

El teatro argentino en la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad

Jorge Dubatti

El “nuevo teatro argentino” es una franja amplia, en permanente movimiento y muy productiva, dentro de ese todo que constituye el “teatro argentino actual” (1983-2004) al que llamamos —según nuestra propuesta de periodización— “el teatro de la postdictadura”, es decir, el conjunto de la actividad escénica y dramaturgica que se desarrolla en el país a partir de la restitución de la Constitución y sus instituciones en 1983 en diferentes líneas estético-ideológicas y circuitos. La categoría de “nuevo teatro” implica un recorte dentro del campo teatral: se trata del subconjunto específico de la producción de los teatristas que ingresan al mismo en los últimos veinte años, es decir, aquellos que comienzan a escribir, dirigir, actuar, bailar, etc., desde inicios de los ochenta hasta hoy.

El nuevo teatro expresa y reelabora en sus poéticas las nuevas condiciones culturales que atraviesan la sociedad argentina desde los primeros años de la postdictadura y más acentuadamente en los noventa hasta hoy¹. Dichas condiciones se sintetizan en un nuevo fundamento de valor, inédito en la historia de la cultura nacional. Ese nuevo fundamento de valor, que rige en la cultura actual, tiene que ver con la crisis de la Modernidad y es el generador de un nuevo momento cultural que puede ser llamado “Posmodernidad” o “Segunda Modernidad” (según la distinción que hace de estos términos García Canclini, 1992). La aparición del nuevo fundamento de valor corresponde a los años de la postdictadura, con la “reapertura” del país al mundo y la consecuente sincronización de Buenos

Aires con los grandes centros urbanos mundiales (en especial los de la civilización occidental), aunque con evidentes diferencias locales en la periferia latinoamericana, al sur del planeta (Walter y Herlinghaus, 1994). El proceso de asentamiento del nuevo fundamento de valor se profundizó en los noventa como consecuencia del “reordenamiento mundial” y los efectos de la globalización. La puesta en crisis y cuestionamiento de los principios de la Modernidad llegan a Buenos Aires (y a otros centros urbanos de la Argentina) en el fin de siglo e implican un sólido golpe a varios de los basamentos en los que a partir del siglo xv se afianzó el desarrollo civilizatorio de Occidente. El nuevo fundamento de valor se manifiesta condicionado por la crisis de la creencia en el proceso del avance de la Humanidad hacia una igualación democrática y social y por la relativización o desarticulación del mito del progreso infinito, del valor de “lo nuevo” como instrumento de cuestionamiento y “superación” de lo anterior, del proceso universal de secularización, del mito del dominio humano de la naturaleza, del principio racionalista del “saber es poder”. El nuevo fundamento de valor asume en los individuos y en los grupos sociales muy diferentes tomas de posición, que oscilan entre el rechazo absoluto y la aceptación acrítica del mismo. Por lo general, las actitudes más productivas en el campo artístico se ubican en un lugar de tensión paradójica, sintetizable en la fórmula “ni apocalípticos ni integrados”, al margen de una polarización maniquea (Hopenhayn, 1994).

A nuestro juicio algunas de las variables significativas que condicionan en este contexto el nuevo régimen de experiencia y su consecuente visión cultural, y atraviesan directa o indirectamente el régimen de producción y recepción del nuevo teatro argentino, son: la crisis de la izquierda y hegemonía del capitalismo autoritario; la asunción del horror histórico de la dictadura y la construcción de una memoria del dolor: represión, terror, secuestros, desapariciones, campos de concentración, tortura, asesinatos, violación absoluta de los derechos humanos; las tensiones entre globalización y localización; el auge de lo microsocioal y lo micropolítico; la multitemporalidad; la puesta en crisis del principio de verdad y el imperio del “giro lingüístico”; el pasaje de lo socioespacial a lo sociocomunicacional (García Canclini); la heterogeneidad cultural (José Joaquín Brunner); la pauperización y fragilización; la espectacularización de lo social o la cultura del espectáculo (véase Dubatti 2002a).

La nueva visión del mundo en la postdictadura tiene como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos “el canon del teatro argentino actual”. Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el “canon de la multiplicidad”. Franja interna al canon, el nuevo teatro expresa cabalmente las condiciones del mismo: es el espacio del canon donde más se evidencian sus rasgos de identidad y sus novedades.

