lado, escolas públicas como a UNA (Universidade Nacional das Artes) ou a EMAD (Escola Metropolitana de Artes Dramáticas); por outro, centenas de escolas particulares que oferecem e disputam linguagens cénicas e metodologias de atuação. Buscaremos neste trabalho

ISBN: 978-85-7205-159-0
analisar dois casos que consideramos representativos da construção – e complexização – do campo do teatro independente portenho na atualidade. Em primeiro lugar, nos ocuparemos da escola de Raúl Serrano (mais próximo a Stanislavski) para discutir a composição do ator a partir da noção de "sujeito cindido" do personagem tendo em vista uma crítica dialética do texto teatral. Além de formar muitos atores do teatro independente, esta tradição tem servido também a atores vinculados ao teatro comercial e oficial. Em seguida nos ocuparemos da estética compositiva paródico-narradora de Ricardo Bartís e sua escola, o Sportivo Teatral (mais próximo de Brecht). Essa tradição – tendo em conta uma perspectiva geracional – abastece diferentes grupos de vanguarda e dela vem sendo criadas outras tendências compositivas que disputam o campo do teatro independente. Como ambas tendências se vem enfrentadas na formação de atores? ¿Quais são os aspectos estéticos definitivos que as leva a polarizar, de algum modo, a formação do ator no complexo campo teatral de Buenos Aires?
Palabras-chave: Teatro em Buenos Aires, Campo teatral, Sociologia do teatro

I - El concepto de arte en sociología

¿Pero qué es el arte? ¿Debería la sociología del arte enfrentarse a una cuestión "nativa" sobre ese concepto o desarrollar uno propio? Para Arthur Danto, el concepto de arte contemporáneo – después de Duchamp y su urinario – podría ser sintetizado en la expresión "significado encarnado" (2013, p. 61). "La obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no" (*ibid.*, p. 52). Danto se contrapone a *dos* modos contemporáneos de entender la legitimación social del arte. El *primero* es Morris Weitz (1956), que defiende en su famoso artículo *The Role of Theory in Aesthetics* un "concepto abierto de arte". ¿Pero qué tan abierto podría ser ese concepto de arte sin enfrentarse al arte institucionalizado? ¿Qué tipo de cambios en el "mundo del arte" se estaría dispuesto "tolerar" si fuera realmente "abierto"? Para Danto los distintos universos artísticos ya tienen, cada uno, una enorme diversidad de formas y convenciones, de la pintura de Picasso a los *Brillo Box* de Andy Warhol, de 1964, pasando por la literatura, la danza y el teatro, hasta la fotografía y el cine. El mérito de Weitz es criticar la necesidad de un concepto academicista de arte que ignore el arte en su contexto concreto de producción. El *segundo* modo es casi una antítesis: se refiere a George Dickie (1974) y su "teoría institucional del arte", que sostiene que "algo se convierte en una obra de arte sólo si el mundo del arte así lo establece" (Danto, 2013, p. 46). Es decir, al contrario de Weitz, Dickie pone el énfasis en el contexto de recepción. El "mundo del arte" consistiría así en una especie de red social formada por curadores, coleccionistas, críticos de arte y, por supuesto, artistas. Para Danto, "la idea de Dickie se asemeja de algún modo a ser nombrado caballero: no

ISBN: 978-85-7205-159-0

todo el mundo puede hacerlo, tiene que ser obra de reyes y reinas" (*ibid.*, p. 48). Este punto de vista excluiría de la propia praxis artística la necesidad de delimitar y cuestionar el status de obra de arte de determinados objetos y usos de materiales no convencionales.

