

# La técnica de actuación en Buenos Aires

Elementos para un modelo de análisis de  
la actuación teatral a partir del caso  
porteño

Vol. 2

Autor:

Mauro, Karina

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2011

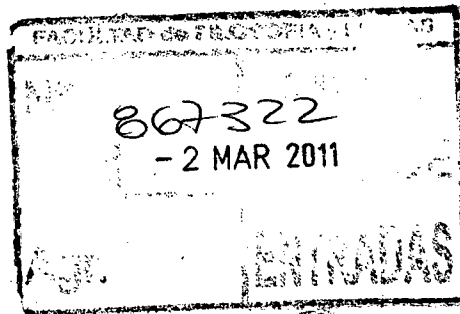
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la  
obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

Tesis  
14.5.20.2



Universidad de Buenos Aires  
Facultad de Filosofía y Letras



**TESIS DE DOCTORADO**

**LA TECNICA DE ACTUACIÓN EN BUENOS AIRES**  
**Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral**  
**a partir del caso porteño**

**Doctoranda**

Lic. Karina Mauro

**Director**

Dr. Osvaldo Pellettieri

**Consejero de Estudios**

Prof. Marina Sikora

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Dirección de Bibliotecas

**TOMO II**

**ÍNDICE**

## TOMO II

### SEGUNDA PARTE. El Modelo de Análisis de la Actuación en las metodologías específicas de mayor relevancia en Buenos Aires..... 237

#### Capítulo 1. Las metodologías realistas en el campo teatral porteño a partir de las lecturas del “sistema” Stanislavski..... 239

##### **1. a. Realismo / No Realismo y Actuación en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX.....** 239

###### **1. a. 1. Campo histórico y campo cultural argentinos en la primera mitad del siglo XX.....** 241

###### **1. a. 2. Tensiones presentes en el campo teatral durante la primera mitad del siglo XX.....** 247

###### **1. a. 3. La Actuación popular y la Actuación culta.....** 253

##### **1. b. El *ideal* stanislavskiano en el campo teatral porteño.....** 264

###### **1. b. 1. La ideología del teatro independiente.....** 264

###### **1. b. 2. De lo ideológico a lo estético: el “sistema” Stanislavski en el campo teatral porteño.....** 271

##### **1. c. La llegada del Método Strasberg: el ejercicio como elemento preeminente, la totalización del uso pragmático de la memoria y el Yo Actor convertido en estereotipo.....** 280

###### **1. c. 1. El Método Strasberg.....** 280

###### **1. c. 2. El Método en Buenos Aires.....** 291

##### **1. d. La digresión argentina: el Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la praxis como *lugar* del sujeto.....** 302

###### **1. d. 1. La “segunda parte” de la obra de Constantín Stanislavski.....** 305

###### **1. d. 2. El desarrollo del Método de las Acciones Físicas por Raúl Serrano.....** 307

#### Capítulo 2. El Yo Actor en descentramiento permanente en el Teatro de Intensidades o Teatro de Estados..... 323

##### **2. a. El campo cultural porteño entre 1960 y 1970: entre la experimentación formal y la acción política.....** 326

###### **2. a. 1. Resistencia, revisionismo y pensamiento nacional y popular.....** 328

###### **2. a. 2. Experimentación formal en las artes y situación marginal del teatro.....** 338

###### **2. a. 3. El campo cultural ante la radicalización política.....** 353

##### **2. b. La *síntesis antirrealista* de Alberto Ure: vanguardia estética, pensamiento nacional y actor popular.....** 361

###### **2. b. 1. Antecedentes: algunos cuestionamientos a la Actuación realista, previos al Teatro de Intensidades.....** 363

###### **2. b. 2. Influencias presentes en el pensamiento de Alberto Ure y relaciones establecidas por el mismo.....** 375

##### **2. c. Una poética del descentramiento.....** 389

|   |            |
|---|------------|
| 2. c. 1. El rol desestabilizador del director en la relación transferencial con el sujeto actor.....                                  | 391        |
| 2. c. 2. El “estilo Ure”.....   | 404        |
| <b>2. d. Continuidad estético-ético-metodológica en el teatro de Ricardo Bartís y en la poética actoral de Eduardo Pavlovsky.....</b> | <b>419</b> |
| 2. d. 1. Aspectos metodológicos del trabajo de Ricardo Bartís como pedagogo y director.....   | 421        |
| 2. d. 2. El teatro de Ricardo Bartís y de Eduardo Pavlovsky.....  | 430        |
| <b><u>Capítulo 3. El fortalecimiento del Yo Actor en el fenómeno <i>under</i>.....</u></b>  | <b>454</b> |
| <b>3. a. La juventud en el campo cultural porteño de la postdictadura.....</b>  | <b>448</b> |
| 3. a. 1. El rock como espacio y práctica juvenil.....   | 450        |
| 3. a. 2. Cuerpo, sexualidad y poesía neobarroca en los años 80.....   | 463        |
| 3. a. 3. La apelación al género “ínfimo” y a la cultura televisiva en el <i>under</i> .....   | 471        |
| <b>3. b. La influencia de la Escuela Francesa en la conformación del Yo Actor del <i>under</i>.....</b>                               | <b>482</b> |
| 3. b. 1. La Actuación según Jacques Lecoq.....  | 484        |
| 3. b. 2. La Escuela Francesa en la Argentina.....   | 493        |
| <b>3. c. El Yo Actor <i>entre</i> el público: una relación peligrosa e indeterminada.....</b>   | <b>505</b> |
| 3. c. 1. Características del Yo Actor en el <i>under</i> .....  | 505        |
| 3. c. 2. Grupos, espacios y manifestaciones del <i>under</i> .....  | 513        |
| <b>3. d. La disolución del fenómeno <i>under</i>.....</b>   | <b>528</b> |
| 3. d. 1. El derrotero de la figura de Batato Barea.....   | 530        |
| 3. d. 2. La rápida institucionalización del <i>under</i> .....  | 548        |
| <b><u>Conclusiones de la SEGUNDA PARTE.....</u></b>   | <b>566</b> |
| <b><u>CONCLUSIONES FINALES Y PERSPECTIVAS FUTURAS.....</u></b>  | <b>582</b> |
| <b><u>Bibliografía</u></b>  |            |
| 1. Actualización bibliográfica sobre conceptos teóricos.....  | 585        |
| 2. Marco histórico.....   | 591        |
| 2. a. Historia argentina.....   | 591        |
| 2. b. Historia del Teatro Argentino.....  | 594        |
| 3. Técnicas de Actuación.....   | 597        |
| 4. Otras fuentes.....   | 602        |
| <b><u>Anexos</u></b>  |            |
| I.....  | 606        |
| II.....   | 613        |
| III.....  | 618        |
| IV.....   | 621        |

**SEGUNDA PARTE**

**El Modelo de Análisis de la Actuación en las Metodologías de mayor relevancia en**

**Buenos Aires**

Es reconocida la importancia de la Actuación en el campo teatral porteño. La diversidad y calidad de los ámbitos de Formación para la Actuación presenta un alto grado de desarrollo, que luego se vierte en la profusa y ecléctica cartelera. Sin embargo, no se han encarado hasta el momento estudios sistemáticos que releven y, menos aun, que analicen las características de estos ámbitos. La profundización del Modelo de Análisis de la Actuación elaborado en la **Primera Parte** de nuestra investigación a través de su aplicación al campo teatral porteño, contribuye a establecer líneas generales en una disciplina aparentemente sustentada en la espontaneidad, hecho que redundo en una dispersión de dificultosa sistematización. Por otra parte, analizar en profundidad los presupuestos que rigen las metodologías más relevantes, constituye la base para el análisis de propuestas de menor complejidad o protagonismo, dado que las mismas extraen y rearticulan principios de aquéllas. Hemos establecido un corpus de las metodologías específicas de Actuación presentes en el teatro porteño, cuya preeminencia radica en la combinación de una extensa difusión dentro del campo teatral con la complejidad en la articulación de sus presupuestos teóricos y técnicos. Algunas de ellas serán analizadas específicamente. Otras serán consideradas en tanto elementos de oposición o de revalorización y reapropiación tomados por aquéllas. Las metodologías específicas a analizar presentan la configuración propia de una técnica moderna de Actuación, es decir, proponen una serie de procedimientos explicitados para la formación y el desempeño actoral, suponen un ámbito de aprendizaje aislado del profesional, y el traspaso a partir de la relación directa entre un maestro o profesor y un grupo de alumnos. Sin embargo, cada una de ellas presenta significativas diferencias que deben establecerse. La estrecha relación entre estos universos metodológicos, que ha devenido en el eclecticismo que reviste la formación para la Actuación y el ejercicio profesional de la misma en la actualidad, demuestra que ninguno de ellos puede analizarse de forma aislada, dado que hallan su explicación profunda en el campo teatral en el que se encuentran insertos, en las otras metodologías a las cuales se oponen, retoman o niegan, y en las circunstancias socio culturales e históricas en las que surgen y se desarrollan. Esto se evidencia fundamentalmente en la constitución del realismo como constante punto de referencia, lo cual es la expresión de la preponderancia del carácter transitivo de la representación teatral en nuestro medio.