Como manifestación de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos, se observa un fenómeno de destotalización, que cumple una función cultural desalienadora, deshomonizadora y otorga especial valor al lugar de la “diferencia”. La destotalización es consecuencia de la quiebra del pensamiento binario (Lodge) y sus expresiones son la atomización y la diversidad/multiplicidad. Implica la idea de multicentralidad (no hay “un” centro sino muchos, incontables) y de coexistencia de modelos y autoridades de referencia. La destotalización determina un paisaje desdelimitado, de proliferación de mundos. Josefina Ludmer sintetiza esta nueva experiencia cultural con el refrán “Cada loco con su tema”. El efecto de la diversidad recorre todos los órdenes de la práctica teatral actual. Se observa tanto en el

estallido de las poéticas dramáticas y de puesta en escena, como en las ideologías estéticas (implícitas en las obras o explicitadas teóricamente), las formas de producción y los tipos de público, así como en la aparición de nuevas conceptualizaciones para pensar el fenómeno de la diversidad.

Otros rasgos emergentes del canon de la multiplicidad son la destemporalización y la multitemporalidad. En el nuevo teatro de Buenos Aires se advierte una coexistencia de tiempos estéticos y una paradójica relación con el valor de lo nuevo. Se oye decir que “Lo nuevo ha muerto”, pero paradójicamente esto es nuevo. La crisis y relativización del valor de lo nuevo marca un cambio en la dinámica histórica:

- Se relativiza o adelgaza la posibilidad contrastiva de las poéticas de contraposición (Lotman), en tanto queda escaso margen para las novedades estéticas radicales: “Lo nuevo ha muerto”.
- Todo está permitido siempre y cuando responda por complementariedad o rechazo al nuevo fundamento de valor, es decir, registre de alguna manera el impacto de las nuevas condiciones culturales. Si lo nuevo se ha relativizado, se siente como “viejo” todo discurso o poética que se niega a percibir o ignora las nuevas condiciones culturales. Por ejemplo, se oye decir en el campo teatral de Buenos Aires que “Nada más viejo hoy que lo que fue nuevo en los sesenta”. La afirmación se refiere al fundamento de valor, no a los procedimientos.
- En cuanto a procedimientos, todo está permitido. Libertad absoluta de buscar materiales morfotemáticos en todas las instancias del pasado e incluso en el cruce con otros sistemas artísticos. Se vuelve al pasado de diversas maneras: para la relectura de las más diferentes tradiciones codificadas (la gauchesca, el circo, la *commedia dell'arte*, el tango, el sainete, el melodrama, etc.) o para fundar nuevas tradiciones a partir de una revisión o reorganización de los materiales del pasado.

La multiplicidad queda nítidamente expresada cuando se considera en su conjunto las micropoéticas del nuevo teatro argentino. Si en algo se parecen es en la libertad de trabajar sin las presiones

de modelos y autoridades, en la búsqueda de la poética deseada. Las nuevas condiciones de producción determinan la dificultad de elaboración de poéticas que unifiquen la nueva creación teatral en un único modelo. Las micropoéticas —espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad— se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común. Hemos llamado a este fenómeno la “conquista de la diversidad”. Se observa una resistencia a la reductibilidad por el acrecentamiento de la complejidad (Prigogine) de las poéticas teatrales, densamente atravesadas por la singularidad de lo subjetivo.

Las voces “teatrística” y “dramaturgia de autor, actor, director y grupo”² son algunas de las nuevas categorías utilizadas para dar cuenta de la multiplicidad característica del teatro argentino actual, ya sea porque la diversidad es encarnada en el mismo agente (uno que es muchos, muchos en uno), ya sea porque abre el espectro de reconocimiento de la diversidad de formas discursivas.

El término “teatrística” se ha impuesto desde hace unos quince años en el campo teatral argentino. “Teatrística” es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo. Alejandro Tantanian es un ejemplo de esta categoría: en algunos de sus espectáculos se desempeña simultáneamente como director, actor y dramaturgo.

En diversas oportunidades hemos destacado que, entre los cambios aportados por el campo teatral de la postdictadura, debe contarse la definitiva formulación de una noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia (Dubatti, 1995, 1999 y 2001).

El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras en nombre de una supuesta sistematización que es, en suma, tosco reduccionismo. En el teatro, ¿sólo escribe el “autor”? Por supuesto que no.

En el camino de búsqueda de una respuesta a este problema, hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un “autor” sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado

por las matrices constitutivas de la teatralidad (considerando esta última como resultado de la imbricación de tres acontecimientos: el convivial, el lingüístico-poético y el expectatorial, Dubatti, 2002a).

Este fenómeno de multiplicación del concepto de escritura teatral permite reconocer diferentes tipos de dramaturgias y textos dramáticos: entre otras distinciones, la de dramaturgia de autor, de director, de actor y de grupo, con sus respectivas combinaciones y formas híbridas, las tres últimas englobables en el concepto de “dramaturgia de escena”. Se reconoce como “dramaturgia de autor” la producida por “escritores de teatro”, es decir, “dramaturgos propiamente dichos” en la antigua acepción restrictiva del término: autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. “Dramaturgia de actor” es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. “Dramaturgia de director” es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. La “dramaturgia grupal” incluye diversas variantes, de la escritura en colaboración (binomio, trío, cuarteto, equipo...) a las diferentes formas de la creación colectiva³. En buena parte de los casos históricos estas categorías se integran fecundamente.