Volviendo a la sociología, podríamos identificar esa limitación del segundo modo de entender la legitimación y praxis del arte en otros *tres* importantes autores. En *primer* lugar, tendríamos el ambicioso intento de Niklas Luhmann (1995) de pensar el arte como un sistema o varios sistemas. El error primordial de Luhmann es considerar que el arte es tan solo un "medio de comunicación generalizado simbólicamente", aunque en muchos casos no una comunicación "específicamente lingüística". ¿Pero es función del arte "comunicar" o, inclusive, representar? Tendríamos que pensar, antes de dar por sentado una poco probable función comunicativa del arte, qué tipo de representaciones están en juego en cada obra de arte o mismo si la idea de representación es la adecuada y suficiente para dar cuenta del arte. Pero Luhmann quiere transformar la praxis del arte en un modelo abstracto evolutivo de diferenciación-desdiferenciación sin analizar una sola obra de arte y teniendo en cuenta sólo el tipo ideal de arte "autónomo" de las elites europeas. Para Luhmann, el arte debe ser pensado, así, como un subsistema de una sociedad funcionalmente diferenciada. Es entendible que las diversas esferas de arte asuman cada una a su tiempo su autonomía que a su vez llevaría a una nueva diferenciación en un proceso evolutivo de fragmentación y estructuración. La "función" del arte se limitaría a ofrecer al mundo una posibilidad ele observarse a sí mismo a partir de las posibilidades excluidas. La obra de arte establecería entonces una "realidad ficticia" propia que se diferencia ele la realidad habitual porque realiza una duplicación de lo real en una realidad real y una realidad imaginaria. Por lo tanto, para Luhmann, el arte no podría más que mostrar el ámbito ficticio de posibilidades que no se han realizado, puede encontrarse un orden. Luhmann no consigue ni pensar un contexto de producción o surgimiento del arte, ni tampoco un contexto de recepción y multiplicación del sentido del arte, una vez que su objetivo es usar la historia del arte para demonstrar su teoría de la evolución de los sistemas.

La idea de "mundos de arte", para volver al concepto de Dickie, juega un papel central en el interaccionismo simbólico de nuestro *segundo* autor, Howard Becker (2008). Becker busca reconstruir una necesariamente fragmentada totalidad del "mundo del arte". Su trabajo se concentra en cómo se construyen códigos compartidos por la comunidad de artistas de un determinado rubro, como el jazz o las artes plásticas, pero no aborda las obras de arte en su contexto de producción, pero sí en parte de su contexto de recepción. Al contrario de Luhmann, que busca una aprehensión casi ingenua de la totalidad, Becker hace hincapié en la necesidad de estudios de caso para entender el arte como práctica extendida, que involucra actores, valores,

ISBN: 978-85-7205-159-0

códigos, traducciones etc. En su búsqueda por abordar "estudios exhaustivos de situaciones particulares" Becker propone el modelo interpretativo llamado "caja negra" como un modelo interpretativo que integra *inputs* (causas posibles) y *outputs* (consecuencias posibles). Muchos inputs pueden ser outputs de otras cajas negras dentro de otros esquemas de interpretación, pero esa interconcexión sólo aparece después de exhaustivos estudios de caso. El ejemplo más atractivo que ofrece Becker es el del crítico de arte Dennis Adrian, que sufrió una abierta campaña de desprestigio por parte de otro crítico, Alan Artner. Esa campaña se dio en torno a una supuesta valorización de la colección particular que Dennis Adrian habría acumulado a lo largo de sus años de críticas publicadas en el diario *Chicago Sun-Times*, como si sus críticas y actividad de curaduría y consultor estuvieran únicamente orientadas a fines especulativos. Según el modelo de Howard Becker, la calidad de las obras podría ser análoga al *input* y, el valor económico de ellas el *output*. Con el paso del tiempo, muchas obras que no tenían mucho valor pasan a ser tenidas en cuenta en la sedimentación de las distintas construcciones estéticas y se tornan objetos de coleccionistas y museos. Sin embargo, en la caja negra lo interesante no es pensar exclusivamente la relación de causa y consecuencia, sino que, además, cómo hay tensiones, variables e incluso inversiones en situaciones concretas. Y las cajas negras casi siempre se articulan a otras cajas negras. Por un problema de salud Adrian se vio obligado a vender dos de los cuadros de su colección, lo que llamó la atención de Artner que denunciaba un complot de "fabricación de valor" de las obras, denunciando inclusive "lo artificioso" de construir la reputación de una "escuela" como marca de una tendencia estética. Artner trató de simplificar, reducir a una única, el modelo de la caja negra acusando a Adrian de ser un lobista del arte. "Adrian, tal vez aguijoneado por todas esas habladurías, optó por una quijotada: si bien necesitaba el dinero y difícilmente podría permitirse semejante acción, donó su colección entera, que se había vuelto muy valiosa, al Museo de Arte Contemporáneo" (Becker, 2016, p. 165). Eso mostró otra dimensión de la caja negra: que la ética – verse libre de sospechas de interés – también constituye valor, pero que sólo en el futuro será capitalizado como valor económico de la obra o de la colección. Desafiar la lógica de la caja negra, aunque parezca paradójico, crea historia, y la resignificación – archivación – de esa historia confirma y revela todas las reglas en juego en la caja negra.

