



**Histriónicos y emocionales:
dos formas de composición en el teatro de Buenos Aires**

Santiago Battezzati¹

Recibido: 14/12/2016
Aceptado: 04/02/2017

Resumen

Este artículo investiga el modo de composición –es decir, como se produce una escena, una obra de teatro- en dos estilos teatrales en Buenos Aires: el realismo y el teatro de estados. A partir de allí, indagaremos sobre la relación entre formas de entrenar y formas de componer, así como el modo en que el maestro se refiere a este proceso le permite articular fronteras simbólicas que diferencian estilos de actuación mejores que otros. Analizar el modo de composición en dos estilos de actuación nos permitirá preguntarnos por la relación entre la palabra escrita y hablada con la actuación, los modos particulares en que estas se articulan en cada uno de estos estilos de actuación.

Palabras clave

Teatro – composición – fronteras simbólicas – técnicas del cuerpo.

Abstract

This article enquires the strategies of composition –that is, how a play is composed- in two acting styles in Buenos Aires: realism and theater of states. In this way, we aim to analyze the relationship between training the body and the voice and composing, and the way the master speaks about this process, thus articulating symbolic frontiers that differentiate better and worse acting styles. Analyzing strategies of composition in two acting styles will allow us to enquire about the relationship between the written and spoken word and acting, the particular ways these elements articulate in each of these acting styles.

Keywords

Theatre – composition –symbolic frontiers – body techniques.

Introducción

Este artículo se interesa por el modo en que se compone en dos estilos de actuación en Buenos Aires. Cada estilo de actuación propone una cierta forma de entrenar y de

¹ Doctorando en Antropología Social en la Universidad de San Martín. Su investigación etnográfica se centra en los procesos de formación de los actores de teatro en dos estilos de actuación en la Ciudad de Buenos Aires. Contacto: santiagobattezzati@gmail.com

componer, que a su vez está íntimamente relacionado con una cierta visión sobre la actuación y el teatro. La composición, ya sea de escenas o de una obra de teatro, supone a su vez una relación particular entre el entrenamiento del cuerpo y de la voz, y suponen una cierta relación con la palabra –tanto hablada como escrita–. Preguntarse por los modos de composición –es decir, de la creación de una escena–, es un modo de preguntarse por la relación entre el cuerpo y la palabra, tanto escrita –las obras de teatro, la literatura– como oral.

A partir de una investigación etnográfica, este artículo intentará mostrar cómo estos elementos se articulan al momento de la composición, para dos estilos de actuación en Buenos Aires.

Por un lado, el teatro realista, ligada a una técnica de actuación que se originó a partir de las técnicas de Stanislavski y Strasberg, y que tiene en Argentina, entre sus principales representantes a Agustín Alezzo, Augusto Fernández, Carlos Gandolfo y Raúl Serrano. Estas técnicas se encuentran en una relación estrecha, en su origen y desarrollo, con el realismo, en particular con la obra de Chejov y con autores del realismo norteamericano como Arthur Miller y Tennessee Williams, pero suele ser utilizada para representar obras de distintos géneros. Los maestros que trabajan con técnicas cercanas a esta tradición, suelen incentivar a sus estudiantes a componer escenas partiendo de obras escritas. Aquí, analizaremos este tipo de técnicas a partir de algunas clases de la escuela Timbre 4, en el barrio de Boedo, en Buenos Aires.

Por otra parte, el teatro de estados, tiene su origen en la obra de Alberto Ure y fue desarrollado posteriormente por maestros como Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert. Este estilo de actuación da una gran importancia al trabajo corporal del actor, y a la posibilidad de articular estados discontinuos de actuación. A su vez, este estilo de actuación busca evitar el predominio de la palabra durante la actuación, así como de los textos escritos por sobre el momento mismo de actuación. Por eso, sus estrategias compositivas tienden a partir de un tipo de improvisación particular, y no de textos escritos previamente. A continuación, analizaremos la composición en este estilo de actuación, a partir de las clases de Ricardo Bartís y Pablo de Nito.

A partir del análisis de la composición en cada uno de estos estilos de actuación, este artículo sostiene la hipótesis de que, al incentivar una forma particular de componer, el maestro propone un modo de articular una cierta forma de entrenar la actuación con una visión sobre la buena actuación. Esta visión, se erige en primer término a través de lo que Michele Lamont (1992) llama fronteras simbólicas. Dichas fronteras se fundan en la oposición entre el tipo de actuación que se propone en un determinado estudio, y otro tipo de actuación que se realiza en otras partes. A partir de esta primera oposición fundante, que se da en el contexto de un entrenamiento corporal y vocal, y de la relación con un maestro, los estudiantes comienzan a forjar una cierta comprensión sobre la actuación, una forma de ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro.