## **Capítulo 1. Las metodologías realistas en el campo teatral porteño a partir de las lecturas del “sistema” Stanislavski.**

El presente capítulo se centrará en la indagación de las características del surgimiento y desarrollo de las metodologías de Actuación basadas en la lectura y puesta en práctica de la propuesta stanislavskiana en el campo teatral porteño.

El sincero compromiso vivencial del actor con los sentidos referidos, constituye la máxima garantía de subordinación de la Actuación al teatro representativo en tiempos modernos. Las metodologías realistas que lo propugnan llevan implícita una formulación de la psiquis humana ostensiblemente posterior a las indagaciones de la psicología, por lo que necesitan explicar los procesos que tienen lugar en la Actuación en relación con la subjetividad. El convencimiento consciente que el actor debe tener respecto de su papel como esclarecedor de la significación profunda (y muchas veces definida como sintomática) del texto dramático, es la premisa de las metodologías realistas de base stanislavskiana. Es así como en muchas oportunidades, sus procedimientos metodológicos se confunden con los postulados éticos sostenidos en el contexto socio histórico en el que se aplican, lo cual explica la amplia adhesión al “sistema” por parte del campo teatral porteño, en el inicio de la segunda mitad del siglo XX.

### **1. a. Realismo / No Realismo y Actuación en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX**

En el **Capítulo 1** de la **Primera Parte** de nuestra investigación, hemos establecido que la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación teatral se apoya en la reducción de los aspectos reflexivos del hecho escénico, merced a la composición y respeto de una trama dotada de verosimilitud, es decir, en la que las marcas de enunciación son minimizadas. La verosimilitud comporta así la presunción de que la trama es un enunciado sin enunciación, lo cual convierte al autor dramático en un demiurgo omnipotente<sup>1</sup>, quien conoce y revela las claves del referente, que se presenta así como objetivo o verdadero. Hemos analizado también cómo el denominado Drama Moderno, y el realismo como su forma privilegiada, representan la culminación de esta aspiración, al borrar todo procedimiento de construcción mediante la exposición de los hechos a través del diálogo entre los personajes en tanto dialéctica cerrada. El realismo

---

<sup>1</sup> Al que Roland Bathes (1974) identifica con la posición del Padre.

implica entonces la plasmación estética de una premisa ética o ideológica, priorizando lo dicho por sobre la enunciación mediante el respeto por la visión de la realidad impuesta por quien compone la trama. Por el contrario, el quebrantamiento de las certezas del realismo, relativiza la verdad del decir (Barthes: 1974), cuestionando la figura del autor y por lo tanto, la veracidad de lo dicho sobre el referente.

En su análisis sobre el campo teatral argentino, Osvaldo Pelletieri (AAVV, 2001, b) señala la existencia de una constante histórica del realismo. Consideramos que la presencia permanente del realismo como punto de referencia (ya sea como meta a alcanzar, como principio a sostener o como aspecto a cuestionar), se basa en una singular configuración del hecho teatral en nuestro medio, según la cual el componente ético, identificado con una función social, educativa y/o política directa del teatro en el público, prevalece por sobre los componentes estéticos, cuyo carácter reflexivo es percibido como una superficialidad que actúa en detrimento del enunciado y que es, por lo tanto, gratuita o prescindible. En efecto, la categoría “teatralista” lleva implícita la desvalorización y por lo tanto, el sostenimiento de una visión jerárquica del teatro, en la que los aspectos estéticos se presentan como aislados e inferiores respecto de lo ético/ideológico, encarnado en el mensaje aportado por el realismo.

De este modo, se perciben como “teatralistas”, en tanto no se ajustan a los parámetros del realismo, sobre todo en lo que respecta a la no subordinación a la trama como aspecto prioritario, todas las expresiones teatrales correspondientes a estéticas anteriores, consideradas premodernas (entre lo que se incluyen las formas populares del teatro), tanto como lo que se propone como experimentación formal o vanguardia, en cuanto cuestionamiento al teatro representativo. En definitiva, todo hecho teatral que presente una valoración de la dimensión reflexiva de la representación, tornando inverosímil el enunciado y oscureciendo la transitividad de la trama hacia el referente, será cuestionado, aun implícitamente, como inculto y tosco, o como vacuo y superficial, característica que recorrerá toda la historia del teatro porteño. Dada la importancia del carácter reflexivo de la tarea del actor, aspecto que ha contribuido al papel central del mismo en las estéticas que cuestionan al teatro representativo<sup>2</sup>, la Actuación es uno de los espacios donde este aspecto dicotómico de nuestro teatro se ha manifestado y se manifiesta más notoriamente.

---

<sup>2</sup> Tal como hemos analizado en el Capítulo 4 de la Primera Parte de nuestra investigación.



En la presente sección examinaremos el devenir de lo antedicho en el campo teatral porteño, con anterioridad al ingreso efectivo del “sistema” Stanislavski a fines de la década del 50, constituyendo su antecedente y la explicación última de su singular éxito, en tanto llegó a erigirse como la metodología específica hegemónica hasta la última postdictadura.

En primer lugar, nos centraremos en los aspectos históricos, políticos y culturales de la Argentina durante la primera mitad del siglo XX, centrándonos en las dicotomías mediante las cuales se la ha caracterizado desde los estudios históricos (1. a. 1.)

En segundo término, analizaremos las características históricas y estéticas del campo teatral porteño durante dicho período, en cuanto expresión de la oposición entre cultura “alta”, culta o de elite, y cultura popular (1. a. 2.)

Por último, profundizaremos en las metodologías específicas de Actuación existentes en el teatro porteño con anterioridad al ingreso del “sistema” Stanislavski: la Declamación o Dicción Interpretativa, y la poética del denominado Actor Popular o “actor nacional”<sup>3</sup> (1. a. 3.)

#### 1. a. 1. Campo histórico y campo cultural argentinos en la primera mitad del siglo XX.

Los estudios históricos y culturales<sup>4</sup> que retoman la indagación respecto a qué es “lo argentino”, reiteran la caracterización del país como un proyecto intelectual concebido desde los años de la independencia y plasmado durante su constitución como Estado - Nación a partir de 1880 y en los años subsiguientes, período definido por la hegemonía liberal. Estas caracterizaciones insisten en retomar la visión canónica del país como atravesado por diversas dicotomías coyunturales (unitarios y federales, centro e interior, peronismo y antiperonismo, patria y cosmopolitismo (Svampa: 1994)), entre las cuales se recortan como las más abarcadoras, las oposiciones entre nacionalismo y cosmopolitismo y entre culto y popular, expresiones del conflicto por excelencia, civilización y barbarie, definido por Sarmiento y presente a lo largo de toda la historia:

“La célebre imagen <<civilización – barbarie>> posee un status singular en comparación con las anteriores, debido tanto al rol histórico inicial que ella cumplió, como a la influencia de largo aliento que ha ejercido sobre el pensamiento y la vida política argentinos. Aun más, la importancia del dilema sarmientino se nos revela en

---

<sup>3</sup> Según Pellettieri: 2001, b.

<sup>4</sup> Tomaremos para nuestra exposición los siguientes: AAVV (2005, a), Sigal (2002), Sarlo (1984, 1983), Altamirano (1983), Portantiero (1982), Svampa (1994), Ford (en Ford, Rivera y Romano, 1985).

el hecho de que otras oposiciones, como algunas de las citadas más arriba, remiten a la imagen de Sarmiento <<civilización o barbarie>>, suerte de matriz que parece sostener las recreaciones posteriores acerca del tema de la Argentina <<dividida>>” (Svampa: 1994, Pp. 12)

Estas dicotomías han permitido elaborar genealogías o linajes (Sarlo: 1983) en los cuales ubicar las diversas posturas presentes en el horizonte político y en el campo cultural argentinos<sup>5</sup>. No exentas de simplificaciones y de anacronismos (tal como lo señala la propia Sarlo), la aplicación de estas dicotomías no sólo se propone clasificar productos y procesos políticos y culturales a partir del establecimiento de semejanzas y diferencias<sup>6</sup>, sino que tiene por objeto principal establecer jerarquías y posiciones dominantes, que funcionan como criterios de legitimidad y apreciación, pero también de exclusión y desvalorización.