La multiplicación del concepto de dramaturgia permite también otorgar estatuto de texto dramático a guiones de acciones o formas de escritura que no responden a una notación dramaturgic convencionalizada en el siglo XIX. Al respecto, es fundamental diferenciar texto dramático y notación dramática (Dubatti, 1999). El concepto de texto dramático no depende de la verificación de los mecanismos de notación teatral (fijación textual: división en actos y escenas, didascalias, distinción del nivel de enunciación de los personajes) hoy vigentes pero que, como se sabe, han mutado notablemente a lo largo de la historia de la conservación y edición de textos dramáticos (baste confrontar los criterios de notación de la tragedia clásica y de las piezas de Shakespeare en sus respectivas épocas). Las matrices de representación —es decir, las marcas de virtualidad escénica— muchas veces se resuelven en forma implícita, corresponden a lo “no-dicho” en el texto, al subtexto.

Es digno de señalar que la formulación de esta nueva noción de dramaturgia no se ha generado en abstracto del laboratorio de la teatrología sino que

ha surgido de la interacción de los teatristas con los teóricos, y especialmente a partir del reclamo de los primeros. A pesar de que la multiplicación del concepto de dramaturgia viene desarrollándose desde mediados de los ochenta, todavía hoy hay sectores reaccionarios —tanto entre los teatristas como entre los investigadores y los críticos— que niegan este avance y perseveran en llamar dramaturgia a un único tipo de texto. Hablamos de “avance” porque la recategorización implica el beneficioso abandono de la “rígida estrechez del monoteísmo epistemológico” (Kovadloff, 1998: 21).

Otra de las grandes conquistas que aporta el nuevo concepto de dramaturgia radica en la posibilidad de rearmar tradiciones de escritura hasta hoy escasamente estudiadas y, sin embargo, increíblemente fecundas en la historia del teatro argentino⁴ y mundial. Por ejemplo, la dramaturgia de actor, cuyo origen debe buscarse en los textos de los mimos griegos (Cantarella, 1971) e incluye una historia fecunda (De Marinis, 1997).

Este cambio en la consideración del dramaturgo hace que hoy se pueda releer la producción dramática de la historia teatral argentina a partir del diseño de un nuevo corpus, muchísimo más vasto, e incorporar al inventario de textos los producidos por actores, directores y aunque es cierto que estos textos engrosan la lista del “teatro perdido”⁵, mucho es todavía el material que puede ser recuperado, en especial el de las últimas décadas.

En el canon de la multiplicidad las poéticas conviven y no requieren alinearse en una determinada escuela, tendencia o movimiento para ser aceptadas. La proliferación de mundos y la destotalización hacen que en un mismo campo teatral trabajen con idéntica aceptación y reconocimiento grupos tan disímiles como La Banda de la Risa, El Periférico de Objetos, De la Guarda, Catalinas Sur, Los Calandracas, Amanecer (con un elenco integrado por “chicos de la calle”, bajo la dirección de Javier Ghigliano), El Descueve, Grupo Teatro Libre, La Runfla, Bachín Teatro, el Muererío, Los Pepe Biondi, El Baldío y Periplo, entre otros muchos. Lo mismo puede decirse de los teatristas: conviven en el mismo campo poéticas tan disímiles como las de Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Ricardo Bartís, Luis Cano, Beatriz Catani, Alejandro Tantanian, Paco Giménez, Federico León, entre muchos. En el campo de producción de poéticas no se encontrará una hegemónica, sino micropoéticas que ofrecen las más diversas variantes. Se equivocan quienes

pretenden identificar el nuevo teatro, por ejemplo, con una producción eminentemente lingüística como la de Tantanian o Spregelburd. En el nuevo teatro las poéticas responden a modelos textuales que proponen diferentes concepciones semióticas de producción de sentido, archipoéticas que los teatristas y los grupos saben combinar, integrar y cruzar sabiamente en el seno de sus textos según las necesidades de cada creación. Llamamos a estos modelos confrontados *poética de la univocidad* y *poética de la multiplicidad*⁶. Respectivamente⁷, a ellos responden los siguientes términos enfrentados por parejas en el mismo nivel textual:

- transparencia/opacidad;
- monodía semántica/semiosis ilimitada;
- ancilaridad/autonomía;
- ilustración de un saber *a priori*/devenir del sentido *a posteriori*;
- teatro tautológico (de signos conocidos)/teatro “jeroglífico” (de signos que remiten a un alfabeto por descifrar)⁸;
- recepción objetivista/recepción abierta;
- entrega de mundo explicitada verbalmente/ entrega de mundo cifrada en la metáfora epistemológica;
- omnisciencia/infrasciencia;
- redundancia pedagógica/construcción de ausencia;
- metonimia/metáfora;
- teatro de ratificación/teatro de revelación;
- teatro de identificación/teatro de contraposición.