Lo que resta del artículo está organizado de la siguiente manera. En la sección siguiente mostramos cómo se compone en el teatro realista, así como el modo en que esta forma de componer se articula con una forma de entender la buena actuación, que se opone a otras. En la tercera sección, desarrollaremos el modo en que se compone en el teatro de estados, principalmente a partir de improvisaciones. Finalmente, en la cuarta sección postularemos algunas conclusiones.

2. Componer en el teatro realista

Para el actor del teatro realista, la composición tiene dos momentos. Lo primero consiste en analizar la obra, el personaje a interpretar y cada uno de sus textos; lo segundo, llevarlo a cabo en escena, a través de algunos recursos que les permiten entrar en el estado del personaje y realizar las acciones que se ha propuesto. Este último es un trabajo que implica un calentamiento previo al momento de la actuación, y que se continua durante toda la escena –u obra–. A su vez, las acciones que cada uno de los actores realiza sobre su compañero –en las clases, en general, se trabajan escenas de a dos– contribuirán a modificarlo y a ayudarlo a entrar en el estado.

Cuando un actor en este tipo de entrenamiento recibe una escena, lo primero que hace es leer la obra y tratar de comprender su personaje. En particular, su carácter, su forma de ser, qué le pasa y por qué acciona y reacciona. Eso le permite entender cuál es el objetivo del personaje en la escena que va a interpretar, y comprender para qué dice cada una de las palabras que dice. El actor divide entonces el texto en diferentes unidades de acción, dependiendo de cómo diferentes fragmentos de los textos suponen diferentes acciones que buscan acercarlo a su objetivo.

Como pude ver en varias fotocopias o libros que los estudiantes llevaban a las clases para repasar sus escenas, el texto impreso suele tener palabras escritas en birome. Arriba del texto ponen el objetivo del personaje en la escena –por ejemplo, seducir al otro personaje o convencerlo de algo–. El resto del texto –solamente aquellos textos que el personaje del actor dice– se dividen en unidades de acción. Para cada una de esas unidades, el estudiante escribe un verbo al margen. Este verbo es la acción que el personaje busca realizar en cada momento, mientras actúa. Algunos de estos verbos pueden ser: seducir, provocar, humillar, denigrar, etc.

La acción es fundamental en este tipo de entrenamiento. Los textos de las escenas deben ser respetados minuciosamente, pero el modo de llevar a cabo las acciones –es decir, de plasmar esas palabras abstractas en escena– cambia de pasada a pasada y no debe estar pautado con anterioridad por los actores. Esto permite que los actores puedan vivir la escena cada vez como si fuera la primera. Accionar es hacer algo sobre el otro –o sobre uno mismo– con el objetivo de modificarlo, para conseguir el objetivo que el personaje está buscando en escena. La acción es el eje del vínculo entre los actores en escena. Dado que los actores deben encontrarse inmersos en el estado emocional del personaje que están representando, todo lo que sucede en escena los afecta –idealmente, pero esto de hecho sucede muy a menudo– como si pasara en la vida real. Esta predisposición hacia la escena es lo que permite que la acción tenga un lugar tan central: lo que un actor hace sobre el otro lo modifica, es decir, lo afecta y lo va ayudando a profundizar el estado que necesita transitar a lo largo de la escena.

Para poder llevar a cabo esas acciones, los actores de este estilo de actuación deben primero poder entrar en el estado que les permita vivenciar a su personaje. Veremos a continuación dos escenas. En la primera, quedará claro algunas de las estrategias que los actores de este estilo de actuación utilizan para entrar en el estado. En la segunda, veremos un caso concreto de acción, y cómo el maestro, con sus comentarios, articula una forma de entrenar, de actuar y una cierta visión del teatro.

Evocar imágenes de la propia biografía para ayudarse a entrar en un estado acorde al que necesita el personaje en escena es una herramienta de memoria emotiva, una de las técnicas popularizadas a partir de las enseñanzas de Stanislavski y de

Strasberg –que se basa y transforma algunas de las técnicas del maestro ruso–. Los alumnos de Timbre 4 entrenan ejercicios en esta línea durante segundo año.

A veces, los actores traen elementos que los ayudan a entrar en un estado, como ropa u objetos. En otros casos, uno de los compañeros puede traer un elemento sorpresa para ayudar a su compañero a entrar en el estado. Esta es otra forma de modificar al compañero ayudarlo a entrar en un estado.

