

El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires

The Actor as Producer: Towards a Materialistic Analysis of the Performance in Buenos Aires

Sandra Ferreyra

Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, Argentina
sferreyra@ungs.edu.ar

Martín Rodríguez

Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina
m.rodriguez@una.edu.ar

Resumen

Partiendo de la noción de "autor productor" acuñada por Walter Benjamin, el artículo plantea la posibilidad de pensar esta categoría y su operatividad en el teatro porteño. A partir del desarrollo de nociones como percepción de lo semejante, producción de sentido actoral y rutina se propone pensar a este actor productor en términos teóricos, pero también en su historicidad mediante el establecimiento de una genealogía que se inicia en el teatro de fines del siglo XVIII y llega hasta nuestros días.

Palabras clave:

Teatro argentino - actor productor - análisis materialista.

Abstract

Starting from the notion of "author producer" coined by Walter Benjamin, the article raises the possibility of thinking about this category and its operability in Buenos Aires theatre. From the development of notions such as perception of similarity, production of acting sense and routine, it is proposed to think about this actor producer in theoretical terms, but also in its historicity through the establishment of a genealogy which begins with the theatre of the late nineteenth century and reaches our days.

Keywords:

Argentine theatre - author producer - materialistic analysis.

El actor productor

En su artículo "El autor como productor", Walter Benjamin resalta dos modos en que el escritor "de izquierdas" se relaciona con los medios de producción: el espiritual y el material. El modo espiritual sería aquel por medio del cual los escritores experimentan su solidaridad con el proletariado según su propio ánimo; en este caso, por muy revolucionario que parezca su arte, están en verdad ejerciendo una función contrarrevolucionaria, ya que eluden toda referencia al lugar que ocupan dentro de los medios de producción y, por lo tanto, son incapaces de transformarlos; "creen estar en posesión de un aparato que en realidad les posee a ellos, defienden uno sobre el cual no tienen ya ningún control y que no es, según ellos creen, medio para los productores sino contra ellos" (Benjamin, "El autor" 124), es decir, no hacen más que habilitar aparatos claudicantes. El modo material sería aquel que interviene en el vigoroso proceso de refundición de las formas literarias: los escritores deben conocer el lugar que ocupan dentro de los medios de producción, ya que sin ese conocimiento no hay transformación posible, deben reconocerse como autores productores. En síntesis: mientras que los espirituales son controlados por aquellos medios de producción que creen dominar, los autores productores se saben conocedores de esos medios y, consecuentemente, son capaces de manipularlos a partir de la técnica y transformarlos.

En una advertencia marginal a su argumentación sobre la importancia de atender no tanto a las emociones del espectador como a la distancia que es necesario habilitar entre esas emociones y la mirada, Benjamin señala que "no hay mejor punto de arranque para el pensamiento que la risa. Y una conmoción del diafragma ofrece casi siempre mejores perspectivas al pensamiento que la conmoción del alma" ("El autor" 126-127). Si bien su artículo se refiere en extenso al teatro, fundamentalmente a Brecht, encontramos que esta cita habilita el desplazamiento de la categoría de autor productor a la de actor productor, en tanto introduce la relación entre cuerpo y pensamiento, entre la materialidad del cuerpo y la producción de sentido¹. Guía nuestro análisis el supuesto de que ese carácter productor que Benjamin le reclama al escritor de izquierdas puede ayudar a pensar algunos aspectos de la actuación en Buenos Aires en función de esa relación entre cuerpo y sentido que en "El autor como productor" aparece enunciada de manera marginal y que tiene un correlato actual en lo que Alejandro Catalán denomina "producción de sentido actoral".

La producción de sentido actoral presupone la percepción de lo semejante de Benjamin. Se trata de un tipo de percepción capaz de encontrar afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos; el que percibe produce semejanzas y construye con ellas imágenes. La capacidad mimética que está en la base de esta percepción tiene sus formas ejemplares en la traducción, el juego y la lectura, que son tareas fundamentales en el proceso de producción de sentido actoral. La percepción de lo semejante

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

¹ Relación que encontramos también en su análisis del gestus como procedimiento básico de la actuación distanciada ("Teatro épico" 27-28).

Los actores y directores que desarrollan esta forma suelen referirse a la fugacidad de esta percepción que hace que muchas veces las imágenes generadas no logren ser capturadas para la escena, que por lo general requiere de la capacidad de reproducir (con las lógicas variantes del caso) lo producido por los actores.

En la producción de sentido actoral, la percepción de lo semejante es inseparable de la acción, al punto de que casi podríamos decir que es la acción misma la que produce la semejanza y la transforma en gesto. Dicho de otro modo: esta percepción no parte de una idea que precede a la acción, sino que sucede en la acción misma. La acción cristaliza la percepción de la semejanza en gesto y la vuelve histórica, en palabras de Benjamin la "cristaliza en mónada", la vuelve imagen dialéctica ("Tesis" 188). La actuación percibe y escenifica una semejanza, pero en ese mismo acto toma distancia de aquello que escenifica, emite una opinión que se basa tanto en la capacidad de asociar como en la de disociar. Por eso en la producción de sentido actoral hay siempre un matiz irónico, un comentario nunca inocente acerca de aquello que está sucediendo en la escena.