Nuestro *tercer* autor es Pierre Bourdieu, que desarrolló su propia caja negra a partir de una fundamentación sociológica del giro estructuralista. Esa caja negra está compuesta de *inputs* como la pretensión artística de la obra, la *ilusio* de un artista o grupo de artistas y el habitus, que puede ser definido como el "sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías

ISBN: 978-85-7205-159-0

características de un grupo de agentes" (Bourdieu, 2002, p. 107). El principal output de la teoría de Bourdieu es el *campo*, que puede ser entendido como "el estado de correlación de fuerzas entre los protagonistas de la lucha, es decir, por la estructura de la distribución del capital específico" – en nuestro caso, el reconocimiento artístico – que han podido acumular en el transcurso de las luchas anteriores (ver Bourdieu, 2003, p. 106). Esa estructura es la que atribuye a cada investigador, en función de la posición que ocupa en ella, tanto sus estrategias y sus tomas de posición en torno de las decisiones y expectativas de los demás agentes, como las posibilidades objetivas de éxito que se le prometen. Sin duda el modelo de Bourdieu es más pretensioso que en de Howard Becker y menos universalista-trascendental que el de Luhmann. Sin embargo, buscar la "objetivación" de los agentes por elementos estructurales aspira a crear un modelo determinista. El objetivo de Bourdieu es abordar la objetivación del sujeto de la objetivación en la condición previa de la objetivación artística, buscar las condiciones sociales de posibilidad de la producción y distribución. "Lo que se pretende objetivar no es la especificidad vivida del sujeto conocedor, sino sus condiciones sociales de posibilidad y, por tanto, los efectos y los límites de esa experiencia y, entre otras cosas, del acto de la objetivación" (Bourdieu, 2003, p. 162). Finalmente, la idea de *capital social* es un *output* que aspira a *input* en la construcción analítica de un nuevo campo. El capital social es "el conjunto de recursos actuales o potenciales ligados a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de interreconocimiento" (Bourdieu, 2011, p. 221). El capital social permite identificar rasgos de pertenencia a un grupo, es decir, un "conjunto de agentes que no sólo están dotados de propiedades comunes, sino que también están unidos por vínculos permanentes y útiles" (*ídem*). El *capital social* tiene como formador el capital simbólico "específico" de un determinado campo, por ejemplo, el capital artístico, científico, religioso, etc. En un campo hay de cierta forma una lucha por la tenencia de la legitimidad y acumulación de ese capital simbólico. En la caja negra el capital simbólico es el *input* y el capital social – como una dimensión más amplia y transformada por la dinámica del campo – es el *output*. El *habitus* es un *input* y su confirmación y modificación en la dinámica del campo hace que también sea un *output*.

Notas para una sociología del teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires

Según el crítico e historiador del teatro Jorge Dubatti, el así llamado "teatro independiente" surge en Argentina en 1930 "gracias al liderasgo de Leónidas Barleta y a la labor del Teatro del Pueblo, pero poco a poco se irradia a otros grupos porteños" (2012, p. 81). La idea de un teatro independiente proyecta "tres grandes enemigos: el actos cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado", es decir, "contra el