Una de las secuencias más llamativas que vi durante mi trabajo de campo fue el caso de un estudiante que se contactó en secreto con la madre de la actriz con la que estaba haciendo una escena, y le pidió si le podía escribir una carta de las cosas que le diría a su hija el día de su casamiento. Esta pareja hacía una de las escenas de Bodas de Sangre de Lorca. Durante esta escena, Novia está por casarse y Leonardo llega y hablan del amor que hay entre ellos, de cuánto él sufre porque ella se vaya a casar con otro y de que ella también sufrió mucho cuando él se casó con otra mujer. Al comenzar una de las pasadas de esta escena, cuando terminaron de calentar y antes de salir de la clase por la puerta –ya que la escena comienza cuando el actor entra en escena–, el actor dejó caer, sin que la actriz se diera cuenta, la carta en un sobre blanco. La escena comenzó con la actriz en su habitación escuchando música. Lorena, la maestra, le dijo, mientras ella actuaba: “ordená la ropa del piso, que queda mal”. Entonces la actriz empezó a juntar la ropa que había dejado tirada pero inmediatamente vio el sobre en el piso y reconoció la letra de su madre que decía “Para Camila” –el nombre de la actriz, no de su personaje–. Camila volvió a dejar caer la ropa, se tiró al piso de rodillas, agarró el sobre y se puso a leer la carta, emocionándose casi instantáneamente. La carta decía algo así como “amorcito, sabés que no soy como todas las mamás que se acuerdan tu primer palabra, el día que se te cayó el primer diente y esas cosas, pero sí me acuerdo cosas como cuando aprendiste a andar en bici, tan chiquita, e intentabas hasta poder lograrlo...” Pensar en su propia madre tenía un elemento adicional ya que en la obra, la madre del personaje que Camila interpretaba está muerta. La semana anterior, Lorena le había sugerido a Camila que para el calentamiento de la escena, además de ponerse linda para el casamiento, pensara en el hecho de que su madre no pudiese estar el día de su casamiento, y que pensara en el vestido que usaba –que era de su madre verdadera– y que se llevara para actuar otras cosas de su mamá –verdadera– como aros, anillos y colgantes. Evocar imágenes y utilizar objetos de la propia biografía es un recurso fundamental para entrar en el estado del personaje, en este estilo de actuación.

Veamos ahora cómo, la búsqueda del estado del personaje se encuentra entrelazada con la acción, y por lo tanto, con la relación con el otro actor en escena. Durante una de las clases de un seminario dictado por Claudio Tolcachir –también en Timbre 4–, dos actrices interpretaron la primera parte de *Las Criadas* de Jean Genet. La primera parte de la obra presenta a dos criadas, una de las cuales se hace pasar por La Señora y le da órdenes a la otra, que la obedece. Pero en realidad, las criadas están realizando esta escena para que la que está siendo denigrada tome fuerzas y vaya a matar a la verdadera Señora. Las actrices han traído todo tipo de objetos para la escenografía. Hay flores en un florero, un mantel de colores que recubre una mesa –del estudio–, Blem, franela, guantes de goma, un vestido en una percha. A pesar de que se han encargado de conseguir y traer todos los objetos que se encuentran ya sea explícita o implícitamente en la descripción de la obra, hay un detalle que omiten. En la primer didascalia Genet explicita: “CLARA (de pie en combinación, de espaldas a la coqueta.

Su ademán –tiende el brazo– y su tono, serán de un trágico exacerbado). — ¡Y estos guantes! Estos eternos guantes. Mira que te lo he dicho y repetido que los dejaras en la cocina.” (Genet 1994: 7). Clara se hace pasar por La Señora y Genet indica que tanto su movimiento y su tono serán de un trágico exacerbado. Sin embargo, Laura, la actriz que hace de Clara, omite esta indicación y actúa sin exagerar los ademanes ni el tono de voz.

En una de las pasadas, la actriz que se hacía pasar por la Señora le sacó la pollera a la otra, dejándola en ropa interior y medias can can. Al final la pasada, la actriz que había perdido la pollera dijo que eso no lo habían ensayado y que la había ayudado a ponerse en un estado de denigración total, que era lo que estaba buscando.

Sacarle la pollera, es un ejemplo concreto de acción, que consiguió modificar a la otra actriz ayudándola a profundizar el estado que ella estaba buscando. Pero eso fue algo que surgió en la escena misma, y que no estaba pautado ya que, como veíamos, los verbos que los estudiantes piensan, en tanto acciones, son abstractos, y luego deben ser improvisados de manera concreta al momento de actuar.

Durante la devolución, Claudio Tolcachir les dijo a las actrices, entre otras cosas:

“En esta obra es muy fácil quedarse en la forma del juego, pero ustedes lo fueron llevando momento a momento. (...) Hay claridad de análisis y eso se ve en el trabajo. Hay dos momentos, uno de entender la obra y tomar decisiones. Y otro de plasmarlo”.