Frente a esta singularidad, el director que trabaja con los actores en tanto productores tiene al menos cuatro tareas: 1) generar un campo imaginario en común, por ejemplo, a partir de la lectura de textos dramáticos, narrativos o ensayísticos de los cuales los actores puedan extraer situaciones y fragmentos textuales disponibles para ser utilizados aleatoriamente; 2) propiciar un estado de disponibilidad individual y grupal que se aproxime a ese estado de ensoñación en el que los actores actor se liberan del peso de la cultura y del imperio de la idea; 3) estimular las capacidades asociativas y disociativas de los actores proponiendo situaciones sobre las cuales "improvisar" (con todas las prevenciones que nos inspira esa palabra); esas situaciones muchas veces son escenificaciones de los vínculos que los actores generan a lo largo de los ensayos (celos, afinidades, conflictos, reclamos al director, ausencia de un texto definitivo, etc.); 4) recuperar las imágenes generadas y realizar un montaje con ellas a fin de producir una obra; tarea de índole dramaturgica que se realiza en buena medida en los ensayos y que requiere poner en juego capacidades asociativas y disociativas, en este caso las del director que intercambia imágenes con los actores.

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

Ricardo Bartís vincula esta potencia con la aceptación del campo poético de los actores. Esta aceptación es un verdadero giro copernicano en los modos de actuar y de pensarse actor: el actor productor conoce cuál es su lugar dentro de los medios de producción, se sabe poseedor de un cuerpo y de una técnica capaces de transformar esos medios para hacer de la escena no un espacio de expresión de experiencias individuales sino un espacio de recuperación de experiencias colectivas, de aquello que es marginal a la conciencia y que por lo tanto queda fuera de una historia común y permanece adherido a los cuerpos, a las palabras y a las cosas. Es ese resto de experiencia que sobrevive al procesamiento consciente lo que constituye ese campo poético que los actores aceptan. Insistimos: eso que queda afuera de la conciencia en forma de imágenes y no lo que permanece en ella en forma de ideas. No se trata entonces de recuperar materiales inconscientes como los sueños ni conscientes como los recuerdos, sino aquello

que no es ni lo uno ni lo otro: al igual que el autor productor, el actor productor sabe que en esos restos su experiencia se encuentra con la experiencia de otro. Este encuentro habilita la posibilidad de una transformación; en palabras de Benjamin “lo políticamente decisivo no es el pensamiento privado, sino el arte, según una expresión de Brecht, de pensar con las cabezas de otras gentes” (“El autor” 118).

Producida desde esta concepción, en *La máquina idiota* (2013) de Ricardo Bartís, la actuación y la historia argentina son restos de un mundo soñado que se imponen. El relato es simple: en un anexo contiguo al panteón de la Asociación Argentina de Actores se encuentran otros actores muertos (los que no llegaron al estrellato) organizados en una mutual. El sindicato los convoca a participar de un festival a realizarse en el mes de octubre y el presidente del anexo propone hacer *Hamlet*, pero carece de un texto legible. Se instala así la necesidad del ensayo desde la carencia (de texto, de vestuario), pero también desde lo que sí hay: artistas que tienen la voluntad de actuar. Lo interesante del caso es que la ficción no parte de la cabeza de un dramaturgo que hace un texto a partir de esta idea, parte desde el vacío que genera la carencia real de texto: los actores de Bartís leen *Hamlet*, pero no para hacer *Hamlet*, sino una obra que no está escrita y que ellos mismos deben producir; no hay texto ni sentido más allá de los que el devenir de los ensayos vaya produciendo. Mezclando fragmentos del imaginario teatral con otros provenientes de universos tan disímiles como el peronista y el hamletiano, Bartís y sus actores construyen, en torno a *Hamlet*, un conflicto que les viene como anillo al dedo en parte porque el punto de partida es el mandato de un fantasma, y porque juega con la relación entre política y tragedia a partir del problema de la actuación.

Los actores de Bartís (junto con los actores muertos que escenifican) preparan su puesta en escena con lo que tienen a mano: “los que sepan textos, digan textos” es la consigna para ensayar una escena de *Hamlet*, sin el texto de *Hamlet*. De todos modos, las citas shakespearianas se cuelan inevitablemente en las interacciones que se establecen mientras se organiza el ensayo, junto con las voces de Perón y de Evita, eslóganes publicitarios de la década de 1960 y frases célebres sobre el teatro: la máxima de Argentores “sin autor no hay obra” y “el público aplaude su existencia como tal: se aplaude” del director Alberto Ure. Se cuelan como lo que son: restos de experiencia que en el entrecruzamiento y yuxtaposición de tiempos, cuerpos y palabras hacen visibles deseos que vienen de la ficción o del pasado (en la “conciencia” de los personajes son casi lo mismo) y se proyectan en el presente, haciendo que los actores mutualistas rompan filas y dejen de esperar el reparto de los personajes, el lugar en la marquesina, el *catering*, el vestuario, el vaso de cocoa, el ejemplar del texto.

En alguna medida, las referencias a Evita se orientan en esa dirección: como restos de experiencias proyectados en el presente. Eva Perón es el ejemplo de un cuerpo afectado por la actuación, por “una emotividad profunda y vigorosa” que en el ámbito político llega a crear una épica, un relato heroico que se resume en el fragmento del discurso de renunciamiento que Bartís elige citar. *La máquina idiota* es una farsa peronista (que no es lo mismo que una farsa sobre el peronismo). Lo es, en principio, porque vuelve la mirada tiernamente farsesca hacia un grupo de actores/trabajadores organizados en una mutual. Lo es también porque en el hacer de sus protagonistas se procesan, junto con la promesa de actuar eternamente, algunos restos dispersos de ese sueño, de esa pasión argentina que una y otra vez asalta al tiempo con la promesa de que llegue octubre, cuando octubre en realidad ya pasó. Pero también es una fantasmagoría

de la actuación que trae a la escena las obsesiones, los lugares comunes, las limitaciones, los excesos, en fin, los fantasmas de la práctica teatral.