ISBN: 978-85-7205-159-0

divismo, contra la tiranía del dinero y contra las políticas oficiales" (*ibid.*, p. 82). El teatro independiente – entendido aquí ya como un "tipo ideal" – "propuso una dinámica moderna sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro escuela" (*ibid.*, p. 83). El teatro independiente es más accesible económicamente para el público que el teatro comercial. Además, en el teatro independiente los artistas pueden no ser profesionales y sin embargo organizar cooperativas e inaugurar o compartir espacios con otros grupos. Si la compañías comerciales y estatales están organizadas en torno a una marcada jerarquía – directores, actores "estrella", actores de reparto, técnicos especializados etc. – en el teatro independiente prevalece más una organización horizontal, normalmente nucleada en torno a un director (o directora) de cierta trayectoria. Si en el teatro comercial la producción de una obra no dura más de tres meses, en el teatro independiente es común escuchar que una buena obra lleva dos años de elaboración antes del estreno, lo que muestra la búsqueda de lenguaje y estilo propio, sin contar las rotaciones de elenco hasta "formar un grupo".

En la actualidad, hay más de 300 salas de teatro independiente de distintos niveles – económicos y técnicos, de capacidad de público y trayectoria en el campo teatral – en la ciudad de Buenos Aires. Muchas de esas salas son usadas como escuela de teatro durante los primeros días de la semana, dejando los días de fin de semana para ensayos y funciones. Casi todas tienen un café-bar como un lugar de sociabilidad, intercambio de flyers en un mostrador, que normalmente es una mesa, y el público suele ser en gran medida fruto del capital social del grupo teatral que actúa – familiares, actores amigos, compañeros de trabajo, amigos de amigos y, lo que se llama en la jerga, "público suelto", es decir, gente que se acerca gracias a la convocatoria de la prensa o recomendación de amigos. Es normal que grandes nombres del teatro independiente trabajen en el ámbito del teatro estatal, y en menor medida en el teatro comercial. Eso se debe a la intensa profesionalización del teatro en Buenos Aires. Eso nos hace pensar – más allá del inabarcable campo teatral de toda la ciudad – que en el interior de lo que convenimos llamar "teatro independiente" hay muchas tendencias y propósitos estéticos, distintas trayectorias y modos de legitimación y, además, teatros más establecidos económicamente que otros. ¿Qué nos interesa de esa diversidad? ¿Cómo podríamos abordar la ciudad que más tiene teatros por habitante en el mundo?

Un primer paso sería rastrear las generaciones y cómo las trayectorias artísticas sostienen la diversidad del campo teatral independiente. Hay que tener en cuenta que el campo teatral independiente no sólo debe ser reconocido por las obras del circuito, sino también por la formación de actores y directores. Existen en Buenos Aires dos instituciones para la formación de actores, directores, dramaturgos,

ISBN: 978-85-7205-159-0

escenógrafos y técnicos de luces. La primera es la Escuela Metropolitana de Artes Dramáticas, dependiente de la ciudad. La segunda es el departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de las Artes (UNA). También es posible hacer carreras universitarias en teatro en distintas universidades privadas. Sin embargo, es muy difícil que un estudiante de teatro de esas instituciones se forme sin participar de muchos talleres de escuelas privadas vinculadas al circuito de teatro independiente. Un estudiante hace una carrera y aprende que la construcción de una estética pasa por la convivencia con un maestro o muchos. Hay actores reconocidos en el circuito teatral que solo se formaron en teatros independientes, sin haber pasado por carrera universitaria o conservatorio. Pensar algunas trayectorias artísticas en términos tanto estéticos como generacionales nos permite abordar un poco de la diversidad del teatro independiente, así como algunas tensiones metodológicas en el discurso teatral. Como es imposible en un artículo – en una tesis, o mismo en un libro solo dedicado a la historia del teatro porteño – dar cuenta de esa diversidad, me resignaré aquí a mostrar la experiencia de mi propia formación y convivencia con tres maestros y sus metodologías de trabajo: Raúl Serrano, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert. En seguida analizaremos una obra de teatro – *Prueba y error*, de Juan Pablo Gómez – que nos permite discutir un poco de cada una de esas problemáticas metodológicas. Nuestro objetivo es pensar *Prueba y error* en términos del capital social y artístico en el contexto del circuito del teatro independiente porteño.