Lo cierto es que estos agrupamientos no pueden existir por separado o en forma estática, dado que cada uno se define por relación con los demás, por lo que los términos de estas dicotomías, en tanto formas de comprender y explicar nuestro devenir histórico, han sufrido diversas modificaciones a lo largo de la primera mitad del siglo XX. A la idea primigenia de la barbarie como lo salvaje, adjudicado al indio y al vacío cultural, moral y político al que es asociado (consiguiente con la idea de “frontera” o “desierto” en tanto espacio susceptible de poblar/conquistar), le sigue la del campo y su universo de sentido, en el que se recorta la figura del gaucho y sus costumbres, en oposición a la ciudad civilizada, lugar que ocupará posteriormente el inmigrante y el suburbio en contraposición al criollo patricio y al centro<sup>7</sup>. La caracterización de la barbarie contribuye así a la configuración de un “nosotros”, identificado con los grupos

---

<sup>5</sup> Sarlo (1983) afirma que los linajes son elementos que se encuentran activos en el sistema estético, en tanto producen obras, prácticas y figuras de escritor o de artista. La adscripción de obras y artistas a estas genealogías responde a parámetros diversos y contradictorios, dado que puede producirse indistintamente por motivos estéticos, ideológicos o basándose simplemente en la extracción social de los sujetos. Por ejemplo, Sarlo afirma que merced a estos parámetros, el criollismo urbano de Borges es considerado menos popular que el contemporáneo de Homero Manzi.

<sup>6</sup> Esto es observado por Sigal (2002) en los estudios históricos, en los cuales el pasado se transforma en objeto de enfrentamientos políticos entre la versión canónica liberal de la historia (identificada con el establecimiento de la línea Mayo – Caseros, entroncada luego con el antiperonismo) y un revisionismo nacionalista (que identifica al imperialismo con Urquiza, Mitre, la oligarquía liberal, la cultura europeizada, y a la emancipación con las figuras de Rosas, los caudillos federales, la provincia, la revolución proletaria y popular, Perón, la conciencia nacional y la literatura americana popular y revolucionaria)

<sup>7</sup> Altamirano (1983) asocia este sucesivo desplazamiento del concepto de “barbarie” a la creciente vinculación entre la Argentina y la Europa de la modernidad capitalista, merced a la cual el litoral agropecuario se define como centro en contraposición a un interior periférico, aspecto que se acrecentará con la confirmación de Buenos Aires como metrópoli.

dominantes, que no vacila en incluir dentro de sus referencias, figuras y sentidos autóctonos anteriormente antagonistas, pero ya perimidos (como sucede con la valorización de la figura del gaucho frente al inmigrante, en tanto amenaza disolutoria). El rol activo y dirigente en la generación del Estado y sus instituciones, en tanto instalación del orden y garantía del progreso, define una actitud tutelar por parte del grupo dominante<sup>8</sup>, sobre el destino de la Nación y de su población, considerada como tal en tanto se asimile a su proyecto<sup>9</sup>.

En este derrotero, la noción de barbarie se relaciona no pocas veces con la desvalorización de lo que ya se halla presente en la propia cultura, promoviendo la importación de formas extranjeras (durante el período analizado, mayormente europeas) como paliativo<sup>10</sup>. La definición de una cultura culta, alta o de elite, coincide entonces con la posibilidad de acceso a productos y procedimientos de origen europeo y poseedores de legitimación vigente en su lugar de origen, desestimando formaciones implantadas con anterioridad en nuestro medio y que por ende ya han sido objeto de una reelaboración que las ha dotado de características locales<sup>11</sup>. De este modo, el cosmopolitismo se asocia a una apertura a lo que sucede en otros ámbitos, o más exactamente, a aquello de lo que allí sucede, que es apreciado en los mismos (cabe destacar que esta apertura no se realiza hacia todo lo extranjero, sino hacia las regiones valoradas positivamente como superiores, más adelantadas o evolucionadas, es decir, poseedoras de las características idealizadas por el grupo dominante local. Esto se percibe, por ejemplo, en la desestimación de las costumbres de los inmigrantes europeos que arriban a nuestro país, asociadas directamente con su condición de campesinos de regiones pobres. No sucede lo mismo con los aspectos civilizatorios de la inmigración: todo lo relacionado al culto al trabajo y a la familia, que se exaltan frente a los “vicios” autóctonos)<sup>12</sup>. Se configura así un campo cultural periférico, que remite a instancias de legitimación externas e interioriza criterios exteriores de valoración (Sigal: 2002).

---

<sup>8</sup> Coincidente con la intelectualidad hasta 1930 (Sigal: 2002).

<sup>9</sup> Lo cual provocará diversas tensiones políticas y sociales, que paulatinamente ocasionarán ajustes en el mismo y la consecuente inclusión de los diversos grupos a la vida pública, no exenta de constantes conflictos y limitaciones impuestas.

<sup>10</sup> Corresponde a esta idea la teoría de que la civilización no se propaga por “semilla”, sino por “gajo” (Altamirano: 1983).

<sup>11</sup> Proceso descrito por Altamirano (1983) como “criollización” de elementos europeos.

<sup>12</sup> Sarlo (1983) define al cosmopolitismo como una posición de tutelaje de la importación cultural, en tanto forma de desplazamiento de productos nacionales juzgados como insuficientes. Dicho tutelaje sostiene una predilección por los elementos no populares.

La diferenciación paulatina entre una cultura culta dominante y una variante denominada “intelectual”<sup>13</sup>, como resultado del desplazamiento de los intelectuales de la clase dirigente y su reemplazo por una clase netamente política (y deberíamos agregar, por grupos de intereses dominantes específicamente económicos, configuración en la que se incluyó al “pretorianismo” en tanto aceptación de la injerencia de los militares en la esfera política<sup>14</sup>), se utiliza frecuentemente para dar cuenta de la creciente distancia entre una visión cultural conservadora y otra progresista, vinculada con el ámbito universitario y, conforme avanzan las décadas, con posiciones políticas de izquierda.

No obstante, esta divergencia estético - ideológica se reduce en lo que respecta a la posición de ambas vertientes frente a lo popular y más específicamente, a la función social, política y educativa<sup>15</sup> que los productos culturales y artísticos deben ejercer en una categoría compleja, definida como “pueblo”. En el mismo sentido, Ford (1985) señala que persiste en esta postura, el concepto burgués de cultura como bien universal al margen de la historia, es decir, la idea de una cultura única, que acepta no obstante, dos vertientes: la elitista (diferenciadora y apropiadora) y la reformista (es decir, distributiva y por lo tanto, imponible a otros). Conforme a esto, Sigal afirma que los intelectuales argentinos surgen en la “difusa zona cruzada por la herencia liberal y la expansión de las izquierdas” (Sigal: 2002, Pp. 62), adoptando formas de inserción en lo público típicas de los intelectuales latinoamericanos, priorizando la función social por sobre la función crítica y atribuyéndole una “misión” a la universidad, una “misión” al pueblo, a la nación, a la clase obrera, etc.

Esto se observa claramente en la caracterización de la cultura popular o de los sectores populares, realizada por grupos dominantes o intelectuales. En primer lugar, en tanto imagen degradada o retrasada de la cultura dominante, y por consiguiente, manipulable (PEHESA: 1983)<sup>16</sup>. Una visión semejante conlleva a la infantilización de lo popular<sup>17</sup> () o a la adjudicación de un rol pasivo, no creador y carente de iniciativa, y a la reducción de sus manifestaciones al espontaneísmo (Ford: 1985). Esto se halla implícito en observaciones tales como que lo popular se presenta como una

---

<sup>13</sup> Distinción evocada en Sarlo (1983), Sigal (2002) y AAVV (1983).

<sup>14</sup> Quiroga (en AAVV: 2005, a).

<sup>15</sup> En tanto divulgación de valores universales, que van desde la moral, la religión, el mercado, la propiedad privada o la revolución.

<sup>16</sup> De lo que participa la visión contraria en tanto reacción, que caracteriza lo popular como lo inmanente, puro o incontaminado, resistente a cualquier influencia externa.