Espectáculos como *A propósito de la duda* (dramaturgia de Patricia Zangaro, dirección de Daniel Fanego, estrenado en el 2000 y repuesto en el Ciclo Teatro x la Identidad, 2001) apuestan a una recepción objetivista y trabajan con la exposición de un saber previo. Obras como las de Walter Rosenzvit, por el contrario, se ubican claramente en el descubrimiento de sentido *a posteriori* de la escritura.

Podríamos afirmar que uno de los rasgos más frecuentes en el nuevo teatro es la puesta en crisis de la noción de comunicación teatral: no hay comunicación (en el sentido de transmisión objetivista de un mensaje claramente pautado) sino creación de una ausencia, sugestión, contagio. Con el consecuente eclipse del teatro como escuela, de la noción de “Biblia pauperum” (Strindberg). La construcción de sentido en la producción no se da como la ilus-

tración de un saber previo sino como consecuencia de la poética: el sentido deviene, deriva *a posteriori* de la construcción de la poética. Crisis del racionalismo y crisis del concepto utilitario de arte. Por otra parte, la ausencia de comunicación limita el poder de socialización del teatro: ha dejado de proveer un saber para la acción. Estos cambios se vinculan con la falta de certezas y la crisis del principio de realidad y de verdad. Como una de las manifestaciones del problema filosófico del giro lingüístico, abunda en el teatro argentino actual el procedimiento de la autorreferencia teatral, la escena que habla de sí misma. Esta autorreferencia es muchas veces resultado de la pérdida de referencia objetivista —pérdida del principio de realidad— y de la conciencia de la imposibilidad de llegar al conocimiento del objeto: el lenguaje no posee un valor de intermediario hacia la cosa —desde una concepción operativa y utilitaria— sino que es el camino y a la vez la meta del conocimiento de lo real.

Sin embargo, son muy numerosos los espectáculos que trabajan en el sentido contrario: garantizan la comunicación “mensajista” u objetivista y salen en busca de la recuperación del poder pragmático del teatro. Preservan la capacidad política al concebir el teatro como una acción productora de sentido en un determinado campo de poder en torno del funcionamiento de las estructuras de poder en dicho campo, con el objeto de incidir en ellas, acción que implica una distribución de los agentes del campo en amigos o enemigos. El reciente ciclo Teatro x la Identidad —que incluyó más de cuarenta espectáculos— no es la única excepción: piénsese en los trabajos de Catalinas Sur, el teatro-foro de Los Calandracas (Teatro para Armar), el grupo Periplo, Morena Cantero Jr., la labor de Inés Sanguinetti en barrios carenciados, el Grupo Amanecer, la dramaturgia de Mario Cura y Carlos Alsina y tantos otros.

Dentro de uno u otro modelo semiótico de la univocidad o de la multiplicidad, lo cierto es que el nuevo teatro (y en general todo el teatro argentino actual) se ha convertido en un espacio de resistencia. Contra el olvido y la insignificancia frente a la unificación del mundo por la hegemonía del neoliberalismo autoritario y la desarticulación y redefinición todavía no concretada de la izquierda, el teatro sigue enarbolando la bandera de la lucha por los valores humanistas fundamentales (derechos humanos, calidad de vida, justicia, igualdad social, identidad y conocimiento del pasado, democratiza-

ción del saber, trabajo, etc.). De esta manera, marca una actualización de pensamiento que también aparece registrada en el campo de las Ciencias Sociales en Latinoamérica, como lo demuestra el estudio de Nancy Morris y Philip R. Schlesinger (2000). El lenguaje teatral se afirma como resistencia, además, a partir de su especificidad en lo aurático (el intercambio directo entre el actor y el espectador, sin intermediaciones técnicas), contra la desterritorialización, a favor de la educación y contra la transparencia del mal. Como una vuelta a lo humano en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido.

El teatro argentino de la postdictadura no sólo es resistencia: también *resiliencia*, capacidad de construir en la adversidad. Genera sentido con la falta de sentido, obtiene riqueza de la pobreza, encuentra productividad en el dolor, transforma la precariedad en potencia estética e ideológica. Los teatristas de la postdictadura han sabido encontrar los mecanismos para transformar la fragilización, la pobreza y la violencia en opciones creativas. “La resiliencia es una condición humana —escriben los doctores Néstor Suárez Ojeda y Mabel Munist— que ha sido estudiada por médicos y científicos y, tomando la palabra de los ingenieros y arquitectos que la aplican para referirse a los materiales de la construcción, la han definido como la capacidad humana para sobreponerse a las adversidades y construir sobre ellas. Es decir que hay dos conceptos importantes: el primero es esa virtud de enfrentar y sobreponerse a las desgracias, y el segundo es ser capaz de fortalecerse y salir transformado a partir de ellas” (2001).