“Juliana, para que no se apoye en la fuerza teatral, puede aparecer mas verdad. Hay tanto odio acumulado. Me parece que en tu pensamiento..., usa todo, para que sea cargadito”.

“Lau, la decisión que tomaste, el lugar desde el que querés que se produzca la transformación del personaje no es desde un lugar formal, sino que es verdad. Y esa decisión yo la apoyo. Por mas que es un juego teatral el que están haciendo (se refiere a que las personajes actúan actuar), es un juego teatral como el que hacemos nosotros, que es a creer que es en serio. Te fuiste hasta donde podías sostener. No forzaste nada, siendo este personaje una tentación para”, y levanta y agita las dos manos a los costados, más arriba de la cabeza, y grita: “Ahhh.” Después vuelve a hablar. “Pero vos la llevaste a un lugar más sutil”.

Tolcachir habla sobre las decisiones que tomaron las actrices para llevar la obra a escena. Esas decisiones están relacionadas con cómo se interpreta al personaje y cómo se decide actuar. La decisión de Laura de no exagerar el juego de la actuación, y en cambio, actuar como si fuera verdad, la ayuda a actuar bien pero también la ayuda actuar de un modo que en este estudio se considera mejor, o al menos, preferible, a otros estilos y decisiones de actuación. Los comentarios de Tolcachir dejan en claro la diferenciación entre “un juego teatral como lo hacemos nosotros, que es a creer que es en serio”, y otro teatro, que hubiera optado por una actuación exagerada para el personaje de Laura.

En las palabras de Tolcachir, la oposición entre una buena y una mala actuación está todo el tiempo parcialmente superpuesta con una segunda diferenciación: esta es, entre el tipo de actuación que se entrena en este estudio –y que de algún modo se considera mejor, preferible, más interesante–, y el tipo de teatro que se hace en otra parte. En la devolución de Tolcachir se puede entrever la oposición entre una transformación del personaje que hubiera sido formal (“quedarse en la forma del juego”), y una transformación que es “verdad”. La verdad, “no forzar nada”, o ser

“honesto”, son valores que este teatro reivindica, y remiten a actuar solamente desde el estado sensible, es decir, a vivenciar y sentir como siente el personaje mientras se actúa. Dice Tolcachir: “un juego teatral como el que hacemos acá, que es a creer que es verdad”. Por eso es preferible un actor que, aunque todavía no alcance una actuación destacada, no fuerce nada, porque ese forzar lo que no se llega a actuar desde el pensamiento, eso, justamente, es actuar desde un lugar formal.

El otro teatro, es el teatro que hubiera aprovechado la tentación de un personaje como este para actuar de una manera histriónica, desaforada, exagerada, a los gritos, ese teatro al que Tolcachir imita o parodia levantando las manos por arriba de la cabeza y gritando, como lo vi hacer esta y otras veces durante su seminario. En otras ocasiones, dio un golpe rápido y fuerte sobre una mesa. Siempre, se trataba de unos actores que hablan fuerte y se mueven mucho. Esa forma “espectacular” de actuar, no deja aflorar una actuación más verdadera, más real.

Aquí se encuentra más o menos implícita, una teoría nativa sobre la actuación, sobre el momento en que los actores tratan de actuar en escena. Para el teatro realista, los recursos teatrales –“actuar”– son una manera de “zafar”, de “escapar”. Golpear sobre la mesa, gritar, pasearse de una manera bella por el escenario, son todas formas de “resolver”. Resolver, zafar, escapar, no permiten buscar. Y el actor es alguien que busca. Por eso es preferible una actuación que, aunque no sea tan buena, “no fuerce nada”. El teatro realista cree que los “recursos teatrales” no dejan aflorar una actuación más verdadera. Es decir, una actuación vivenciada, donde al actor le pasa aquello que le pasa al personaje.

A través de los comentarios que hace a los alumnos mientras actúan, así como al modo en que imita y representa otro tipo de actuación con su voz y con su movimiento, Tolcachir construye una serie de oposiciones que son también fronteras simbólicas (Lamont 1992). Estas oposiciones, distinguen la forma de actuación que se enseña y se prefiere en el estudio, frente a otras que se hacen en otros lugares.