En relación con lo que venimos afirmando, *La máquina idiota* es un caso ejemplar, ya que en ella se ve claramente cómo trabaja el actor productor y cuáles son los principios de la producción de sentido actoral: se trata de actores cuya actuación se desarrolla de manera autónoma y que son capaces de producir sentidos que entran en disputa con los sentidos de los textos preexistentes (en el caso citado *Hamlet* o las diversas citas que se incorporan) o configuran textos nuevos en el proceso de los ensayos².

Esto se relaciona con lo que, en líneas generales y de manera no del todo precisa, se suele llamar "improvisar", palabra que podríamos utilizar en principio para que el lector comprenda con cierta facilidad a qué nos referimos. Sin embargo, coincidimos con Alejandro Catalán en algo que suele repetir en clases y conversaciones: cuando un escritor comienza a escribir o un pintor empieza a pintar no decimos que está improvisando. La idea de que el actor cuando actúa sin un texto previo o sin seguir directivas precisas de un director está improvisando tiene que ver con un teatro que no concibe una actuación autónoma del texto o de la dirección y, por lo tanto, no tiene en consideración la posibilidad de producir sentido ella misma, relato, ficción, es decir, de apropiarse de su medio de producción: la actuación misma y sus procedimientos específicos. De la misma manera que no todo escritor produce sentido cuando escribe (ya que para hacerlo debe conocer los medios de producción y ser capaz de manipularlos y transformarlos mediante la técnica) tampoco todo actor que improvisa lo hace, ya que el que improvisa puede estar remedando un modo de producción sin conocer sus mecanismos y sin atender a las concepciones de actuación que están por debajo de esa improvisación. De hecho, el actor naturalista improvisa en sus clases y ensayos, pero lo hace a partir de supuestos que son exteriores a la actuación y que tienen que ver con la psicología del personaje y el sistema de valores asociado a ella. Cuando un director naturalista recurre a la improvisación en función de la creación de un personaje le está pidiendo al actor que recupere algo que precede a la acción de improvisar. Las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria emotiva son técnicas que tienden a la creación de un personaje por afuera de la posibilidad que el actor tiene de producir sentido porque en última instancia son el texto dramático y el texto espectacular los portadores del sentido. Más allá de lo que el actor haga en sus improvisaciones, será en última instancia Chejov quien decida qué deben decir los actores o el director quien determine cómo deben abrir una puerta Medea o Treplev. Tal como afirma Bartís:

Cuanta mayor cantidad de planos asociativos tenga una escena, mayores posibilidades de lectura tendrá. La dirección en ese tipo de trabajo tiene que crear el flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es un juego, no es acercarme a la escena sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores (177).

2 Incluso en algunos casos como en ciertas puestas en escena de Pompeyo Audivert, el sentido se produce en la representación escénica misma.

Lo que está en juego es pensar la improvisación como creación o como producción de sentido y en este desacuerdo se pone en escena una política de la actuación que separa a actores creadores (espirituales) y actores productores (materiales). Entendemos desacuerdo en el sentido de Ranciére como

un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es el conflicto entre quien dice blanco y quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura (8).

El actor creador está convencido de estar en posesión de un aparato y no percibe que, en realidad, es ese aparato el que lo posee a él, mientras que el actor productor interviene en el proceso de producción de sentido sabiendo que ocupa un lugar determinante, pero que el aparato está siempre ahí para capturarlo y devolverlo al lugar del que nunca debió haber salido (el lugar del sentido común actoral o de lo políticamente correcto). El término improvisación es un espacio en disputa entre dos modos de concebir la actuación y en tal sentido resulta ilustrativa la mención de la llamada "creación colectiva" de los años 1960 y 1970. Buena parte de los detractores de la figura del actor productor dicen que "eso ya se hacía en los setenta", sin tener en cuenta que los principios que rigen uno y otro modo de concebir la improvisación son muy diferentes: mientras que la creación colectiva (y el actor creador en general) se maneja con los principios de la causalidad, la totalidad y la identidad, el actor productor lo hace con los principios de la discontinuidad, la fragmentariedad y la negatividad. Esos principios entrañan un modo profundamente disidente de relacionarse con la materia en tanto permite manipularla y ponerla al servicio de la producción de sentido.

Una de las formas que adquiere esta manipulación es la traducción. En el teatro de Bartís (también en el de Pompeyo Audivert, Bernardo Cappa, Sergio Boris o Eugenio Soto, por citar algunos ejemplos), traducir significa poner en relación un conjunto de textos que configuran verdaderos cánones personales (Shakespeare, Dostoievski, Discépolo, Sánchez, Arlt, Borges, Lamborghini y Echeverría, pero también el tango, el fútbol o los discursos de Perón y Evita) con un sistema de objetos (algunos reconocibles y asociados a mitos nacionales y otros que generan una sensación de extrañeza, de distancia con el pasado del cual fueron arrancados), tomando el cuerpo de los actores como signos de un nuevo lenguaje. La actuación opera como un campo asociativo en el que los textos y los objetos son traducidos a gestos, tonos y palabras que los afirman, los niegan, los ponen en cuestión, ironizan sobre ellos. Tal como vimos en el caso de *La máquina idiota*, la elección no fortuita de esos textos busca poner en primer plano cuestiones centrales para pensar nuestra cultura, nuestro pasado y nuestro presente, a partir de lo que Bartís llama la "movilización de fuerzas inasibles de lo real" (226).