Nacido en 1934, Raúl Serrano se formó como actor y director en los años 60 en la Universidad de Bucarest, Rumania, y a partir de los años 70 empezó a dar clases privadas hasta que una década después logró construir la Escuela de Teatro de Buenos Aires (ETBA), curso de formación actoral en tres que tiene tres años de duración. En el primer año de esa formación predominan los juegos teatrales y de a poco se introducen textos cortos y escenas breves cuyo repertorio se restringe al "realismo argentino", autores como Ricardo Halac y Tito Cossa. El segundo año empieza directamente con el trabajo del actor sobre la interpretación escénica del texto. En un primer momento los alumnos hacen con no más de dos compañeros escenas de realismo argentino. Después se suman autores del realismo norteamericano como Tenessee Williams, Eugene O'Neill y Arthur Miller. Ya en el segundo cuatrimestre se trabaja con obras de Anton Chejov y Henrik Ibsen. El tercer año empieza con *Commedia dell'arte* (Molière y Carlo Goldoni) y Grotesco criollo (Armando Discépolo). El segundo semestre está dedicado a monólogos y escenas de Shakespeare. ¿En qué consiste el método del sujeto escindido? El método del "sujeto escindido" en las acciones físicas elaborado por Raúl Serrano a partir de Stanislaviski es una de las experiencias de formación actoral más conocidas en el campo teatral porteño. Esta metodología rivaliza con la de otros maestros de esta primera

ISBN: 978-85-7205-159-0

generación como Agustín Alezzo que prioriza el texto teatral y una organicidad de las acciones, no necesariamente de los conflictos en el cuerpo del actor. En Alezzo, las acciones físicas están para ilustrar los conflictos del texto, pero no para desconstruirlo y redibujar el contexto de las acciones. Con la metodología de Serrano enfocada en el trabajo físico del actor el texto puede inclusive devenir secundario. La lógica de la acción es la que propone el juego escénico. El texto no sólo está presente como representación de una obra, sino que rivaliza con la línea narrativa de las acciones físicas. En el campo de la dirección, Rubén Schumacher, de esa misma generación, tiende a acercarse a Alezzo, a Augusto Fernandes y a Carlos Gandolfo, mientras que Norman Briski tiende a acercarse a Raúl Serrano, siempre, por supuesto, conservando las diferencias.

La lectura atenta y crítica del texto teatral le propone al personaje lo que Serrano llama "condiciones dadas". En *Un tranvía llamado deseo*, de Tenessee Williams, un actor o director puede apostar por la irresistible atracción sexual entre Blanche y su cuñado Stanley. Pero también, al contrario, puede apostar por hacer hincapié en la desesperación de Blanche que literalmente se quedó en la calle, sin casa, sin dinero y con mala reputación en su pueblo, y llega con una mano adelante y la otra atrás "a vivir" con su hermana para tratar de recuperarse. El deseo sexual y la culpa moral son las "condiciones dadas". La lectura de Serrano hace que estas dos posibilidades, entre otras, sean igualmente válidas y entren en conflicto en el cuerpo del actor. Tengamos en cuenta la clásica escena donde Stanley vuelve del hospital, donde su mujer Estela da a luz, y viola a Blanche. En primer lugar: ¿la viola? No se trata aquí de hacer una lectura sociológica y descartar el consentimiento de Blanche. Sin dudas dependerá de la puesta en escena que elige el director. ¿Estaría Blanche entonces apenada por su hermana y lucha contra la repugnancia del primitivo Stanley, o, se muere de deseo por su cuñado pero sabe que no le debe hacer eso a su hermana? El actor compone su actuación desde el cuerpo y no sobre el juicio moral *a posteriori*. A medida que la contradicción esté mejor elaborada desde una lectura crítica que busca encontrar el juego escénico y los conflictos a partir de los vínculos entre los personajes y la situación presente (el "aquí-ahora"), más intensa será la escisión del sujeto que actúa. En términos de Serrano: el actor tiene un "animal" que está atravesado por las barreras culturales. Cuando el "animal" busca romper desesperadamente esos filtros represores de la cultura decimos que el actor tiene un "pre-conflicto", es decir, una disposición genuina para actuar. La actuación – por venir de ese "animal" – es orgánica e intensa porque despierta el cuerpo como motor de la acción. La actuación desplaza lo que a principio fue una construcción interpretativa del texto. Con los ensayos se logra una organicidad escénica a partir de la acción (ver Rosenzvaig, 2011; Serrano, 2013).