Si bien es cierto que la pauperización y fragilización del estado y la calidad de vida en la Argentina han ido en aumento, también lo es que los teatristas están dotados de los dos atributos señalados por Suárez Ojeda y Munist y se destacan por su extraordinaria capacidad para enfrentar las dificultades que afrontan el campo teatral y la realidad argentina en su conjunto y “hacer de necesidad virtud” de acuerdo con la antigua expresión castiza. “A diferencia del teatro europeo y americano —nos decía Ricardo Bartís en un diálogo reciente—, el argentino no necesita dinero para sus producciones. Hemos aprendido a trabajar sin plata, y hemos convertido la precariedad de nuestros medios en una fuerza ideológica y estética” (diciembre de 2001).

La multiplicidad queda también nítidamente expresada cuando se considera en su conjunto las micropoéticas de la actuación en el nuevo teatro de Buenos Aires.

Las micropoéticas —espacio de articulación de las relaciones entre teatro y subjetividad— se resisten a la homogeneización y la abstracción en una estructura común o a la subordinación en un esquema jerárquico. Se apropian, sin reivindicar ningún tipo de “purismo” u homogeneidad, de estrategias y procedimientos provenientes de diversos modelos actorales. El estado de relaciones de las micropoéticas entre sí es la comunidad o yuxtaposición. Hemos llamado a este fenómeno la “conquista de la diversidad”. Se observa una resistencia a la reductibilidad por el acrecentamiento de la complejidad (Prigogine) de las poéticas actorales, densamente atravesadas por la singularidad de lo subjetivo, concebido como un espacio de diversidad e hibridez.

Sin voluntad de realizar un inventario completo y cerrado, pueden caracterizarse al menos nueve grandes modelos o tendencias en las concepciones de la actuación (a su vez con variaciones internas) hoy vigentes en el nuevo teatro de Buenos Aires. Los plantearemos brevemente, esbozando en pocas líneas sólo algunos rasgos identitarios de su sistema, y señalando según los casos aquellos teatrístas y grupos que mejor evidencian a nuestro juicio las prácticas de cada modelo aunque nunca en forma ortodoxa u excluyente, siempre bajo la forma de la mezcla y la hibridez:

1. El **actor realista-naturalista** de formación stanislavskiana (o en variable strasberguiana, o *mutatis mutandis* a lo Hedy Crilla), considerado erróneamente durante décadas como el modelo del “actor universal”. Si bien se sigue tomando extensamente esta concepción por su utilidad para el trabajo “de velocidad” en cine y televisión, hoy se encuentra fuertemente sujeta a revisión por los teatrístas en dos direcciones fundamentales:

- a) se cuestiona el concepto de *organicidad* en tanto subsidiario de una epistemología iluminista-positivista heredada de los siglos XVIII y XIX, hoy atacada y desplazada por las revolucionarias revelaciones —en el siglo XX— del psicoanálisis, la lingüística y la semiótica, las teorías de la narración, los estudios de género, el desconstruccionismo, las ciencias políticas (en especial las teorías

sobre el poder de Foucault) y el poscolonialismo⁹. La pregunta que plantean los cuestionadores del concepto de organicidad es: ¿en qué aspectos la realidad y el hombre, que se manifiestan como pura complejidad y diversidad, pueden reducirse a respectivas unidades orgánicas de dominios inteligibles y manejables? A diferencia de la voluntad de conocimiento y dominio por el saber que impone la organicidad, el teatro parece reivindicar hoy —y desde hace décadas— la categoría de *infrasciencia* (no-saber);

- b) se intenta releer los textos de Stanislavsky fuera de los marcos impuestos ya por el socialismo, ya por el modelo industrial norteamericano¹⁰, así como redescubrir aspectos silenciados de su producción y especialmente reveladores en su epistolario y textos fragmentarios. Entre los revisores actuales del pensamiento de Stanislavsky desde la práctica escénica interesa la producción del director y actor Luciano Suardi; entre los cuestionadores más sólidos, se destaca el actor y director Ricardo Bartís, teórico interesante sobre el valor de la infrasciencia en la creación teatral¹¹.