La actuación de Carlos Defeo en *El homosexual o la dificultad de expresarse* y en *Eva Perón* de Copi (2017), ambas dirigidas por Marcial Di Fonzo Bo, puede servir como ejemplo de algunos de los aspectos del trabajo del actor productor. De algún modo, Defeo es una prueba de que la producción de sentido actoral no necesariamente tiene lugar en puestas construidas a partir de sus principios; también puede aparecer en puestas tradicionales, ya que solo requiere de un actor productor que desee desempeñarse como tal. Tanto Copi como Di Fonzo Bo proponen, al

decir de Daniel Link, una ética y una estética trans (transnacional, translingüística y transexual) e instalan inevitablemente un debate en torno a lo nacional que se ve reforzado por el hecho de que ambas son representadas en un teatro, el Nacional Cervantes, cuyo desafío es según su actual director Alejandro Tantanian “pensar el teatro y lo nacional en toda su complejidad” (Yaccar). Teatro de director, la desmesura, el absurdo y la ironía son propias del texto y solo se buscan maneras eficaces de ponerlas en escena de modos que, en última instancia, son profundamente tradicionales. Gestos y tonos instauran un ritmo que es externo a los actores, que estos reproducen en una verdadera simulación del caos. Carlos Defeo como la madre de Eva en *Eva Perón*, sobre todo, como el general ruso en *El homosexual* desarrolla una lógica actoral propia, instaura ritmos que rompen con el ritmo de teatro oficial transgresor de la puesta y que parecen venir de otro tiempo. Como un actor popular, Defeo propicia el encuentro entre la rutina y la escena, se mueve y habla a destiempo, frasea, se adelanta y se atrasa ligeramente, pone en evidencia la temporalidad inmanente de la puesta. Lo mismo vale para los tonos: Defeo parece hablar por fuera del tono adoptado por los otros actores, comenta, “hace otra cosa” lo cual genera un efecto cómico y popular que rompe con el tono irónico estable y constante de la escena. Los gestos, ritmos y tonos de Defeo desregulan esa transnacionalidad regulada; no hay en él nada de esa “desterritorialización trans” (en última instancia tan fuertemente territorial) que proponen el texto y la puesta; por el contrario hay una traducción de lo “otro” a lo “propio”, una afirmación en una tradición actoral (aún en el modo de escenificar la homosexualidad, que tiene mucho más de Jorge Luz que de Copi) que, paradójicamente es uno de los pocos puntos en los que la puesta fuga. Desenfadado, de trazo grueso, pero a la vez sofisticado y sutil, el cuerpo y el tono de Defeo introducen una tradición actoral argentina que encuentra su fundamento en la producción de sentido actoral, dialogan desde allí con una propuesta que hace de la extranjería virtud. En el territorio de la otredad regulada, Defeo es (otra paradoja) el único otro, el actor productor.

Así como la producción de sentido actoral puede suceder en puestas que no partan de sus principios, también puede ocurrir que determine otras tareas asociadas a la escena. La dramaturgia, la escenografía, el vestuario o la iluminación suelen estar atravesadas por la producción de sentido actoral. Se trata de un tipo de determinación que Raymond Williams define como negativa en la medida en que no es exterior a los procesos que desarrollan cada uno de esos lenguajes, sino que es inherente a ellos en tanto les pone límites. Si bien la producción de sentido actoral es condición indispensable de la tarea de dramaturgos como Rafael Spregelburd o de vestuaristas y escenógrafas como Gabriela Aurora Fernández, esta condición no agota las posibilidades expresivas de cada uno de ellos.

Que muchos dramaturgos escriban pensando en un actor o directamente para un actor no es una novedad, pero por lo general lo hacen sin abandonar el lugar del creador. Para encontrarnos con dramaturgos que tuvieran en cuenta que el actor es capaz de producir sentido, debemos quizás remontarnos al teatro popular de la primera mitad del siglo XX, en el cual sainetes y grotescos criollos eran escritos “a medida” por Enrique García Velloso, Alberto Novión o el propio Armando Discépolo para actores como Florencio Parravicini o Luis Arata. Se trataba de autores que conocían a la perfección la singularidad de estos actores, los modos en que podían producir sentido por fuera de la lógica textual o directorial. Una prueba parcial de ello es que las revistas en las que se publicaban sus obras (*Bambalinas*, *La escena*) solían incluir de manera explícita las morcillas incorporadas por los actores al texto original.

Ahora observemos el caso de Rafael Spregelburd. Actor él mismo, se forma a principios de los noventa con Ricardo Bartís en simultáneo con el inicio de su actividad como dramaturgo. En su escritura encontramos huellas de la producción de sentido actoral que tienen que ver con los principios que enunciábamos anteriormente (la fragmentariedad, la discontinuidad y la negatividad) que derivan en un humor y una ironía particulares que se sostienen en una sutil dislocación entre las palabras y las acciones. Estas huellas no determinan por completo su dramaturgia, más bien lo hacen negativamente como sus condiciones de posibilidad. Por ejemplo, que las múltiples escenas de traducción que se repiten en sus obras tengan como punto de partida un ejercicio habitual de la tendencia asociado a la traducción (en el que un actor habla en una mesa de conferencias en un idioma extraño que otro actor traduce poniendo en evidencia de manera ostensible su falta de fidelidad respecto del original) no da cuenta de las complejidades que la cuestión de la traducción adquiere en obras suyas como *Fractal* (2001), *Bloqueo* (2007), *Spam* (2014) o *La terquedad* (2017).