ISBN: 978-85-7205-159-0

Podría decirse a *grosso modo* que la generación de Raúl Serrano formó la generación siguiente: trajo los discursos y prácticas teatrales necesarios para formar la multiplicidad de metodologías y estéticas teatrales. De esa primera generación de directores-formadores, además de Alezzo, también podríamos mencionar a Juan Carlos Gené, así como los dramaturgos Tito Cossa, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Eduardo "Tato" Pavlovsky, entre muchos otros. Con los tres ciclos de Teatro Abierto (ver Dubatti, 2012) fue posible entender que había una fuerte consciencia de la unidad que potenciara la diversidad de tendencias estéticas para luchar contra la censura de la dictadura. Esa liberación democrática preparó el terreno para una segunda generación que ya no se veía obligada a "representar" la realidad social de modo crítico para "educar" y denunciar las injusticias. Ya en los años 1960 la recepción del teatro del absurdo por parte de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky era como un presagio de la necesidad estética de romper con el realismo, tanto en términos de dramaturgia como de actuación (ver Rauschenberg, 2015). Las puestas dirigidas por Alberto Ure – quizás el primero que marcó una clara ruptura con el modelo "representativo" y "realista" de actuación dominante hasta entonces – trajeron nuevas posibilidades de ruptura del sentido del texto teatral, especialmente *El campo*, de Griselda Gambaro, escrita en 1968 con clara referencia a los campos de concentración del nazismo y llevada a los escenarios porteños nuevamente en 1986. Pero después de las revelaciones de la CONADEP en 1984 sobre los más de trecientos centros clandestinos de detención activos durante la dictadura civil-militar, fue necesario "replantear" el sentido estético-político de esa obra (ver Ure, 2012). Descontextualizar el texto para enfatizar los nuevos contextos de actuación sería una conquista definitiva de cierto grupo de teatreros. Es como si el nuevo contexto democrático liberara el teatro para crecer como fenómeno más autónomo, en una incansable búsqueda para probar nuevos límites y hacerlos estallar. La democracia abrió la posibilidad de una amplia profesionalización e institucionalización del teatro, y permitió una proliferación de tendencias, lo que Dubatti (2011) llamó "canon de la multiplicidad".

La visita en 1988 a la Argentina del director polaco Tadeusz Kantor y su "Teatro de la muerte" fue un importante punto bisagra de esa nueva generación. Teniendo en cuenta la puesta de Kantor, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert se juntaron en *Postales Argentinas* (1989) para inaugurar un estilo muy novedoso y sostenido: un "teatro de estados" que ironiza la metarepresentación o la condición teatral-material de la actuación ante otras formas de arte como la escritura (ver Rauschenberg, 2014). El teatro de Ricardo Bartís busca romper con la lógica de la "representación". Como explica Pavlovsky, "si [Augusto] Fernandes [director-formador que retoma las teorías de Lee Strasberg y Stalislavski] es el director del tradicional teatro

ISBN: 978-85-7205-159-0

representativo, Bartís es el director de los devenires dramáticos – del teatro de estados donde los actores experimentan con el texto – desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por tiempo de intensidades" (Pavlovsky *apud* Bartis, 2003, p. 122). Hasta ese momento, era como si "la idea de representación fuera algo legal, pero la actuación fuera algo ilegítimo" (Bartís, 2003, p. 119). Bartís sostiene que "el actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido" (*ibid.*, p. 117). La actuación es un agenciamiento personal del texto. Creer que el texto domina la escena es un pensamiento monárquico porque somete el teatro al mundo de las ideas. La actuación produce otro texto, aunque sea con las mismas palabras. Uno percibe lo que el otro dice no por las palabras, sino por la afectación emocional, su historia, su procedencia, su situación del momento etc. En una charla abierta con Raúl Serrano en el Teatro Cervantes realizada en 2015, Bartís habla de la vida clandestina del actor en la puesta de Meyerhold de *33 desmayos*, de Chejov, para enfatizar la "capacidad de la actuación de narrar el vínculo", cómo el actor que recibe el telegrama deja su rastro y construye otra temporalidad a partir de los que le produce esa carta y lo que mira por la ventana. Narrar el vínculo es la fuerza primaria de la actuación es el vínculo entre los que actúan y los que miran. Por eso la fuerza de la actuación converge hacia un punto de vista que es el que recibe esa narración. La narración es el resultado de un doble vínculo: aquél en escena entre los actores en su "aquí-ahora" y aquél que presupone la presencia del espectador.