El maestro busca sensibilizar al estudiante en un tipo de actuación, y opone y distingue esa forma de actuar de otras. Esa sensibilización se produce en la relación entre una forma de entrenar y una forma de hablar sobre la actuación. El modo en que se entrena y el modo en que se piensa y se habla sobre la actuación están relacionados pero no existe entre ellos una relación de necesidad. El entrenamiento –en el caso del realismo, el foco constante en poder vivenciar la actuación, los matices de una actuación contenida– despierta en los estudiantes una forma particular de empezar a disfrutar de la actuación. Pero esa forma de aprender a disfrutar la actuación no se articula directamente en una serie de oposiciones morales, de diferenciaciones entre una buena y una mala actuación. Por eso la palabra del maestro ocupa un lugar crucial en varios sentidos. En primer lugar porque utiliza todo un lenguaje que busca poner el foco en ciertos aspectos de la actuación y volverlos centrales. Pero también, y este es el eje de lo que queremos decir aquí, porque la palabra del maestro articula algunas de las sensaciones de lo que actuar produce en los estudiantes que atraviesan un determinado entrenamiento, con formas más generales de clasificar y diferenciar tipos de actuación. La primera diferenciación que el alumno aprende para empezar a imaginar, pensar o clasificar el teatro alternativo, es la que existe entre el estudio en el que entrena y otros estudios.

3. Componer en el teatro de estados

En el teatro de estados los estudiantes no pasan tiempo tratando de entrar en el estado de un personaje. El entrenamiento es principalmente físico y vocal. Se busca ejercitar el control y la precisión en un uso extracotidiano del movimiento y el sonido. No se trata simplemente de la búsqueda de lo extracotidiano; la extracotidianidad debe encontrarse también en la discontinuidad, en la posibilidad de articular estados diversos.

Entrenar la discontinuidad es un elemento central para evitar un tipo de actuación a la que el teatro de estados refiere como solemne, y a la que caracteriza como previsible, demasiado seria, donde los personajes actúan guiados por una lógica puramente psicológica. En oposición a esa solemnidad, busca entrenarse un actor capaz de articular diferentes posibilidades en el movimiento y en la voz. También en el género, que puede pasar rápidamente de lo trágico a lo cómico. Este entrenamiento de la discontinuidad se opone a la inmersión en un estado, a la búsqueda de sentirse en escena como el personaje; el actor debe poder entrar en el estado de un personaje pero también debe ser capaz de salir de él para entrar en otro.

Observando la disposición y la circulación de objetos en las clases del teatro realista y comparándola con las del teatro de estados, hay dos elementos que llaman la atención casi a primera vista y que están íntimamente relacionados con el modo en que se entrena, pero sobre todo en cómo se compone, en estos dos estilos de actuación. En las clases del teatro realista abundan dos tipos de elementos que en el entrenamiento del teatro de estados se encuentran casi ausentes: los textos impresos y los elementos de vestuario y escenografía.

Si los objetos de vestuario y escenografía dan cuenta de un tipo de entrenamiento que busca ante todo hacer uso de esos elementos para que el actor pueda entrar profundamente en el estado de un personaje –como veíamos que hacía Camila con el vestido y los elementos de su madre–, los textos impresos dan cuenta de una forma de composición diferente en cada teatro. El teatro realista tiende a partir de textos de escenas y obras escritas que son primero analizadas para entender el personaje que se debe representar y luego busca entrar en un estado acorde; el teatro de estados parte de un cierto tipo de improvisaciones.

Componer a partir de un tipo particular de improvisaciones permite anular la amenaza que la palabra presenta para este tipo de actuación de dos maneras. Por un lado, permite evitar la preeminencia de la palabra escrita por sobre el momento de actuación. En segundo lugar, estas improvisaciones están organizadas de un modo específico para evitar que el eje esté puesto en un tipo de palabra narrativa, es decir, que el interés de lo que está pasando en escena no pase principalmente por aquello que está siendo contado a través de la palabra.²

En una entrevista realizada al diario *Página/12* en el año 2014 Ricardo Bartís decía:

–¿Por qué, entonces, otros creadores siguen dependiendo del texto? ¿Están todos ellos equivocados?

² Para un análisis detallado sobre la tensión entre palabra y actuación en el teatro de estados ver Battezzati (2015).

–No, no están equivocados. Es una visión de lo teatral. Primero, porque lo escrito tiene un valor. Es la ley. Hay una preeminencia de lo escrito sobre lo corporal. Porque perdura. Lo que queda del teatro son los textos, porque los actores se mueren, los espectáculos no se ven... pero el texto no son los espectáculos. El teatro es el espectáculo en la combinación de la presencia del acontecimiento de la escena con los espectadores. Y eso se muere. Es pura ocasión, una cosa performática, momentánea, reducida. Las cosas que rinden son las que quedan, las que se pueden guardar, heredar, pasar. El texto funciona, por decirlo de una manera simpática, como un soutien que contiene la carne. La carne, que sería lo deseable, está en la escena, en el lenguaje y en los cuerpos. El teatro dominante no puede ocultar eso, porque aun en el teatro de texto, más elemental, la identificación siempre es con los actores, no con los personajes: no le van a pedir autógrafos a Otelo, al Rey Lear. Y lo que vende en situaciones simpáticamente mersas son los cuerpos de los actores, sus operaciones y separaciones. Siempre los actores han producido fascinación (Yaccar 2014).