En la reciente puesta de esta última obra, también realizada en el Teatro Cervantes y escrita y dirigida por Spregelburd, los personajes interpretados por Analía Couceyro y Pilar Gamboa desarrollan con Guido Losantos un diálogo de señoritas casaderas que reciben la visita de un candidato elegido por el padre. Paralelamente a lo que pareciera ser un diálogo socialmente convencional se desarrolla una dislocación de la acción respecto de ese diálogo: las actrices acorralan y acosan sexualmente al actor (lo tocan, se frotan en él, hacen referencias al real exceso de vello corporal del actor). El sentido de la escena no se encuentra ni en las acciones ni en las palabras, sino en la dislocación misma y esto solo es posible a partir de la incorporación de esos cuerpos ausentes a una escritura que requiere de un actor capaz de producir y sostener ese efecto que se sostiene en la parodia pero que la excede³.

Este modo particular de escribir en relación con procedimientos propios de la producción de sentido actoral hace que las obras desarrolladas de este modo requieran actores productores para su puesta en escena. No es casual que la mayor parte de sus obras esté protagonizada por actores que conciben la actuación como producción: si repasamos el elenco de *La terquedad* (Paloma Contreras, Analía Couceyro, Javier Drolas, Pilar Gamboa, Andrea Garrote, Santiago Gobernori, Guido Losantos, Monica Raiola, Lalo Rotaveria, Pablo Seijo, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez, Diego Velázquez) vemos que casi todos ellos se formaron con directores que desarrollan y defienden este modo de concebir la actuación tales como Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, Alejandro Catalán y Bernardo Cappa, entre otros. Incluso buena parte de los integrantes del elenco siguen entrenando actores en esa línea.

El caso de Gabriela Aurora Fernández —escenógrafa y vestuarista de obras tan significativas como *El pecado que no se puede nombrar* (1998) de Ricardo Bartís, *El niño argentino* (2006) de Mauricio Kartun, *Viejo, solo y puto* (2011) de Sergio Boris, *Barrocos retratos de una papa* (2006) de Analía Couceyro o *Las multitudes* (2012) de Federico León— es un buen ejemplo de cómo la escenografía y el vestuario se vinculan de manera dinámica con la producción de sentido de los actores. En *Viejo, solo y puto* de Sergio Boris la escenografía no persigue un fin decorativo o metafórico: la farmacia no pone en escena el subtexto, su arquitectura no es metáfora de

3 No debe confundirse este efecto con el doble sentido propio de los actores populares, aunque no sería justo reducir solo al doble sentido la sutil capacidad de esos actores de aprovechar esa dislocación.

nada, ni del poder ni de las relaciones humanas, ni siquiera hay una composición particular en un sentido pictórico o estetizante. Las estanterías que configuran estrechos pasillos y que dificultan el desplazamiento de los cuerpos poniendo en evidencia su peso cuando estos se apoyan o golpean contra ellas, potencian la intensidad de los vínculos entre los tres hombres y las dos travestis. El dispositivo escénico es indisoluble de esa intensidad.

En esa trastienda de farmacia hay una apuesta por la profundidad de campo y por crear “espacios ciegos” a los que el espectador no puede llegar con su mirada y que tienen su correlato en los planos sonoros a los que se apela. Por ejemplo, toda la primera parte transcurre detrás de la cortina de lo que pareciera ser un baño: es un diálogo entre Sandra (Patricio Aramburu) y Yuliana (Marcelo Ferrari) del cual solo se reciben palabras sueltas y tonos. Las estanterías de la farmacia operan en este sentido como obstáculos a la mirada y a la escucha del espectador, pero también al despliegue físico de los actores, contribuyendo así a ese trabajo de dislocación entre acción y palabra y construyendo con los actores el relato de los cuerpos.

Genealogía del actor productor

No sería posible abordar al actor productor sin considerar que buena parte de la historia del teatro argentino está indisolublemente vinculada a él. Alejandro Catalán sitúa los inicios de la producción de sentido actoral en la década de 1980 con actores productores como Alejandro Urdapilleta, María José Gabin, Batato Barea, Humberto Tortonesi y Carlos Beloso, entre otros. Ellos serían, desde su perspectiva, los primeros en producir sentido desde la actuación prescindiendo de un texto dramático previo o de una dirección que oriente las improvisaciones dentro de una lógica en la que la parodia ocupaba un lugar central. Coincidimos con Catalán en que los ochenta fueron un momento de cambio respecto de un teatro centrado en la idea y dominado por los principios de causalidad, totalidad e identidad que se había iniciado en la década de 1930 con el Teatro del Pueblo y que había encontrado su punto más alto en Teatro Abierto 81. El nuevo tipo de actor productor que emerge en los ochenta lo hace como contrapartida del actor creador y de la hegemonía de la idea. En este sentido la parodia ocupa un lugar central: frente a un actor que eludía la referencia a su lugar dentro de los medios de producción y cuyas ideas de izquierda no hacían más que “pertrechar aparatos claudicantes” (“El autor” 124), este actor emergente no solo se sabe conocedor de esos medios, además es capaz de manipularlos por medio de la técnica y de poner en evidencia sus mecanismos. Con la irreverencia como bandera, el actor productor de 1980 va a parodiar cualquier forma de idealismo y va a poner en primer plano el carácter material de la escena y de los cuerpos en la que esta se sostiene. Su desenfadado materialismo se va a desplegar en espacios marginales (el llamado *under*) en intervenciones breves cercanas al *sketch* o al *variété* sostenidos en la lógica de la rutina entendida como un formato que habilita la producción de sentido actoral y con ella la capacidad de asociar y disociar imágenes.