Más allá de la metodología de actuación tanto las obras de Ricardo Bartís como las clases de su escuela – el Sportivo Teatral – tratan de construir, enseñan a componer, un "mundo" especial, excepcional, que sin embargo tienen reglas muy precisas a las que los personajes buscan desafiar y sacar provecho. Ese mundo debe entrar en crisis, la armonía de los personajes debe estallar para que ese mundo pueda verse transformado o confirmado. En *Postales Argentinas* (1989), por ejemplo, la historia es anunciada desde un futuro lejano y apocalíptico como situada en Buenos Aires en el año 2043. El personaje Hector Girardi es un escritor fracasado que roba cartas del abandonado correo para plagiarlas fragmentariamente y de eso componer nuevos textos. En *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), adaptación del clásico hecha para siete personajes, el fantasma del padre de Hamlet es literalmente un muerto que se comunica con su hijo. Sin embargo, la adaptación de Hamlet más significativa de Bartís fue *La máquina idiota* (2013). El "mundo" es un anexo del panteón de los actores. Ese panteón existe en el cementerio de Chacarita, en Buenos Aires, pero no el anexo. El nombre de la obra se refiere a la "máquina de actuar" en un sistema jerarquizado anacrónico y a la búsqueda de "actuación" en la eternidad. Los personajes están todos muertos, hasta el director, que

ISBN: 978-85-7205-159-0

también actúa de Polonio. Hay una disputa entre dos actores – Nelson y Beatriz Viterbo – para ver quien hace el papel de Hamlet. La obra narra el intento frustrado de ese grupo de actores intrascendentes de ensayar y eventualmente mostrar la obra de Shakespeare. *La máquina idiota* cumple todos los preceptos de Bartís: situaciones que se interrumpen cuando está al borde del colapso o de la emoción, actuaciones que descontruyen la temporalidad, metateatralidad y metanarración, el texto teatral que aparece significando algo distinto de lo que está sólo en el plano de las palabras, el estar en escena y que los vínculos narren lo que pasa, etc.

Cada generación es más numerosa, así que asumo la injusticia a los muchos teatreros que quedan excluidos aquí. De esta segunda generación podríamos citar a Javier Daulte, Luis Cano, Ricardo Monti y tantos otros. Estamos preocupados en este breve ensayo en situar parcialmente una "genealogía" del campo teatral porteño teniendo como eje de disputa simbólica el problema de "representatividad" del lenguaje teatral especialmente en las metodologías de actuación. Nuestra hipótesis provisoria es que después de la dictadura – y del mandato moral de denuncia que le fue impuesto a toda la clase artística – el arte pudo liberarse hacia una creciente problematización del metalenguaje. Eso nos conduce a arriesgar identificar cuatro generaciones. La tercera generación se empieza a consolidar a mediados de los años 90 con Alejandro Catalán, Guillermo Cacace, Julio Chavez, Mariana Oberztern, Pompeyo Audivert, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd y muchos otros, y cada vez más a medida que avanzan los trabajos de investigación y formación de teatreros. Si agarramos una de las ramas más consistentes de la genealogía "torcida" que presentamos hasta ahora podríamos mencionar al exalumno de Ricardo Bartís, Alejandro Catalán. Su metodología considera que el actor es un ser capaz de producir ficción, un *acontecimiento narrativo* en el devenir escénico. Un cuerpo al entrar al escenario es un cuerpo que dispara un montón de significaciones y valores. Su preocupación como docente es que el actor entienda las posibilidades de esa superficie expresiva y poder "operar sobre ella para manipular y conducir la percepción del espectador" (Rosenzvaig, 2011, p. 124). "La visualidad de un actor produce un relato solamente al mostrar su modificación" (*ídem*). Para Catalán, "enseñar actuación es enseñar a asumir un poder de manipulación frente a la percepción del público. El actor está en el escenario y establece un vínculo con el que mira, no se trata de arrancarlo del embrutecimiento fascinado por la empatía de los personajes, más bien de aprovecharse de esa empatía" (*ibid.*, p. 120). "La verosimilitud actoral es la organicidad en la composición de su visualidad y su sonoridad" (*ibid.*, p. 127). Con Catalán ya no está en primer plano la necesidad imperante del conflicto preponderante del "sujeto escindido", ni tampoco la necesidad de estallar la actuación para romper la construcción temporal. Aunque