La palabra en tanto palabra escrita que precede a la puesta y sobre todo, a los actores en escena, es un elemento problemático para el teatro de estados. La idea de que existiría un texto previo que debe ser representado por los actores es rechazada de plano. Frente a este teatro representativo, Bartís opone otro en el que el texto –y las ideas–, dirá una y otra vez en diferentes entrevistas, es una excusa para poner los cuerpos en escena. Los cuerpos en el escenario –o, como se dirá durante las clases, en el “espacio” – son la única materialidad de la que parte el teatro. Pero el cuerpo aquí es sobre todo el cuerpo en tanto exterioridad, en su relación con el espacio y con otros cuerpos, y se opone en este sentido a la estrategia stanislavskiana, que –según este teatro la define– toma como punto de partida la interioridad del actor y la psicología del personaje. En este mismo sentido, aquello que sugiere la apariencia física de los actores –pero también sus tendencias en el movimiento y en la asociación– son una materia prima fundamental para las improvisaciones.

Dada esta crítica a la predominancia y preexistencia de la palabra escrita sobre el momento de la actuación, en el teatro de estados la composición de escenas parte de la improvisación. En general, la segunda mitad de las clases en el teatro de estados consisten en hacer improvisaciones o ver escenas compuestas a partir de improvisaciones. Ver esas escenas suele implicar nuevas improvisaciones, ya que el maestro interviene casi constantemente en las pasadas, señalando nuevos rumbos que tienden a modificar buena parte de lo pautado. Además, estas improvisaciones tienen la particularidad de que se busca evitar que la palabra narrativa se convierta en el eje de la improvisación y anule la búsqueda sobre el movimiento, los tonos de voz y los ritmos. También, se buscará que no sea la palabra la que defina el sentido de aquello que está sucediendo en escena, o al menos, que ese sentido se retrase lo más posible. Esto está en relación a una teoría nativa análoga –pero muy diferente– a la que veíamos en el teatro realista: si el sentido de la palabra se cierra y se justifica que algo ya está sucediendo a través de lo que se cuenta con la palabra, el actor deja de “buscar”. Si en el teatro realista lo que obtura la búsqueda son ciertos recursos espectaculares con los que el actor dispone, en el teatro de estados lo que la obtura es cierto uso atolondrado de la palabra durante la improvisación, que explica con su sentido y justifica aquello que está pasando en escena, y obtura la búsqueda a través del movimiento y el sonido.

En el teatro de estados, para que el actor siga buscando, para que se esfuerce en buscar a través del movimiento, de la voz, y del vínculo que de este modo se establece con los otros actores, se intenta que la palabra hablada no explique lo que está sucediendo, ni la relación que tienen los personajes en escena. Por eso, es muy común que las improvisaciones empiecen en silencio, con largos intercambios de miradas entre los actores, con ciertos movimientos que pueden dar cuenta de una relación entre ellos sin definirla. A su vez, la irrupción del sonido tiende a repetir ciertas palabras aisladas, o a referir a situaciones vagas, que en principio no terminan de entenderse bien.

Para no estar centradas en la palabra y en el sentido que ella impone, estas improvisaciones parten de “la forma” o “la mancha”. Al final de una clase en el Sportivo Teatral de Ricardo Bartís en 2014, nos entregaron una fotocopia de una entrevista que Margarite Duras le hizo al pintor Francis Bacon. En la entrevista Bacon comienza diciendo:

No dibujo. Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo «el accidente»: la mancha desde la cual saldrá el cuadro. La mancha es el accidente. Pero si uno se para en el accidente, si uno cree que comprende el accidente, hará una vez más ilustración, pues la mancha se parece siempre a algo. No se puede comprender el accidente. Si se pudiera comprender, se comprendería también el modo en que se va a actuar. Ahora bien, este modo en el que se va actuar, es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás... (Duras 1992).³

Y más adelante agrega:

Pues si tomáramos materia y la lanzáramos contra un muro o sobre una tela, se hallarían enseguida rasgos del personaje que quisiéramos retener. Esto se habría hecho sin voluntad. Se llegaría a un estado inmediato del personaje, y fuera de la ilustración del sujeto (Duras 1992).