2. El **actor teatralista de tradición popular local**. En los últimos veinte años se ha advertido un interés creciente por el estudio y puesta en práctica de las estrategias actorales de algunos actores argentinos del teatro popular-comercial, el circo criollo, el varieté, la revista porteña y el radioteatro. Interesa recuperar ciertas figuras como modelo —José y Pablo Podestá, Niní Marshall, Luis Sandrini, Florencio Parravicini, Pepe Arias, el dúo Buono-Striano, Dringue Farías, entre muchos—, así como ciertos procedimientos actorales vinculados al sainete y el grottesco criollo: la maquieta, la mueca, el latiguillo, el camelo, el “salirse del personaje”, etc. Sobresalen al respecto el proyecto de la Escuela de Circo dirigida por los Hermanos Videla, la poética de investigación de La Banda de la Risa, el actor y director Enrique Federman, Los Macocos y los espectáculos *Recuerdos son recuerdos* y *Glorias porteñas*.

3. El **actor teatralista de tradición culta europea**. De la mano de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, se extienden rápidamente en Buenos Aires las estrategias del “clown”, según el modelo de Jacques Lecoq y la intermediación de su discí-

pulo Philippe Gaulier. Sobresale al respecto el trabajo teórico-metodológico de Daniel Casablanca, traspuesto ensayísticamente por María Romano. Con rasgos diversos pero solidarios con la línea del teatralismo, se suman los aportes del “nuevo circo” (Gerardo Hochman, Marcelo Katz) y diferentes formulaciones del teatro corporal a lo Etienne Decroux (Pablo Bontá y la Compañía Buster Keaton) y la “impro” (técnicas del actor de improvisación).

4. El **modelo actoral de la antropología teatral**. Ya sea a partir de los estímulos o francamente bajo el magisterio de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba o Richard Schechner, o invocando una lectura del precursor Antonin Artaud, en Buenos Aires son diversos los grupos y actores que trabajan de acuerdo a los principios del teatro antropológico y su planteo de una teatralidad anterior al arte y cimentada en la observación de la cultura y la naturaleza, con la consecuente ampliación del concepto de teatro hacia la parateatralidad y las actividades performáticas. Este modelo del actor —en el que sobresalen los trabajos de Guillermo Angelelli, Cecilia Hopkins, El Baldío, El Muererío y los grupos nucleados en El Séptimo, entre otros— se vincula con...

5. El modelo actoral de **la teatralidad de lo “no teatral”**. Aunque coincidente en ciertos aspectos con el teatro antropológico y las *cultural performances*, es la poética que explota la teatralidad de lo que no es considerado teatral en determinado período. El mejor ejemplo de la postdictadura es Batato Barea y su credo estético expresado en diversas oportunidades en los últimos años de su vida: “El teatro no me interesa para nada. Los actores están muy formados y prefiero trabajar con gente sin ninguna formación [...]. Me gustan los actores como La Pochocha, Klaudia con K, Claudia Marival y los travestis de murga [...]. Que la diversión reemplace al teatro. No creo en los ensayos ni en los espectáculos demasiado planificados [...]. El que actúe, que actúe como quiera, mal o bien”. La teatralidad, en suma, de los no-actores¹². Solidarios con esta concepción son los trabajos de Federico León (*Museo Miguel Angel Boezzio*, Proyecto Museos), Beatriz Cattani y Mariano Pensotti (*Los 8 de julio*, Proyecto Biodrama) y las tensiones entre teatro y fútbol sobre las que reflexiona Bartís. Especialmente, el grupo de Arte en la Calle del Centro Cultural de la Cooperación.

6. El actor como **supermarioneta simbolista**. Es el caso de los actores que —como quería Edward Gordon Craig—, a través de diversidad de

estrategias, se ponen al servicio del lenguaje directorial entendido como la revelación de la Idea o esencia de lo real. Es el caso de los actores-manipuladores en El Periférico de Objetos.

7. El **narrador oral**, variable del **actor épico**. Desarrollada en la Argentina desde mediados de los ochenta pero con antecedentes relevantes —Dora Pastoriza de Etchebarne, Luis Landriscina, entre otros—, la narración oral es puesta en práctica por un *performer*/actor que centra su desempeño en la práctica del *epos*. Señala Pavis: “El *performer* es aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El *performer* efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro” (1998: 334). El narrador es *performer* cuando está en situación o trabajo de presentación; es actor cuando está en situación de re-presentación y compone —siquiera parcialmente— un personaje. El *epos* o diégesis, procedimiento por el que se narra refiriendo verbalmente los acontecimientos, se combina en la narración oral con la *mimesis*: presentificación directa de los acontecimientos verbal y/o no verbalmente, a través del recurso de la *escena*. Entre los artistas que sobresalen en esta práctica figuran Ana María Bovo¹³, Marta Lorentem, Ana Padovani, Claudio Ferraro, Norma Alves, Claudio Ledesma, Juana La Rosa, entre otros.