Estas formas actorales eminentemente experimentales tienen para Catalán un punto de inflexión en “el abandono del sketch y el evento que lo contiene para pasar a la producción de obras” (Catalán 19) y en la emergencia de un director (Ricardo Bartís) interesado en acrecentar

las capacidades de la producción de sentido actoral. Su lugar hará posible que la actuación no se limite al muestreo de efectos o de habilidades acopiadas de una singularidad expresiva e imaginaria, sino que con ella pueda producir un relato de mayor complejidad. Para ello se desalojarán elementos paródicos y de efecto inmediato (que ya estaban siendo capturados por el medio teatral y televisivo) siendo reemplazados por capacidades de intensificación y acumulación dramática. El director, nuevo lugar de trabajo con la singularidad que interviene desde fuera del cuerpo productor del actor, hará que esa singularidad pueda desligarse de la tendencia personal del actor (repertorio imaginario y expresivo por él reconocido) (Catalán 19).

La puesta que funciona como punto de quiebre y como juntura entre el momento paródico y la irrupción de este nuevo tipo de director y del nuevo tipo de obra que produce es *Postales argentinas* (1988) de Ricardo Bartís, estrenada en el Sportivo Teatral⁴. Con ella se abre una nueva etapa cuyas características generales desarrollamos parcialmente en el apartado anterior al analizar puestas como *La máquina idiota* de Ricardo Bartís y *Viejo, solo y puto* de Sergio Boris.

Sin embargo (y sin descartar el carácter innovador de los actores de 1980 que Catalán percibe con claridad), pensamos que es posible establecer una genealogía de la producción de sentido actoral que encuentra su procedencia en el actor popular que, a diferencia del actor culto, produce sentidos específicamente actorales y pone en primer plano las pasiones al tiempo que se aleja del llamado decoro interpretativo. Mientras que el decoro interpretativo disfraza las pasiones de mesura y objetividad, estos actores las ponen en primer plano, evidencian la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso. El cuerpo de estos actores es un cuerpo pensante, un cuerpo que siempre emite una opinión, aun en situaciones que no le son favorables. Es eminentemente táctico, siempre se sitúa en el terreno del otro (en un "terreno otro") e involucra las tres pasiones que Nietzsche considera inseparables de todo conocimiento o comprensión: reír, lamentarse y detestar. El establecimiento de esta genealogía es indispensable para poder elaborar un mapa descriptivo y crítico del teatro que se hace en Buenos Aires a partir de la producción de sentido actoral.

El actor productor cita al actor popular en la rutina. Ella es el enlace que permite empezar a pensar esta genealogía. La rutina es, sin dudas, la forma más elemental del teatro, ya que solo requiere de una serie de pautas o de acuerdos de un actor con otro actor o consigo mismo en función de un espectador. Entendemos por rutina una secuencia o partitura de acciones más o menos pautadas que se realizan frente a un público. Parte de la idea de que la actuación precede a la narración y se impone a ella: aun cuando se trabaje con materiales preexistentes (novelas, cuentos, obras dramáticas, noticias periodísticas, comportamientos sociales, personajes conocidos, otras formas actorales o cualquier otro material pasible de ser utilizado), estos se ponen al servicio del actor que arma su rutina por fuera de la lógica inmanente a cada uno de estos materiales. Pensemos, por ejemplo, cómo los actores de revista armaban y arman sus monólogos (políticos o no) en torno a la noticia periodística o a la actualidad.

4 Por el Sportivo pasarán los actores, directores y dramaturgos más destacados del teatro de los noventa: Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Alejandro Catalán, Analia Couceyro, Rafael Spregelburd, Federico León, Sergio Boris, Andrea Garrote, Eugenio Soto, Luis Machín, María Merlino, María Onetto, Bernardo Cappa, Juan Pablo Gómez y Nahuel Cano, entre otros.

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

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

Podría pensarse que la palabra rutina remite exclusivamente a lo cómico; sin embargo, hay infinidad de rutinas que buscan un efecto sentimental o melodramático. La rutina es una forma fija y, a la vez, abierta y proteica: permite supresiones, inversiones, cambios y agregados, habilita el montaje. Puede involucrar a la palabra, pero también prescindir de ella; ni siquiera requiere de una forma narrativa clásica de introducción, nudo y desenlace. En última instancia, es puro trazo y es este aspecto el que recupera y reformula el actor productor que emerge en la década de 1980. Es interesante comparar a Los Melli (Carlos Belloso y Damián Dreyzik) con el trío integrado por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese.

Los Melli se sitúan más cerca de la tradición del actor popular, especialmente de actores de variedades como Jorge Marrone, Pepe Biondi o los Cinco grandes del Buen Humor, con los que establecen una relación de cercanía. Sin embargo, su humor lleva al extremo los aspectos más revulsivos de estos actores, exhibiendo a través de sus procedimientos más relevantes (mueca, maquieta, retruécanos, latiguillos, apartes) la monstruosidad de los gestos que permiten identificarnos socialmente. Se trata de una monstruosidad situada en el presente de una sociedad posdictatorial que se muestra a través de esos procedimientos que aparecen acelerados o "ralentados", palabras y cuerpos desfasados, más mecanismos que organismos.

