

# **Notas para una sociología del teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires. Sobre “representar” y “actuar”.**

Nicholas Rauschenberg.

Cita:

Nicholas Rauschenberg (2017). *Notas para una sociología del teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires. Sobre “representar” y “actuar”*. XII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-022/61>

## XII Jornadas de Sociología de la UBA

De 22 a 25 de agosto de 2017

Eje 1, Mesa 29: **Sociología de las prácticas artísticas. Producción, circulación, consumos.**

**Nicholas Rauschenberg**

(Universidad de Buenos Aires, CONICET)

nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

### *Título:*

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

**Sobre “representar” y “actuar”.**

**Resumen:** Buscaremos en esta ponencia esbozar una demarcación provisoria del campo de formación y producción teatral independiente en la ciudad de Buenos Aires. Para eso partiremos de la experiencia de dos grandes formadores de actores: Raúl Serrano y Ricardo Bartís. Esas caracterizaciones nos permitirán esbozar el campo, primero, en términos genealógicos, y, segundo, en términos de las poéticas teatrales y metodologías de actuación en juego. La escuela de Raúl Serrano busca discutir la composición actoral desde la fisura dramática del personaje a partir de una crítica dialéctica del texto teatral. Esa crítica pone el énfasis en el cuerpo del actor y no en el texto dramático “como representación”. Esta tendencia se opone a formaciones – como Agustín Alezzo y Rubén Schumacher – que buscan vincularse más “al texto” y no tanto al desarrollo de situaciones dramáticas intensas. En seguida, nos ocuparemos de la estética compositiva paródico-narradora de Ricardo Bartís y su escuela, el Sportivo Teatral. Aquí las situaciones dramáticas buscan intensidad pero vinculadas a “un mundo” a ser sostenido por convenciones teatrales. Es un estilo muy diferente si tenemos en cuenta la dialéctica dramática de Raúl Serrano. ¿Cómo logran perdurar las escuelas y sus lenguajes escénico-actorales ante tanta diversidad de propuestas?

Según el crítico e historiador del teatro Jorge Dubatti, el así llamado “teatro independiente” surge en Argentina en 1930 “gracias al liderazgo 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 actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado”, es decir, “contra el 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 las 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, 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 una cierta genealogía del teatro porteño a partir de mi propia experiencia de formación actoral y convivencia con tres maestros y sus metodologías de trabajo: Raúl Serrano, Ricardo Bartís.

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 Tennessee 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 Stanislavski 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 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 Tennessee 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).

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 trescientos 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 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* Bartís, 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 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 desconstruyen 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 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 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.

Para seguir nuestra torcida genealogía en este complejo campo, 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, Mariano Saba 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, teatro físico y danza contemporánea; Gustavo Tarrío y Pablo Rotenberg con danza-teatro; Mariano Saba con fuerte cruce con la literatura; Emilio García Wehbi con la *performance*, etc. Cada uno desarrolla intersecciones con otras artes y la actuación – sea como exceso o como irónica ausencia – es una marca compositiva.

### **Bibliografía**

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

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.

RAUSCHENBERG, Nicholas (2014). La diferencia: entre Beckett y Bartís. *Revista Urdimento*, Florianópolis, 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/diez.

RAUSCHENBERG, Nicholas (2016). *Liminalidad* como teatralidad: de Esquilo a Aristófanes. *Revista Antares Letras e Humanidades*, vol. 8, n° 16.

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

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

TURNER, Victor (2012). Do liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. Revista *Mediações*, Londrina, vol. 17, n°2, pp. 214-257.

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