ISBN: 978-85-7205-159-0

estas no sean ideas del todo rechazables, a Catalán le interesa – como en Bartís – "narrar el vínculo". Pero el vínculo con el público puede ser mucho más detallado, más dialogado, más gestualizado, eso es lo que lo separa de Bartís. El público tiene que estar como atrapado por un inminente desequilibrio y el la expectativa de un retorno al equilibrio. Ya no hace falta crear un mundo de código y objetos como en Bartís: importa la pura convención del "estar en escena" y remitir a códigos transitorios.

Lo que consideramos aquí como cuarta generación incluye a directores y dramaturgos como Juan Pablo Gómez, Silvio Lang, Matías Feldman, Gustavo Tarrío, Pablo Rotenberg, Federico León, Marcelo Savignone y muchos otros. Todos se formaron en distintos momentos con referentes de las generaciones anteriores y ya no limitan sus obras e investigaciones exclusivamente al teatro. Juan Pablo Gómez trabaja con acrobacia, cine, literatura y performance. Silvio Lang con actuación y danza contemporánea, como Gustavo Tarrío y Pablo Rotenberg, cada uno con sus especificidades. Cada uno desarrolla intersecciones con otras artes y la actuación – sea como exceso o como irónica ausencia – es una marca compositiva.

Bibliografía

BECKER, Howard (2008). *Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Ed. Universidad de Quilmes, Bernal.

BECKER, Howard (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Cómo construir teoría a partir de casos*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. Ed. Campanhía das Letras, São Paulo.

BOURDIEU, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (2002). Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto. Montressor, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (2003). El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad. Curso del *Collège de France 2000-2001*. Barcelona, Editorial Anagrama.

DICKIE, Georg (1974). *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*. Cornell University Press.

DANTO, Arthur (2013). ¿Qué es el arte? Ed. Paidós, Buenos Aires.

DERRIDA, Jacques (1997). Mal de archivo. Una impresión freudiana. Ed. Trotta, Madrid.

ISBN: 978-85-7205-159-0

DICKIE, George (1974). What is art? An Institutional Analisis. *In*: *Art and Aesthetics: Art and Institutional Analisis*. Cornell University Press, New York.

DUBATTI, Jorge (2011). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010). Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, vol. 11 y 12, pp. 71-80.

DUBATTI, Jorge (2012). Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días. Ed. Biblos, Buenos Aires.

LUHMANN, Niklas (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main.

RAUSCHENBERG, Nicholas (2014). La diferencia: entre Beckett y Bartís. *Revista Urdimento*, Florianólopis, vol. n° pp. 149-159.

RAUSCHENBERG, Nicholas (2015). Cinco fragmentos sobre o teatro de pós-ditadura de Eduardo 'Tato' Pavlovsky. Da crítica ao realismo a um realismo crítico. *Revista Itinerarios*,

Araraquara, n° 41, pp. 235-258, jul/dez.

ROSENZVAIG, Marcos (2011). *Técnicas actorales contemporáneas*. Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.

SERRANO, Raul. *Lo que no se dice*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2013.

URE, Alberto (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Ed. Biblioteca Nacional, Buenos Aires.

WEITZ, Morris (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° XV, pp. 27-35.