En cambio, Urdapilleta, Batato y Tortonese son ejemplo de otro modo de vincularse con el actor popular. Sin renunciar a la efectividad de la rutina buscan algo que subyace al cuerpo afectado del actor popular, algo que permitiría sustraerlo del campo de lo establecido y situarlo en otro campo cercano a lo que Bartís describe como una "cancha con niebla": un campo de indeterminación, en el que lo conocido y las convenciones se desdibujan y se abren a lo poético de una manera mucho más descarnada que en los actores populares.

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

Tomemos por caso a uno de los actores rioplatenses más destacados de la primera mitad del siglo XIX: Luis Ambrosio Morante. Es él quien da cuerpo a la forma actoral culta emergente (la actuación neoclásica) aun sin conocerla de manera directa, desde la periferia, pero es también quien desde la misma actuación pone a prueba sus límites. Es Morante quien "por su gesticulación, el tono de su voz y todos sus movimientos difundía un encanto que es imposible de describir" ("Teatro" 216), pero también es a Morante a quien le advierten

por su bien y el del público que en adelante se excuse de tocar los pechos a las damas con las que representa (como hizo en *El prisionero de guerra* y *El Duque de Viseo*); porque esta es una indecencia insoportable, y que le valdrá si la repite poco más que silbidos. Le suplica además que considere que el tono de la tragedia no es el del chismoso, y que por amor al patio se digne a levantar un poco la voz, y no hacer unas transiciones tan violentas, que a la vez disgustan al oído y dejan en ayunas a la mitad de los concurrentes ("Aviso" 188).

Como Carlos Defeo en el ejemplo citado más arriba, doscientos años antes, Morante introduce gestos y tonos que están por fuera de la lógica de la escena, la trastocan y la exceden, es decir, conoce sus medios de producción y los transforma.

En estos casos, el escándalo se produce cuando la lógica de la rutina aparece en donde no debería en forma de manos que se abalanzan indecorosamente sobre pechos o de tonos que arremeten contra textos de manera igualmente indecorosa. En ese accionar impropio que erosiona nada menos que las bases del orden republicano que la Revolución de Mayo pretende instaurar (o el mito antiperonista en el caso de Defeo), el tono se autonomiza, crea una narración paralela, cuenta otra historia que es preciso ir deshilvanando. ¿Qué significa adoptar el tono del chismoso en una tragedia o hablar de manera casi inaudible o pasar de ese murmullo a un tono exclamativo, cercano al grito, casi sin transición? En principio, que la historia de los tonos, en las formas populares en particular y del actor productor en general, puede leerse como un

gran comentario o como una historia paralela del teatro argentino que permite acercar a Luis Ambrosio Morante con Florencio Parravicini, Alberto Olmedo y Carlos Dafeo.

Algo similar podría decirse de Pablo Podestá, quien recurre a la morcilla y, aunque no es su principal recurso, la utiliza a gusto conforme a las necesidades que le va planteando la escena. Sin embargo, su potencia dramática no radica allí, está más bien en llevar el texto a sus límites exacerbando sus tonos e incorporando otros que no estaban en él, expandiendo las posibilidades circenses de su cuerpo por medio de saltos, corridas, arranques de furia repentinos, detenciones, amagues y cambios abruptos. Arrastrarse, hincarse de rodillas, desplazarse de un extremo al otro del escenario, arrojar un cuchillo y clavarlo a escasos centímetros de su víctima, son algunos de los modos en que la rutina circense de Pablo Podestá asedia el texto. En Podestá, el cuerpo y los tonos producen textos sobre los mismos textos sin que sea necesario cambiar la letra, hacen sentido sobre el sentido, emiten opinión. Profundamente respetuoso de los contenidos implícitos de las obras que representa, no puede evitar ironizar sobre ellas y lo hace por medio de la exageración, que es el modo en que la cultura popular se apropia de la alta cultura cuando no pretende burlarse de ella. Acepta su riqueza discursiva, pero le muestra cuán pobre es a la hora de expresar las pasiones.

Otro caso ejemplar es el de Parravicini, el que no sabe o simula no saber, pero que sabe demasiado. Llega tarde a la escena con la letra estudiada a medias o no estudiada y con la morcilla a flor de labios y desde esa ignorancia deliberada mina el texto desde dentro a partir de un malentendido: lo fragmenta, redistribuye roles, abre un espacio lúdico que convierte a la escena en una zona de riesgo. Si uno de los actores pregunta dónde está Núñez (refiriéndose a la estación de Núñez) Parravicini dice no saber y automáticamente reconvierte Núñez en un personaje que no existía en el texto original: pregunta por él, narra sus desopilantes desventuras, desarrolla disparatadas hipótesis en torno a su paradero. La repentina irrupción de Núñez rompe la cadena sintagmática y abre la escena a la pura asociación y disociación, al punto de que el decorado cobra nueva vida: muebles, sillones, telones pintados, el público mismo devienen en posibles lugares en los que Núñez podría estar oculto y Parra escudriña todos ellos habilitando otros ritmos, otros itinerarios. Y si el público parece aburrirse, como ocurriera en *La vendimia* (1915), de Julio Sánchez Gardel, Parra sale imprevistamente al escenario de entre bastidores y asíndose a uno de los travesaños del emparrado que ambientaba la ficción campera, exclama: "Tata, yo soy la uva..." en alusión paródica a otra obra del autor en la cual Pablo Podestá, luego de eliminar al traidor, en un ataque de locura decía trepado a una roca: "Tata, yo soy el cóndor". Provoca la risa de un público conocedor del texto parodiado y habituado a los rasgos repentistas de Parra.