8. El **actor como delegado comunitario**. Entre las formas de perduración del teatro medieval en la modernidad y posmodernidad, se destaca el actor como representante de una comunidad, en la antípoda del concepto de *vedette* o primera figura¹⁴. El actor no es un técnico de la representación dramática sino un miembro de una determinada formación: vecinos, profesionales, alumnos universitarios, secundarios o primarios de la misma institución, etc. Es muy común en las murgas y en los grupos del teatro neocomunitario y callejero (Catalinas Sur, Teatral Barracas, La Runfla), donde los actores profesionales se integran a una “masa” —generalmente numerosa— de no-profesionales.

9. El **actor oriental**. Aunque de escaso desarrollo aún en Buenos Aires, diversos teatristas se apropian de las estrategias del *butoh*, *noh*, *katakali*, método Suzuki, *bunraku*, para sus espectáculos (José María López y el Kumis Teatro, Mónica Viñao, Gustavo Collini, Grupo de Titiriteros del Teatro San Martín, entre otros).

Estos son algunos de los modelos actorales en los que, desde diferentes proyectos e ideologías estéticas, abrevan las micropoéticas actorales, propiciando mezclas, cruces, heterodoxias, y generan productos de gran heterogeneidad poética interna. Multiplicidad del canon, entonces, inscrita no sólo en la diversidad de los modelos y autoridades de referencia (multicentralidad) sino también en la hibridez interna de las poéticas. De allí que un esque-

ma crítico para el estudio del actor, para el análisis de los trabajos que actualmente se presentan en el teatro de Buenos Aires, requiera al menos tres momentos: A) Estudio de los saberes y disponibilidad del actor; B) Estudio del trabajo del actor en los procesos de creación de un espectáculo; C) Estudio del desempeño semiótico del actor en el sistema de signos de dicho espectáculo¹⁵. Pura complejidad, desafío incalculable a la tarea crítica.

Bibliografía

- Bartís, Ricardo, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel, 2003.
- Bovo, Ana María, *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti*, Buenos Aires, Atuel, 2002.
- Brunner, José Joaquín, *Un espejo trizado. Ensayo sobre cultura y políticas culturales*, Santiago (Chile), Flacso, 1988.
- Cantarella, Raffaele, *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Losada, 1971.
- De Marinis, Marco (ed.), *Drammaturgia dell'attore*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1997.
- Deyermond, Alan, "El catálogo de la literatura perdida: estado actual y porvenir", *Letras*, núm. 34 (julio-diciembre), 1996, págs. 3-19.
- Dubatti, Jorge, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta, 1995.
- , *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999.
- (comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000.
- (comp.), *El teatro argentino en el III Festival Internacional de Buenos Aires*, Universidad de Buenos Aires, Col. Libros del Rojas, 2001.
- , *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Atuel, 2002a.
- (coord.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la postdictadura. Micropoéticas I*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2002b.
- , *El convivio teatral. Teoría y práctica de Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel, 2003a.
- (coord.), *El teatro de grupos, compañías y otras formaciones 1983-2002. Micropoéticas II*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación, 2003b.
- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- , "De las identidades en una época postnacionalista", *Cuadernos de Marcha*, núm. 101 (enero 1995), págs. 17-21.
- Geirola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, Universidad de California, Editorial Gestos, 2000.

Herlinghaus, Hermann, y Monika Walter (eds.), *Posmodernidad en la Periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, Berlín, Langer Verlag, 1994.

Hopenhayn, Martín, *Ni apocalípticos ni integrados: aventuras de las modernidad en América Latina*, Santiago de Chile, Siglo XXI, 1994.

Kovadloff, Santiago, *Sentido y riesgo de la vida cotidiana*, Buenos Aires, Emecé, 1998.

Lodge, David, “Modernism, antimodernism and postmodernism”, en *Working with Structuralism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1981.

Marshall, Niní, *Las travesuras de Niní*, Buenos Aires, Planeta, Col. La Mandíbula Mecánica, 1994.

Morris, Nancy, et Philip R. Schlesinger, “Des théories de la dépendance aux théories de la résistance”, *Hermès*, núm. 28, 2000, págs. 19-33.

Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, nueva edición revisada y ampliada, Barcelona, Paidós, 1998.

Pinti, Enrique, *Salsa criolla*, Buenos Aires, Planeta, Col. La Mandíbula Mecánica, 1992.

Suárez Ojeda, Néstor, y Mabel Munist, “¿Qué es resiliencia?”, *La Mancha*, año VI, núm. 16 (diciembre 2000), págs. 16-18.

Van Tieghem, Philippe, *Los grandes comediantes (1400-1900)*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

Vila, Pablo, “Identidades culturales y sociales”, en Torcuato S. Di Tella, dir., *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Buenos Aires, Emecé, 2001, págs. 346-352.