Esas manchas o ese pedazo de materia lanzado contra una tela y el modo en que Bacon dice proceder a partir de ellos, es el equivalente a improvisar y componer a partir de la forma, entendida acá como los actores que se mueven y emiten sonidos de manera extracotidiana en escena. Bacon habla de no tratar de comprender el accidente; en las improvisaciones que se llevan a cabo en este estilo de actuación, ese mismo problema sucede cuando los actores, a poco de comenzada la improvisación, dicen o hacen cosas que buscan aclarar la situación: explicar quiénes son, qué vínculo tienen, cuál es el conflicto entre ellos. El contenido de la escena, lo que pasa, debe ir apareciendo de a poco, y en gran medida será una consecuencia de aquello que sucede en la actuación más allá del sentido de las palabras que son dichas.

La forma, como punto de partida para las improvisaciones y como categoría nativa que aparece de manera constante en este teatro, remite a dos usos, que se superponen parcialmente. Por un lado, la forma se refiere a una forma extracotidiana de la postura corporal, del movimiento y del sonido. Pero también, remite a la oposición forma-contenido, y en ese sentido, a la experimentación formal, al cómo y no al qué, al modo en que se cuenta algo en oposición a aquello que se cuenta. Al finalizar un

³ La entrevista completa se puede consultar online en: <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/entrevista-a-francis-bacon.pdf>

ejercicio en el que se buscaba componer a partir de la forma Pablo de Nito, uno de los maestros que enseña en la línea del teatro de estados, explicó:

Es como que estamos invirtiendo la pirámide. No es que está la obra y nosotros la venimos a hacer. Todas las historias ya están contadas el tema es cómo contarlas. Por eso no hay que apurarse en contar nada (Duras 1992).

Pero ese modo de contar, esa experimentación formal, es aquí una experimentación centrada en el uso extracotidiano del movimiento y del sonido del actor –y sólo de manera secundaria con otros elementos del teatro como la escenografía o la iluminación–.

Las improvisaciones a partir de la forma sirven como punto de partida para la creación de escenas. Eso significa que, si bien se retrasa el significado de aquello que sucede en la situación, poco a poco este va apareciendo. A partir de las improvisaciones, se van reteniendo algunos elementos de lo que sucede, a partir de los cuales los alumnos se juntan a improvisar por fuera de la clase. Esas improvisaciones modifican la propuesta anterior. Cuando los alumnos muestran una nueva versión de la improvisación en clase, el maestro suele intervenir activamente dando indicaciones, lo que implica que la improvisación vuelve a transformarse. De a poco, se van fijando algunas partes y la improvisación empieza a convertirse en una escena, aunque siempre abierta a nuevas modificaciones.

En su administración de la palabra y en su oposición a un movimiento y un sonido cotidianos, el maestro del teatro de estados organiza una oposición entre el adentro –el tipo de actuación que se practica en su estudio– y el afuera, que se opone al mismo tiempo a la vida cotidiana y al teatro realista. Estas oposiciones son también fronteras simbólicas a través de las cuales este tipo de actuación se diferencia de otras. En el caso del teatro de estados, por su constitución histórica, es muy claro que su oposición es principalmente hacia esta estética en particular –el realismo– así como contra sus técnicas de actuación –aquellas ligadas a las enseñanzas de Stanislavski–.

Durante una clase de Pablo de Nito, para entrenar una cierta habilidad ligada a la discontinuidad, Pablo le pide a los estudiantes que pasen rápidamente por distintos tipos de actuación –expresionismo alemán, una tragedia de Shakespeare, etc.–. Entre estas indicaciones, es notable cómo cuando Pablo decía “son actores del método”, los estudiantes tendían a quedarse quietos y hacer como que lloraban. En algunos casos, se notaba que las actuaciones eran muy paródicas, por ejemplo, en la exageración de la falsedad del llanto. “El método” es el modo en que, en clases del teatro de estados, se refiere negativamente, y sin distinguir entre ellas, a todas las técnicas de actuación ligadas a Stanislavski.

El entrenamiento de una economía extracotidiana del movimiento, de un tipo de actuación que tiende hacia el histrionismo y es capaz de articular estados diversos, se opone de manera explícita, durante las clases de actuación de este estilo, a otro teatro al que se define como muy “cotidiano”, “naturalista” o “realista”. Estas palabras son dichas con un tono negativo durante las clases, cuando el tipo de actuación de un estudiante tiende a quedarse sin movimiento o cuando la palabra empieza a ser el eje de su actuación. También se habla, siempre en un tono negativo, de una actuación que “se pone muy solemne”, cuando un estudiante realiza una actuación que se queda siempre en un mismo estado, sobre todo si se trata de un estado trágico y con pretensiones de ser

grave o importante. Las técnicas de memoria emotiva de Stanislavski son particularmente asociadas a lo solemne, ya que, se dice que tienen a poner al actor en un estado pero luego no le permiten cambiar a otro.