<sup>17</sup> Tal como lo consigna Sarlo (1984).

configuración política, económica, cultural y ética constituida en oposición al proyecto de 1880, cuya heterogeneidad y fragmentación impedirá la posibilidad de un orden político competitivo (Portantiero: 1982), o en la atribución de reaccionarismo político o moral y de antiintelectualismo de lo popular, como un rasgo contradictorio con su naturaleza contestataria (acusación proveniente generalmente de la izquierda), las cuales son muestras de la extrapolación de criterios de caracterización y valoración externos a lo popular.

Dado que lo popular (en primer término, rural y luego en su configuración urbana) ha tenido un rol de suma importancia en el campo cultural porteño y un papel central en nuestro teatro, consideramos necesario el establecimiento de una definición que supere estas posiciones. Debemos arribar entonces a una caracterización de la cultura popular que no se reduzca a la compilación de productos y manifestaciones particulares, sino que la considere en tanto configuración singular que genera formas de pensamiento, producción, acción y valoración específicos. No obstante, si la cultura de elite o dominante ostenta una mayor homogeneidad, sustentada en el establecimiento de sus límites de forma más precisa (Sarlo: 1984), la posibilidad de definir a la cultura popular presenta una mayor indeterminación.

Partiremos de la caracterización de los sectores populares como un grupo heterogéneo localizado, es decir, en contacto estrecho con el lugar y con la época en los que se encuentra, situación en la cual se establecen los vínculos entre sus miembros. En el caso argentino, lo popular se define como integrado por inmigrantes que entran en contacto con la población criolla, modificándose unos y otros, y conformando una masa heterogénea de distintos orígenes y tradiciones, enriquecida por experiencias cotidianas (PEHESA: 1983). No obstante, el aspecto fundamental que condiciona la configuración espacio temporal y, por consiguiente, dichas experiencias, es la inserción de los sectores populares en un orden impuesto por otros. Esto determinará las características principales de la cultura popular que aislaremos para su utilización en nuestra investigación: la condición dialogal de la misma respecto de la cultura dominante (lo cual establecerá formas de percepción, enunciación y valoración propias), y el establecimiento de una lógica táctica de pensamiento y acción.

En cuanto a la condición dialogal, nos remitimos al estudio de Mijail Bajtin (1994, 1986, 1982) sobre la cultura popular como paródica o carnavalesca<sup>18</sup>. Dicha

---

<sup>18</sup> Desarrollada en el apartado 4. e. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta tesis.

caracterización de la cultura popular impide su asimilación con una naturaleza revolucionaria, contestataria o vanguardista, que otros sectores intentan imponerle desde una posición de tutelaje, dado que aquéllos constituyen parámetros ajenos a la misma. Esto permite diferenciar aspectos estético ideológicos propios de la cultura popular de aquellos procedentes de lo que Altamirano (1983) define como “núcleos activos de las clases populares de origen inmigratorio”, que adoptan instituciones y medios de producción cultural derivados del ejemplo europeo, como el periodismo obrero o el teatro anarquista. Con relación a ello, Portantiero (1982) señala que durante las primeras décadas del siglo XX, los grupos socialistas se propusieron modernizar los hábitos cívicos de los sectores populares argentinos, mostrando una notable capacidad organizativa para penetrar en la cultura popular, pero viciada de una concepción pedagógica y elitista, lo cual se evidenciará también en el teatro. En lo que respecta a la cultura popular como productora y producida por una lógica táctica de pensamiento y acción, nos remitimos a los planteos de Michel De Certeau (2007), en tanto modos de hacer circunscriptos a las condiciones de un espacio ajeno, y por lo tanto, supeditados al aprovechamiento de las contingencias y oportunidades<sup>19</sup>.

Estas características impiden asimilar a la cultura popular con una versión degradada de la cultura dominante, alta o culta, o con una colección de productos espontáneos o inconexos. Por el contrario, consideramos que la cultura popular es una configuración que produce formas artísticas particulares, que pueden aislarse y analizarse desde criterios propios y netamente estéticos, de la misma manera que los productos de la alta cultura. Esto se manifiesta claramente en el teatro porteño y especialmente en la Actuación durante los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del XX<sup>20</sup>, aspectos que serán extrapolados a otros medios, como la radio, el cine y la televisión, y resignificados por sectores del teatro culto posterior.

No obstante, y como señaláramos, el campo cultural argentino se establece por la imposición del ideal de unificación bajo una cultura dominante, difundida con el tutelaje de una minoría dirigente o intelectual, sea esta liberal, conservadora o de izquierda, con las consiguientes disputas entre las mismas por la captación de los sectores populares, diagnosticados como carentes de cultura o portadores de una cultura heterogénea, insuficiente o perniciosa. Uno de los pilares de la consolidación del Estado Nación lo

---

<sup>19</sup> Conceptos que hemos desarrollado en el apartado 3. a. 1. del Capítulo 3 de la Primera Parte de nuestra investigación.

<sup>20</sup> Tal como analizaremos en los próximos apartados.

constituyó la Ley de Educación Común de 1884, promoviendo la alfabetización y la transmisión de valores patrióticos y culturales homogéneos. Como uno de sus efectos, esto permitió el surgimiento y desarrollo notable de los medios de comunicación<sup>21</sup>.

En lo que respecta al arte, se privilegiaron las manifestaciones de la alta cultura, como la pintura, la escultura, la música lírica y las letras, resguardando el acceso al mismo en tanto modo de diferenciación social. Esta posición privilegiada de los sectores dominantes respecto del arte, permitirá la consecución del rol tutelar en la difusión de las actividades artísticas como forma de adquisición de valores universales por parte de los sectores subalternos, en una clara posición a favor de la educación *por* el arte. El lugar central ocupado por las letras en el campo cultural, determinará su rol dirigente en el mismo<sup>22</sup>. Esto repercutirá en forma directa en el teatro y en la Actuación, tal como veremos en el próximo apartado.

El arribo del peronismo a mediados de siglo “galvanizó” posiciones (AAVV: 1983) y, tal como lo señala Altamirano (1983) produjo nuevos alineamientos entre los intelectuales y el liberalismo, en defensa de su lugar tutelar en el campo cultural. Al respecto, Sigal agrega que la idea de un antiintelectualismo del peronismo, reprodujo la vieja antinomia “pueblo o cultura”: “Esto llevó a los intelectuales a oponerse a casi todo lo que el peronismo venía a encarnar, así como el peronismo hizo ante el antagonismo de los intelectuales” (Sigal: 2002, Pp. 34). Como consecuencia, las manifestaciones culturales populares, aun las existentes con anterioridad, fueron asimiladas al peronismo, lo cual simplificó las posiciones y constituyó una nueva forma de reprobación de lo popular luego de 1955.

### 1. a. 2. Tensiones presentes en el campo teatral durante la primera mitad del siglo XX

Según el Modelo de Periodización del teatro porteño propuesto por Osvaldo Pellettieri (2002, a), es posible identificar un incipiente campo teatral hacia el año 1900, con sus mecanismos de circulación y legitimación interna, y las consiguientes luchas por obtener la centralidad en el mismo<sup>23</sup>. Las dicotomías detalladas en el apartado

---

<sup>21</sup> Ford y Rivera (1985) señalan que después de los Estados Unidos y Canadá, la Argentina fue el país con mayor desarrollo de los medios masivos de comunicación, lo que provocó un crecimiento rápido de un mercado popular para los mismos.

<sup>22</sup> Lo cual puede verificarse en la importancia de la *Revista Sur*, el suplemento literario de *La Nación* o en la influencia ejercida por el debate Boedo / Florida hasta nuestros días, aspectos que determinaron posiciones y acontecimientos culturales posteriores, como los golpes “parricidas” de los jóvenes escritores de los 50 y 60, etc.

<sup>23</sup> Entre 1700 y 1884, Pellettieri sostiene la inexistencia de un campo teatral, debido a la aplicación de formas no duraderas de producción, y a la falta de un público y una crítica constantes. Sí existían, no

anterior hallarán expresión en el mismo, a través de la oposición entre dos formas de hacer y de entender al teatro, que han sido denominadas como “cultura” y “popular” (Pellettieri: 1992).