Wilson, R. M., *The Lost Literature of Medieval England*, London, Methuen, 1970.

notas

¹ Luego de los años de la dictadura (1976-1983) se manifiesta un período que llamamos de la postdictadura, en el que pueden discernirse tres grandes momentos culturales que afectan la práctica teatral en la Argentina y diferentes formas de desempeño cultural:

- un primer momento atravesado por la experiencia de restitución de las instituciones democráticas, entre 1983 y 1988 (aproximadamente los años de la presidencia de Raúl Alfonsín), acompañado de un modelo cultural estatal de centro izquierda, caracterizado por la exaltación de los valores del estado democrático, la libertad como valor, y la *priorización* de la defensa de los derechos humanos, y rápidamente fragilizado y desmontado;
- un segundo momento de crisis del estado y reubicación de la Argentina respecto del orden internacional entre 1989 y el presente (presidencias de Carlos Menem y Fernando de la Rúa), caracterizado por la instalación de un modelo neoliberal de centro-derecha, el auge de la globalización, la crisis de la izquierda y la pauperización de las políticas culturales estatales y el surgimiento de la resistencia como valor.
- la apertura de un nuevo momento de características aún inciertas, generado luego de la caída de De la Rúa y que en la presidencia de Néstor Kirchner evidencia un atenuamiento del neoliberalismo salvaje y una mayor sensibilidad social.

² Hay quienes hablan también de “dramaturgia musical” y “dramaturgia de la luz”. Véase los estudios de Silvana Laura Hernández y Federico Baeza en Dubatti 2002a.

³ No se trata en este caso de “grupo de autores” (como en la experiencia de *El avión negro* de Cossa-Rozenmacher-Somigliana-Talesnik o en la escritura en colaboración de los binomios, al estilo Malfatti-De las Llanderas) sino de “grupo de teatristas”.

⁴ Paralelamente al movimiento de reconsideración teórica de la noción de dramaturgo, han comenzado a editarse los textos de algunos grandes actores y capocómicos argentinos: Marshall (1994), Pinti (1992), entre otros.

⁵ Para la elaboración de este concepto seguimos la teoría de Wilson (1970) y Deyermond (1996).

⁶ Como puede verse, fiel a su naturaleza, el canon de la multiplicidad da cabida también a formas de la univocidad, como las del teatro tosco o el teatro político explícito.

⁷ Seguimos la estructura binaria X-Y del comparatismo; en este caso el término X corresponde a la poética de la univocidad y el término Y a la de la multiplicidad.

⁸ Retomamos para este concepto a Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938).

⁹ En tanto la noción de organicidad se vincula a la de identidad, es provechosa la consulta de los trabajos del sociólogo y teórico cultural Stuart Hall. También, Pablo Vila, “Identidades culturales y sociales” (2001).

¹⁰ Resultan muy valiosas las observaciones de Gustavo Geirola sobre el modelo actoral stanislavskiano y el capitalismo en su libro *Teatralidad y experiencia política en América Latina* (2000). En el Capítulo II, a partir de una relectura de Marx, Geirola revisa los principios stanislavskianos como “estructura histórica de la teatralidad capitalista” en la medida en que el cuerpo del actor es transformado en máquina y, retomando el paralelo con el texto de Marx, se transforma en “una máquina universal por sus posibilidades tecnológicas de aplicación y relativamente poco supeditada en su aspecto geográfico a circunstancias de tipo local” (*El Capital*). Para Geirola el método de Stanislavski “remite a la científicidad universalista” y “puede rendir lo mismo en Moscú que en México, en Lima que en Montevideo porque justamente su definición [...] se basa en una conceptualización del cuerpo del actor como máquina dentro de un sistema de producción artístico seriado, controlable, repetible, transnacional, transhistórico y hasta transexual” (págs. 74-75). En el capítulo III Geirola se detiene en las “impugnaciones” a Stanislavski que surgen de una relectura de *El ser y la nada* de Jean-Paul Sartre para devenir en el concepto de “teatralidad de la guerrilla”, que desarrolla en el capítulo IV a partir de un análisis de “la óptica política de la teatralidad de la guerrilla y las posibilidades o límites de la corporalidad por ella implicada” (pág. 126) a través de los textos del Che Guevara.

¹¹ Véanse sus reflexiones en *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, ed. J. Dubatti, Buenos Aires, Atuel, 2003.

¹² Para ampliar este credo, remitimos a Jorge Dubatti, *Batato Barea y el nuevo teatro argentino* (1995: 111-117).

¹³ Sugerimos la lectura de Ana María Bovo, *Narrar, oficio trémulo. Conversaciones con Jorge Dubatti* (2002).

¹⁴ Véase al respecto, Ph. Van Tieghem, *Los grandes comediantes (1400-1900)* (1968: 7 y ss).

¹⁵ Jorge Dubatti, *Modelo de análisis de la poética del actor* (en prensa).