Morante, Podestá y Parravicini producen sentido en el marco de puestas en las que el texto previo ocupa un lugar central. Sin dudas, la morcilla es el ejemplo más claro y evidente de producción textual por parte del actor, pero de ningún modo es el único ni es necesariamente el más relevante. Porque el actor popular produce texto desde los tonos y las acciones, en el encuentro fortuito que se produce entre la letra y la rutina, entendida como conjunto de acciones, gestos y tonos posibles desarrollados con anterioridad en el circo o en espectáculos de variedades. Las rutinas desarrolladas por Podestá en el circo o por Parra en el teatro de variedades ingresan en las puestas en escena y cambian el sentido de textos que devienen otros.

Conclusiones

La producción de sentido actoral es una constante en la historia del teatro de Buenos Aires. La encontramos en un actor como Luis Ambrosio Morante que se destacó en el proceso de independencia, en los Podestá que crearon el campo teatral porteño y en los actores populares que los sucedieron (Parravicini, Muiño, Alippi, Arata, Olinda Bozán, Tita Merello, Luis Sandrini, Alberto Olmedo), siempre asociada a la rutina como forma actoral que excede los límites que los textos y los géneros imponen. La encontramos también a mediados de los ochenta con renovado vigor como reacción frente al actor creador propio de un realismo que había hegemónico la escena desde la década de 1960: en estos casos también está asociada a la rutina con las diferencias y matices que hemos descrito oportunamente. Sin lugar a duda, la rutina fue la base del trabajo de Los Melli, las Gambas al Ajillo (María José Gabin, Verónica Llinás, Alejandra Fletcher y Laura Market), o el trío integrado por Alejandro Urdapilleta, Batato Barea y Humberto Tortonese.

Por último, con *Postales argentinas* (1988) asistimos a la aparición de un nuevo director capaz de generar desde la producción de sentido actoral relatos de mayor complejidad que reemplazan en gran medida la parodia y el efecto por capacidades de intensificación y acumulación dramática amplificando las potencialidades de cada actor individual en función de repertorios imaginarios y flujos asociativos que exceden la singularidad de cada actor al tiempo que la expanden.

En el campo de la actuación encontramos, entonces, la mayor parte de las formas que consideramos experimentales (en el sentido de que desarrollan verdaderas investigaciones en teatro). Estas formas se caracterizan por la capacidad de exhibir en su materialidad los mecanismos que operan esas fuerzas, de mostrar los vínculos reales que se generan entre los actores a lo largo de los ensayos y los campos imaginarios que activan tales vínculos. La escena deviene así en un campo histórico en el que formas y relatos se despliegan y confrontan, en un espacio de indagación constante en la historia y la cultura argentina y universal. Así, las huellas que la dictadura, la lucha armada, el peronismo o las políticas neoliberales (actuales y del pasado) han dejado y dejan en los cuerpos de los actores, pero también textos, imágenes y tonos, pueden adquirir resonancias shakesperianas en obras como *La máquina idiota*, de Ricardo Bartís (2012) o *El cuerpo de Ofelia* (2017) de Bernardo Cappa, o arltianas en *La farsa de los ausentes* (2017) de Pompeyo Audivert.

Tal como afirmamos con anterioridad, pensamos que el establecimiento de esta genealogía es indispensable para poder elaborar un mapa descriptivo y crítico de los desarrollos de la escena actual en la que encontramos a menudo indagaciones desde la producción de sentido actoral en torno a los mitos fundacionales de nuestra cultura a partir del cruce de gestos, tonos y textos (Ricardo Bartís, Bernardo Cappa, Eugenio Soto, Alejandro Catalán, Sergio Boris, entre otros). Independientemente de las diferencias que existen entre estos artistas, para todos ellos los contenidos son más que un mero tema: no se originan en una idea inicial, no son aquello que completa esa idea y le confiere forma dramática ni tampoco la idea que surge como resultado de un proceso; son más bien aquello que emerge de la puesta en funcionamiento de determinados mecanismos que encuentran su procedencia en la producción de sentido actoral.

Obras citadas

- "Aviso al Sr. Ambrosio Morante". *El Argos de Buenos Aires* 154, 28 de mayo de 1825. Buenos Aires: Imprenta de los expósitos. 188. Impreso.
- Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 2003. Impreso.
- Benjamin, Walter. "El autor como productor". *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 111-129. Impreso.
- . "¿Qué es el teatro épico? (Segunda versión)". *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional, 2002. 21-33. Impreso.
- . "La enseñanza de lo semejante". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid: Alfaguara, 1991. 85-89. Impreso.
- . "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 165-173. Impreso.
- . "Tesis de filosofía de la historia". *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus 1989. 175-191. Impreso.
- Catalán, Alejandro. "Producción de sentido actoral". *Teatro XXI* 12 (otoño, 2001): 15-20. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- "Teatro". *El Argos de Buenos Aires* 161, 22 de junio de 1825. Buenos Aires: Imprenta de los expósitos. 216. Impreso.
- Yaccar, María Daniela. "Tiene que ser una caja de resonancia". *Página 12*, 16 de febrero de 2017, <https://www.pagina12.com.ar/20444-tiene-que-ser-una-caja-de-resonancia>. Accedido el 10 de diciembre de 2018.