Esta divergencia, que será explícita en mayor o menor grado según el contexto, recorrerá toda la historia de nuestro teatro y será la matriz a partir de la cual se articulará la hegemonía del teatro representativo y del realismo como su forma privilegiada, en primer lugar en tanto ideal, y luego, efectivamente. La posición del teatro en el campo cultural argentino, presenta históricamente una condición periférica respecto de otras manifestaciones, como la música, las artes plásticas e incluso con posterioridad, el cine, pero principalmente, las letras. De hecho, es desde este campo que se produce la mayor injerencia del campo intelectual argentino en el teatro. La mencionada caracterización de la intelectualidad argentina como el cruce entre la herencia liberal y la expansión de las izquierdas (Sigal: 2002), se expresa en su sostenida visión de lo que el teatro debe ser y en su constante reclamo ante lo que es<sup>24</sup>.

El teatro porteño finisecular presenta un gran desarrollo comercial y estético, proveniente de su origen popular en el circo y de su surgimiento por iniciativa de los artistas, quienes compartían su condición social con el público, incorporando formas, procedimientos y contenidos valorados por el mismo. En pleno auge, el circo, espectáculo itinerante con presencia regular tanto en el ámbito rural como en el urbano, comienza a incluir expresiones del criollismo. La figura de *Juan Moreira*<sup>25</sup>, en tanto héroe osado y a la vez víctima trágica del orden impuesto por el Estado Nacional (Tranchini: 1999) expresa, por un lado, la exaltación de la otredad respecto a la “civilización” identificada con la sociedad oficial que excluye toda diferencia (Rodríguez: 1998), conflicto representado con anterioridad por el *Martín Fierro*, de José Hernández. Pero, por otra parte, el Moreira constituyó el punto de homogeneización de

---

obstante, manifestaciones teatrales desde la época colonial, en la que se hallaban presentes expresiones derivadas de estéticas europeas, como el neoclasicismo, el teatro popular español y el romanticismo. En este contexto, se produjo el auge de los actores “divos”, como Juan Casacuberta y Trinidad Guevara, quienes funcionaban como cabeza de compañía. No es un signo a desdenar que luego de la caída de Rosas desaparecieran las compañías nacionales, cuyos actores se exiliaron en Montevideo, dado que, lejos de producirse por motivos políticos, son los reclamos estéticos e ideológicos de un teatro europeo y la llegada de compañías extranjeras, lo que lo origina (Rodríguez: 1998).

<sup>24</sup> En 1870 surge la Academia Argentina de Artes y Letras, presidida por Martín Coronado, y la Sociedad Protectora del Teatro Nacional. El debate entre los intelectuales comienza a producirse alrededor del cuestionamiento de la necesidad de un teatro propio, dadas las frecuentes visitas de compañías extranjeras (Pellettieri: 2002, a).

<sup>25</sup> Folletín de Eduardo Gutiérrez, basado en la crónica policial protagonizada por un gaucho bonaerense. Con autorización del autor, es llevado a escena como pantomima por el circo de los Hermanos Carlo, en 1884, con José Podestá en el rol protagónico. En 1886, el circo Podestá – Scotti lo estrena en versión hablada, constituyendo el inicio del teatro nacional.



sectores populares que vivían en permanente cambio merced al proceso inmigratorio. Según Elina Tranchini (1999) el criollismo aportó un modo de experiencia, una memoria colectiva y significados que funcionaron como marco de referencia y reaseguramiento, tanto para criollos como para inmigrantes.

Por su parte, Pellettieri (2001, b) asegura que el modelo aportado por el Moreira de Podestá se hallaba dentro del horizonte de expectativa y la estructura de sentimiento del público, exaltando lo cómico-caricaturesco, lo melodramático, el suspenso y la aparatosidad del villano, además de todas las destrezas y saberes propios de un mundo rural próximo. No en vano el circo retoma a un personaje cercano, en enfrentamiento con una sociedad oficial ante la cual artistas, público y personaje ostentaban las mismas características. Tampoco es gratuito que el “realismo ingenuo” inicial (señalado por Pellettieri: 1990, b), mediante el cual se destacaban los aspectos costumbristas que acercaban al personaje con los espectadores, pronto haya evolucionado hacia la forma paródica y carnavalesca del sainete, centrándose en la figura y las transgresiones del actor, dado que la caricatura simplifica la diversidad y crea estereotipos, mostrando un mundo más tranquilo y homogéneo que el contexto en el que se encontraban los sectores populares de la época:

“Estos cambios mostraban el interés del público popular por no alterar la función de espejo de sus vidas que han visto en *Moreira*, pero también dejaban ver su deseo de intensificar sus rasgos secundarios. El nuevo público quería emocionarse con la agonía de *Moreira* y divertirse con su entorno. De acuerdo con el propio testimonio de Podestá hay que concluir afirmando que éste se convirtió en un intermediario que, atento a la boletería, le entregaba al público aquello que solicitaba. Los cambios más significativos son: el desplazamiento de lo trágico-sentimental en beneficio de la comicidad, la omisión de las escenas explicativas y del personaje de Marañón, el reemplazo del gato por el pericón en el fin de fiesta y, lo realmente importante, la aparición de personajes caricaturescos” (Pellettieri: 1990, b, Pp. 18)

Paulatinamente, los actores surgidos en el circo pasan a la sala teatral propiamente dicha, conformando compañías<sup>26</sup> e incorporando nuevos géneros a su repertorio. Entre ellos, el sainete, representado antes por compañías españolas, y que adquiere así características novedosas. El sainete criollo se convierte en un género prolífico y exitoso, que se estructura mediante la coexistencia, propia del teatro popular

---

<sup>26</sup> Surgidas inicialmente del tronco de los Podestá, Parravicini y Carcavallo, a lo que contribuyó la separación de los primeros, en 1901 (Aisemberg, Lusnich y Rodríguez: 2002).

y ya presente en la *Commedia dell'arte*<sup>27</sup>, de las líneas o corrientes dramática y cómico caricaturesca. Los autores escriben a un ritmo vertiginoso, respondiendo a las exigencias de la taquilla y de las compañías a las que se hallaban ligados, constituyendo ésta una de las aristas más criticadas por parte de la intelectualidad. Otra era el poco respeto de los actores populares, en quienes se centraba la representación, al texto dramático.

Así, durante los años posteriores al estreno de *Juan Moreira*, las modificaciones introducidas por el auge inmigratorio y el crecimiento de las ciudades, provocaron el descenso del predominio de la gauchesca y el surgimiento de nuevos géneros. La nostalgia por un mundo perdido (el rural, el europeo de origen, el arrabal amenazado por el progreso) se trasladó a un ámbito obligadamente compartido: el patio del conventillo, propio del sainete. El pasaje de lo rural al conventillo, así como la incorporación de los personajes inmigrantes, son algunas muestras de la mayor flexibilidad que poseían los géneros populares respecto del teatro culto, para incorporar aspectos activos en la experiencia cotidiana de los espectadores en pos de preservar la comunión establecida entre la escena y el público<sup>28</sup>. Consideramos, no obstante, que no es posible reducir esta apertura del teatro popular al mero costumbrismo. Tal como hemos analizado en anteriores investigaciones (Mauro: 2004), las características de la cultura popular rebaten dicho argumento, por lo que la coincidencia entre la platea y la escena no se reduce a un simple espejo, sino a la oposición no directamente beligerante ante un orden social dominante, discriminatorio y excluyente, que resulta relativizado mediante la parodia.

A la estrecha relación entre la escena y el público, quien comenzaba a padecer las consecuencias de su prolongado sacrificio de superación social, responde el hecho de que los sainetes abandonen paulatinamente su tono exclusivamente jocoso, y se tornen progresivamente más ambiguos y complejos, hasta llegar a constituir otro género: el grotesco criollo. Basado en la coexistencia simultánea de lo dramático y lo cómico en un mismo elemento, la dramaturgia grotesca, eminentemente discepolliana<sup>29</sup>, se vincula estrechamente con las habilidades de los actores populares. En efecto, es

---

<sup>27</sup> Tal como lo señala Marco De Marinis (1997, a), aspecto sobre el que profundizamos en el apartado 4. e. del Capítulo 4.

<sup>28</sup> Esto representa una diferencia radical del teatro con otros ámbitos de la cultura y la vida pública del país, en los que el inmigrante era segregado o se hallaba ausente, tal como lo señala Portantiero (1982). Ha sido propio de las manifestaciones de la alta cultura de la época, demorar más tiempo para incorporar aspectos de lo popular, adoptándolos generalmente cuando ya los mismos se hallan inactivos en lo social.