Lo “solemne” da sentido, en tanto oposición, a un tipo de entrenamiento que entrena la extracotidianidad y la discontinuidad –en el movimiento, en el sonido, pero también en la articulación de lo trágico y lo cómico–. Así, la crítica de lo solemne –aunque también aquella referida a lo cotidiano, lo realista y lo naturalista– articula, al oponerlas entre sí, técnicas de entrenamiento, tipos de actuación y visiones de lo teatral. Por un lado, las técnicas de memoria emotiva, un tipo de actuación que busca la inmersión en el personaje y un tipo de teatro que tiende a ser solemne; por el otro, un tipo de entrenamiento que entrena la extracotidianidad, produce actuaciones capaces de articular diferentes estados y un tipo de teatralidad que no imita a la realidad.

Esta oposición se da también en lo que respecta a la composición. Los maestros suelen rechazar en tanto “psicológicas”, cualquier tipo de explicación sobre la interioridad de los personajes que aparecen a partir de las improvisaciones. Este teatro también rechaza tomar los textos –así como su análisis y el de sus personajes– como punto de partida para la composición, como sucede en el teatro realista. En los casos excepcionales en que, con todo, se compone una obra a partir de un texto, esos textos suelen sufrir profundas modificaciones, y son sometidos a toda una serie de improvisaciones y reformulaciones.

Como hemos mostrado de varias maneras, la palabra escrita y hablada resultan problemáticas para este tipo de teatro. La noción de la forma, como punto de partida para la composición, articula esta oposición. Por un lado, la forma en tanto punto de partida para la actuación es una economía extracotidiana del movimiento y el sonido, y en este sentido, supone un uso extracotidiano de la palabra. Pero también, en la oposición forma-contenido, partir de la forma supone justamente partir de las improvisaciones de los actores en escena –la mancha en los términos de Bacon, que todavía no significa nada concreto–, y no de los textos –el contenido–. Una investigación que parte del cómo –la forma, la mancha, los actores en el escenario improvisando–, en oposición a otro teatro que parte del qué –lo que se dice, los textos escritos–.

4. Conclusiones

Al proponer un tipo de composición determinado, el maestro busca articular ciertas formas de entrenamiento del cuerpo y de la voz –técnicas del cuerpo en el sentido de Mauss (1979)–, con una cierta visión sobre la buena actuación y el teatro. De hecho, el momento de la composición es en sí mismo una parte del entrenamiento, y supone una forma de aprender a trabajar, que lleva consigo una cierta visión sobre la actuación. Pero además, el maestro articula explícitamente, con sus palabras y su movimiento, la oposición entre un cierto tipo de actuación –la que se realiza aquí, en este estudio–, de otras visiones sobre la actuación. En el teatro realista, esa visión está más cercana a un tipo de actuación profundamente emocional, que busca entrenar al actor en formas de entrar en estados emocionales profundos que le permitan interpretar ciertos personajes. En el teatro de estados, en cambio, se entrena un tipo de actuación donde el movimiento corporal tiene una mayor presencia, y tiende a favorecer actuaciones más histriónicas.

Estas actuaciones a su vez, tienden a partir de un tipo de improvisaciones particulares, en las que se evita que la palabra hablada tenga un rol dominante, sobre todo en lo que respecta a definir la situación de actuación. La improvisación es un modo de neutralizar, a su vez, la preeminencia y preponderancia de la palabra escrita –las obras escritas– por sobre el momento de actuación.

En ambos casos, la clase de teatro se presenta como la confluencia entre un cierto modo de entrenar en algunas técnicas del cuerpo, y una forma particular de componer y de hablar sobre el teatro, que comienzan a articular en algunos de los estudiantes que acuden a estas clases, una cierta manera de ver, pensar, sentir, hacer y querer hacer teatro.

Referencias bibliográficas

- Battezzati, S. (2015), “¿La palabra o las palabras?: el logocentrismo como problema nativo entre los estudiantes de teatro under en Buenos Aires”, ponencia presentada en la XI Reunión de Antropología del Mercosur. Montevideo. Mimeo.
- Duras, M. (1992), “Marguerite Duras entrevista a Francis Bacon” (*La Quinzaine littéraire*, 1971). *Zona Erógena*, 12: <http://www.teatroelcuervo.com.ar/assets/entrevista--a-francis-bacon.pdf>
- Genet, J. (1994), *Las Criadas*. Ed. Alianza Losada. Buenos Aires.
- Lamont, M. (1992), *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middle Class*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mauss, M. (1979) [1936], “Sexta parte: técnicas y movimientos corporales”. En *Sociología y Antropología*. Madrid, Tecnos, 337-358.
- Yaccar, M. D. (2014, 3 de agosto), “Vivimos en un país en el que todo el mundo actúa”, entrevista a Ricardo Bartís. *Página 12*: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-32943-2014-08-03.html> (30/10/2015).