<sup>29</sup> Osvaldo Pellettieri (2002, b) afirma que el grotesco criollo se compone sólo de cinco obras de autoría de Armando Discépolo: *Stéfano*, *El Organito*, *Mateo*, *Relojero* y *Cremona*.

fundamentalmente de la virtual relación con las formas de Actuación populares que surge el efecto grotesco de las piezas, tal como se desprende de su lectura.

Por otra parte, los géneros populares se completan con la revista porteña y el teatro de variedades, influenciados por géneros similares traídos de Europa (la revista francesa, el *cabaret* vienés, etc.) y cuyos espectáculos se estructuran a partir de la recopilación de diversas unidades, números o *sketches* sin relación entre sí<sup>30</sup>.

De este modo, sin la idea directriz de responder a una función social, educativa y política directa y explícita, el teatro popular de principios del siglo XX logra expresar las formas de socialización, los ámbitos y las preocupaciones propias de los sectores populares, como no podía y nunca consiguió hacerlo posteriormente el teatro culto, que se limitó a establecer con los mismos una relación tutelar y didáctica, y por lo tanto, muchas veces expulsiva. Por consiguiente, el teatro porteño de las primeras décadas del siglo XX se desarrolló al margen del ideal intelectual, asumiendo características populares, con la contraposición que ello comporta, según hemos analizado en el apartado anterior. Osvaldo Pellettieri (1992) señala que merced a dicha oposición, el teatro popular se presenta siempre como nacional y teatralista respecto del teatro culto, que reclama al realismo como estética universal.

El campo intelectual observó con recelo el desarrollo del teatro popular, contraponiéndole el proyecto de un teatro producido a partir de textos dramáticos de importancia que, en lugar de expresar las formas y preocupaciones propias del público, lo eduque. Rodríguez (1998) describe esta posición, finalmente triunfante en el campo teatral, como disciplinaria y didáctica, en contraposición a la “inorgánica” del teatro popular. Agrega que la condena de las elites civilizadas a la “espontaneidad” de los actores y a sus transgresiones al texto dramático, expresa la dicotomía civilización / barbarie, en tanto dispositivo de lectura de la Actuación y del lugar subalterno de los actores.

Principalmente, la intelectualidad bogaba por un teatro desligado del afán comercial que presentaba la escena popular, de gran éxito entre el público urbano. Así, se establece la preponderancia de una dimensión ética del teatro, como reclamo constante frente al estado efectivo del mismo, evaluado como insuficiente. De este modo, el campo teatral presenta tensiones con el intelectual, dado que la variante

---

<sup>30</sup> Cabe destacar que el monólogo, utilizado como modo de crítica política y social, de gran auge en la revista porteña, también se origina en el circo criollo de la mano de José Podestá y su payaso, Pepino el 88.

popular contaba con la aceptación del público pero no de los intelectuales. No obstante, autores y actores buscaban la legitimación de los mismos, lo que provocaba la propia desvalorización crónica frente a su actividad<sup>31</sup>.

La desconsideración del teatro como arte impidió que el mediocre desempeño del Estado como promotor de la cultura en la Argentina (aspecto señalado por Sigal: 2002), desemboque en un desarrollo del mecenazgo privado, tal como se registró en otras disciplinas. Esto implicó que el teatro se mantuviera exclusivamente como actividad comercial, dependiente de los ingresos de boletería, motivo que retroalimentaba la desvalorización intelectual. No obstante, el surgimiento tardío de la escena oficial<sup>32</sup>, resultó heredero de los lineamientos trazados por el reclamo intelectual de un teatro culto, desdiciendo las expresiones populares.

Como consecuencia, con posterioridad a 1930, los géneros populares pasan de tener una situación marginal dentro del campo teatral, a ser francamente desplazados (Pellettieri: 2001, b). El ascenso social de los hijos de inmigrantes, lo que se traduce en la constitución de la clase media, provocó el surgimiento de otros géneros teatrales más acordes a su situación, como la comedia<sup>33</sup>. Por otra parte, se produce un paulatino declive del teatro como forma masiva de entretenimiento, frente al cine, la radio y el espectáculo deportivo. Esto ocasionó que tanto los actores como algunas de las formas propias del teatro popular pasaran al cine, a la radio y, posteriormente, a la televisión, aunque el sainete continuó representándose en forma remanente, y la revista porteña sostuvo y hasta acrecentó su popularidad.

Coincidimos con Leonardi (2009), quien en su investigación sobre los vínculos entre el teatro y el peronismo, afirma que éste último retomó las textualidades populares, tales como el sainete y las piezas nativistas, refuncionalizándolas. Esto ocasionó que, durante los dos primeros gobiernos de Juan Domingo Perón (entre 1946–1955), los géneros populares desarrollados durante la primera mitad del siglo se convirtieran en sinónimo de la cultura peronista, identificación que posteriormente se cristalizó. Esta visión, sostenida tanto por los sectores conservadores como progresistas, como modo de desvalorización de lo popular en el ámbito cultural, lejos de restarle

---

<sup>31</sup> Manifestada en los constantes lamentos de los autores cuyas obras eran estrenadas por las compañías populares, en las reprimendas de la crítica y en el deseo de los propios actores de abandonar el repertorio popular a favor de uno “serio”, tal como es el caso de Pablo Podestá en 1912 y de Pepe Arias en 1942.

<sup>32</sup> Recién en 1933 se crea el Teatro Nacional de la Comedia, que debutaría tres años después en el Teatro Cervantes, y habrá que esperar hasta 1944 para que se concrete el viejo proyecto de una sala municipal, con la creación del Teatro San Martín.

<sup>33</sup> El patio del conventillo pierde su condición de ámbito de referencia, en favor del living de la vivienda unifamiliar y el barrio como ámbito de sociabilidad (González Leandro: 2001).

importancia al peronismo, le ha conferido el poder de ser la única manifestación de una cultura popular con existencia anterior al mismo. Aspecto que no será desdeñado por los teatristas que luego retomarán al teatro popular como forma de cuestionamiento al realismo, quienes incluirán referencias temáticas y estéticas al peronismo en dicha apropiación.

### 1. a. 3. La Actuación popular y la Actuación culta.

Según Osvaldo Pellettieri (2001, b), en la década 1900-1910, ya es posible identificar dos poéticas de Actuación, con metodologías específicas diversas, en el campo teatral porteño: la popular (cuyo auge se registra en el período 1884–1930) y la culta. Pellettieri agrega que las mismas se diferenciaban por la extracción socio cultural del público (en el caso del actor popular, constituido por trabajadores de clase media baja, tanto criollos como inmigrantes, y en el del actor culto, por la burguesía de clase media), la relación establecida con el mismo, la elaboración dramática, el lenguaje verbal usado y principalmente, los procedimientos empleados, con especial importancia de la concepción disímil de la corporalidad (aspecto fundamental en la Actuación popular, que permanecerá como problema nunca resuelto para el actor culto, dado que en esta vertiente el movimiento siempre corre el peligro de tornarse indecoroso).

Hemos profundizado en las características de la Actuación popular a lo largo de la historia del teatro occidental<sup>34</sup>, estableciendo que la misma es la metodología específica que más se aparta de la trama como principio organizador excluyente, por lo que presenta un mayor desarrollo de parámetros de desempeño propios. En efecto, la Actuación popular es la que se halla más circunscripta a la situación de actuación propiamente dicha, es decir, a la relación directa entre actor y espectador, no tolerando la mediación de otra instancia presente en el hecho teatral. Por ello, la situación de actuación no se sostiene sólo a través de la mirada del espectador, admitiendo también la comunicación entre la escena y la platea, ocasionando que el desempeño del Yo Actor se apoye en la explotación de todo lo que sucede durante la Actuación, que pasa a convertirse así en “material” para el diálogo. Dado que el objetivo fundamental de la Actuación popular es obtener la mirada del público, el Yo Actor se presenta como tal ante la misma, priorizando las propias habilidades corporales y fónicas, por encima del texto dramático o el personaje a representar. El Yo Actor popular interpela al público,

---

<sup>34</sup> En el apartado 1. b. del Capítulo 1 y en el apartado 4. e. del Capítulo 4 de la Primera Parte de nuestra investigación.

con el que mantiene una relación “no garantida” (Pellettieri: 2001, b), en calidad de sí mismo. Así, la Actuación popular enfatiza los aspectos reflexivos de la representación, al punto de constituirse en una “actuación sobre la actuación” (Pellettieri: 2001, b).

El procedimiento privilegiado de esta metodología específica es la parodia. En el caso de la Actuación popular en la Argentina, el efecto paródico se construye a través de la subversión de la cultura oficial y/o del teatro representativo, es decir, de las costumbres y valores esgrimidos e impuestos por los sectores dominantes, entre los cuales se encuentra la Declamación, inherente a la Actuación culta. Esto implica una estrecha comunión entre el actor popular y el público, que supone la posesión de un conocimiento común respecto de la referencia, para poder subvertirla en el caso del primero, y para poder disfrutar de dicha subversión, en el caso del segundo. Durante las primeras décadas del siglo XX, esto era posible porque, tal como lo afirmáramos en el apartado anterior, el actor popular compartía la misma condición social con el espectador.

Los orígenes de la Actuación popular porteña se hallan en el circo criollo, del que obtendrá gran parte de sus procedimientos característicos<sup>35</sup>, además de su condición de “actor atracción” (Pellettieri: 2001, b), en tanto recurre al aquí y ahora como modo de producir un efecto inmediato en el espectador, aspecto requerido por el espectáculo circense. El modelo de dicho actor es José Podestá. En primer lugar, en tanto acróbata y payaso, dando origen a Pepino el 88, antecedente del monologuista político de la revista y la radio (Seibel: 2008).

Con la incorporación, primero como pantomima y luego como drama hablado, de *Juan Moreira*, el teatro y la Actuación popular adoptan el criollismo, al que Pellettieri identifica como la primera fase del actor nacional. También en este caso, es José Podestá, quien es convocado para interpretar a Moreira por su dominio de las destrezas criollas y de los rudimentos de la Actuación, el actor emblemático. El desarrollo posterior del actor popular se halla estrechamente ligado a su figura y a la compañía de los Podestá, quienes realizan el pasaje del circo a la sala teatral. La paulatina sustitución de las obras gauchescas por el sainete y el posterior desarrollo de la revista criolla, que luego pasará a denominarse “porteña” (aunque cabe destacar que las compañías de teatro popular también representaban obras “cultas”), requerirán la utilización de otros

---

<sup>35</sup> Para la caracterización de la Actuación popular en la Argentina, nos basaremos en los estudios especializados de Osvaldo Pellettieri (2002, b, 2001, b, 1992) y en algunos aspectos señalados en Seibel (2008), Trastoy y Zayas de Lima (1997) y Golluscio (2003).

procedimientos, lo que conformará la metodología específica del actor popular argentino.

Pellettieri describe a la misma como la reunión de tres influencias: las ya mencionadas técnicas circenses (que suponían un notable manejo corporal, la técnica elemental de la *maquieta*, propia del payaso, y las habilidades pantomímicas), los procedimientos del actor italiano (entre otros, los relacionados con su vocación solista y con una amplitud de registro, que le permitía cantar, bailar, recitar y actuar en distintos géneros) y algunos elementos del naturalismo (incluidos por Ezequiel Soria, quien desempeñara una incipiente función directorial en la compañía de José Podestá, y por la influencia de las compañías europeas que visitaban Buenos Aires). De este modo, el actor popular contaba con posibilidades considerablemente más amplias que el actor de la Declamación, dado que utilizaba la misma para parodiarla, pero además podía expresarse con todo el cuerpo y recurrir sin reparos a la espontaneidad, la grosería, el desparpajo, la gestualidad exacerbada e imprecisa y el movimiento, produciendo Actuaciones más inestables y con una mayor intensidad expresiva que las de los actores cultos. Así, el énfasis del actor popular en la corporalidad, da cuenta de una concepción grotesca del cuerpo (Le Breton: 1995), en tanto contraposición paródica al cuerpo orgánico y “oficial”, propio del teatro representativo<sup>36</sup>.

El desarrollo de la Actuación popular argentina de principios de siglo XX se basa en la constante evolución y paulatina combinación de dos procedimientos básicos: la mueca, contorsión seria pero payasesca del rostro (Pellettieri: 2001, b), que constituye la base del efecto dramático, y la *maquieta*, procedimiento fundamental para la elaboración de la caricatura, en la búsqueda del efecto paródico<sup>37</sup>. Otros procedimientos

---

<sup>36</sup> Esto se evidencia en el recurso a los procedimientos que hemos caracterizado en el apartado 4. e. del Capítulo 4 de la Primera Parte de nuestra investigación: la deformación corporal, la artificiosidad de los movimientos y los gestos, la mezcla de rasgos y los efectos de contraste entre los mismos (Golluscio: 2003), la generación de un equilibrio inestable, posiciones de piernas y brazos que suponen un gasto innecesario de energía, la distorsión de los gestos faciales, la ausencia de sincronización entre gesto y discurso verbal, la parodia fonética de lenguajes extranjeros, las deformaciones léxicas y sintácticas del idioma, el empleo de alturas y timbres de voz no cotidianos, etc. (Trastoy y Zayas de Lima: 1997).

<sup>37</sup> Es conocida la anécdota (referida por diversos historiadores, entre los cuales podemos mencionar a Ordaz: 1946 y Cilento: 2006), en la que el actor español Rogelio Juárez, quien se encontraba ensayando su papel en una obra de Nemesio Trejo caminando sobre una cuerda extendida en el suelo, afirmara: “estoy aprendiendo a caminar a lo criollo”. Consideramos que el aporte de Juárez, quien fue reconocido en el incipiente campo teatral porteño por especializarse en interpretar compadritos, consiste en que, probablemente debido a su condición de extranjero, pudo operar la distancia requerida para aislar los rasgos reconocibles del fenómeno a parodiar (lo cual le permitió establecer la comparación entre el andar de un compadrito y el caminar sobre una cuerda), con el objeto de deformarlos (a través de la exageración) y así producir el efecto cómico. Este proceso, que también debe operarse en el reconocimiento del espectador, es lo que se erige como modelo de la construcción de la caricatura del compadrito, marcando el tono paródico de la Actuación.

de la Actuación popular argentina se relacionan con los aspectos fónicos y verbales, que establecen así una posición paródica respecto del texto dramático, merced a la cual, el actor asume una función creadora y no meramente ilustrativa del mismo (Pellettieri: 2002, b). Entre estos procedimientos, Pellettieri destaca la elocución imitativa de acentos extranjeros, el balbuceo<sup>38</sup>, la acción simultánea (también denominada como “robar escena”), el “silencio chismoso” (en el que prevalecen la mímica o los ademanes), el camelo (hablar ininteligible, plagado de errores de pronunciación), el latiguillo (reiteración gratuita de frases o palabras, que se vuelve característica de un personaje), el corte (omisión de diálogos o escenas para favorecer la comicidad), la declamación parodiada, el aparte (como uno de los modos de derribar la cuarta pared), el retruécano (velocidad para dar respuesta rápida al público o a la escena) y el doble diálogo (hablar con el partenaire mirando al público o haciendo gestos de burla en busca de la complicidad del mismo). No obstante, el principal, y más polémico procedimiento verbal del actor popular, era la “morcilla”: parlamento agregado por el actor, que se presenta así al margen de la representación transitiva, basada en la elocución dispuesta por el texto dramático.

Tanto la “morcilla”, como el resto de los procedimientos, se presentan así como una táctica de “escamoteo”<sup>39</sup>, el cual implica una sustracción del tiempo productivo en los términos de un régimen dado, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia, entendida aquí como la ausencia de referencia en el orden impuesto por la trama. Este era uno de los principales aspectos del actor popular condenados por la crítica y por los mismos autores, quienes no obstante, escribían para aquél, llegando a constituir una forma de dramaturgia en constante diálogo con los procedimientos de la Actuación popular, en lugar de entablar una contienda con los mismos (más allá de lo que después manifestaran los dramaturgos en otros ámbitos externos a la escena). Esto produjo excelentes resultados escénicos, llegando a su punto culminante en el grotesco discepolliano, por cuanto el efecto de las piezas era alcanzado mediante la estrecha relación entre la dramaturgia y los procedimientos de la Actuación popular previstos en aquélla. La Actuación grotesca es una variante de la Actuación popular, que requiere el máximo refinamiento metodológico, dado que se basa en la “caricatura existencial”

---

<sup>38</sup> “un padecimiento muy argentino, inculco, donde el verbo exacto, el ademán preciso son suplantados por la búsqueda desesperada y desesperante del verbo exacto y del ademán preciso” (Arturo Cerretani, Cit. en Pellettieri: 2002, b, Pp. 33).

<sup>39</sup> Concepto utilizado por De Certeau: 2007, que hemos desarrollado en el apartado 4. e. del Capítulo 4 de la Primera Parte de nuestra investigación.



(Pellettieri (2001, b), consistente en la fusión de la mueca y la *maqueta* en un solo gesto.

En cuanto a la adquisición de los procedimientos de la Actuación popular, Osvaldo Pellettieri (2001, b) propone las nociones de “escuela” o “tradición”. Las mismas postulan que cada nuevo actor popular presenta un compromiso con el pasado, emprendiendo la “reelaboración creativa de un legado teatral común” (Pellettieri: 2001, b, Pp. 12), de modo tal que “una tradicional manera de interpretar se reproduce en cada nuevo cómico” (Pellettieri: 1992, Pp. 72). Esto supone que las invenciones individuales de cada actor se fusionen con la rica codificación preexistente, ofreciéndose a quienes le siguen<sup>40</sup>.

La existencia de dicha “escuela” o “tradición” en tanto modo de transmisión no formal o institucionalizado, es tributaria de los agrupamientos actorales surgidos “de hecho” en el ejercicio de la profesión. La organización del teatro popular en compañías favoreció la elaboración de una metodología compartida, basada en procedimientos comunes. Dicha disposición no difiere de lo que hemos desarrollado oportunamente<sup>41</sup>: un actor que funciona como cabeza de compañía, organizando el grupo en torno de sí, la distribución de roles fijos y de un rígido escalafón teatral, cuya promoción interna se daba por acumulación de experiencia y/o edad<sup>42</sup>. En lo que respecta a la incorporación de nuevos actores, los mismos provenían de otras compañías (pasaje que era facilitado por la división en roles fijos), del *varieté* (género considerado aun menor que el sainete), de los teatros barriales o de la familia de alguno de los integrantes<sup>43</sup>.

Dado el notable desarrollo comercial que llegó a ostentar el denominado género chico, los actores populares realizaban hasta seis funciones diarias y no tenían día de descanso<sup>44</sup> (lo cual no se condice con la constante atribución de holgazanería,

---

<sup>40</sup> Así las semejanzas entre actores populares pueden observarse no sólo en el aislamiento de los procedimientos utilizados, sino también en rasgos estilísticos similares, continuidad que, no obstante, excede a la mera imitación. Tal es el caso, por ejemplo, de las reminiscencias de Fidel Pintos y Enrique Santos Discépolo, en Aberto Olmedo.

<sup>41</sup> En el apartado 4. e. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta tesis.

<sup>42</sup> Aunque, tal como lo señala Pellettieri: 2002, b) era muy difícil que un actor pasara de galán a cómico, lo cual demuestra que las dos líneas de Actuación mencionadas, rara vez se traspasaban.

<sup>43</sup> Tempranamente, las incorporaciones respondían sólo a las habilidades de los sujetos para imitar acentos de inmigrantes, sin ninguna otra aptitud. Paulatinamente, sobre todo con la incipiente incorporación de la figura del director por parte de Ezequiel Soria en la compañía de José Podestá, se comienzan a requerir algunas nociones vinculadas con el oficio, o a brindarlas cuando no las había (Pellettieri: 2001, b).

<sup>44</sup> Olinda Bozán (en Pellettieri: 2002, b, Pp. 203) describe de esta manera un día típico de trabajo: por la mañana, comprar la comida para la cena y cocinarla en el camarín, por la tarde-noche, funciones continuadas, y por la madrugada, el “suplicado”, es decir, el ensayo de la obra del día siguiente, que se le comunicaba a los actores mediante una tablilla en la que se les solicitaba que no se retiraran de la sala al

comodidad y falta de ética profesional a los actores populares por parte de los sectores cultos del campo teatral e incluso de grupos ajenos al mismo). Los ensayos estaban a cargo del capocómico o de su delegado (dado que, en varios casos, el actor principal se sumaba a los mismos en los últimos días), y consistían en la lectura en voz alta del texto, para memorizarlo o porque algunos actores no estaban alfabetizados, en el agregado de la mímica considerada adecuada y en la marcación de entradas y salidas (Pellettieri: 2002, b). No se ensayaba más de una semana por obra. Se suponía que el resto surgiría de la improvisación en la propia situación de actuación.

En lo que respecta a la valoración dentro del campo teatral e incluso en el cultural, las críticas dirigidas al teatro popular en general eran aun más severas en el caso del actor:

“El tema del actor nacional es todavía más crudo que el del teatro nacional, porque durante años toda la progenie de los Podestá y quienes siguieron su escuela, hasta Olmedo, fueron tomados de manera despectiva por una gran parte de la crítica. Recordemos que se decía que Sandrini era tonto, que Arata también, y que actuaba como lo hacía porque no oía bien y tenía problemas” (Pellettieri, Brandoni, Schoó: 2004, Pp. 38)

Los actores populares eran desvalorizados por su aparente falta de desarrollo técnico, por el poco respeto que tenían por el texto dramático y por su falta de decoro (Pellettieri, Brandoni, Schoó: 2004). Recordemos que inicialmente, los mismos actores representaban tanto obras del repertorio popular como del culto, lo que ocasionaba controversias con la crítica y los autores dramáticos, dado que se consideraba que no

---

terminar la última función. El amplio desarrollo de la Actuación, sumado a la precariedad de las condiciones laborales, ocasionó que la organización sindical actoral fuera una de las más tempranas del mundo. En efecto, la Asociación Argentina de Actores es la cuarta agrupación de actores en antigüedad. Sus antecedentes datan de 1906, cuando Pablo Podestá, Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere, entre otros, fundaron la Asociación de Artistas Argentinos, que funcionó hasta 1916 y cuyo legado es el Panteón de Actores en el Cementerio de la Chacarita. En 1919 se formó la Sociedad Argentina de Actores, con participación activa de las mujeres, quienes al año siguiente consiguen el derecho a voto y a ser elegidas para ocupar cargos (la importancia de la presencia de la mujer en la Actuación queda así manifiesta, considerando que adquiere estos derechos treinta años antes de ingresar en la vida cívica nacional). También en 1919 se registra la primera huelga de actores, que fracasa. En 1921 se firma el primer convenio colectivo de trabajo con los empresarios, implementándose el lunes como día de descanso. Recién en 1938 se inaugurará la Casa del Teatro, como paliativo a la falta de jubilación. La previsión social se iniciará dos años más tarde, al firmarse un acuerdo con los empresarios para destinar parte de la recaudación a tal fin. Los primeros actores en jubilarse lo hacen en el año 1953. En 1946 el gremio se divide, debido a la fundación de la Asociación Gremial Argentina de Actores, afín al peronismo. En 1948 se suprime la función matinee y en 1950, la función vermouth. En 1954 el sindicato se reunifica, siendo intervenido por los militares en 1955 (Datos extraídos del documental *Historia de la Asociación Argentina de Actores*: 2007).

poseían los procedimientos actorales requeridos para representar textualidades de valía, o que los que poseían eran insuficientes o directamente errados. Es por ello que, cuando un actor obtenía legitimación, era por un elemento ajeno o contrario a su condición popular (es el caso de los actores que incorporaban procedimientos naturalistas a sus Actuaciones o que decidían optar por un repertorio “serio”<sup>45</sup> o por una instancia externa al campo teatral o cultural propio (por ejemplo, los elogios que Luigi Pirandello le tributó a Luis Arata, cuando el mismo protagonizara su obra, *El gorro de cascabeles* en 1933, los cuales terminaron por consagrar al actor<sup>46</sup>).

En lo que respecta a la Actuación culta, la misma respondía a los lineamientos de la Declamación, también denominada “dicción interpretativa” (Pellettieri: 2001, b), en tanto procuraba la optimización de la comunicación del texto dramático al público<sup>47</sup>. Entre las duras reprimendas lanzadas contra el actor argentino, una de las más severas

---

<sup>45</sup> Pablo Podestá es un ejemplo de ambas situaciones. Podestá es un actor popular que alcanza cierto reconocimiento por parte de la crítica. Beatriz Seibel (2008) refiere que la misma lo llamaba simplemente “Pablo” y que le dedicó copiosos elogios con motivo de sus Actuaciones más famosas, como las de las obras de Florencio Sánchez. Varios estudiosos coinciden en que la originalidad del menor de los Podestá residía en la incorporación de procedimientos naturalistas que, combinados con la destreza corporal propia de las técnicas circenses que dominaba, producían Actuaciones de una intensidad inusitada. La incorporación paulatina de estos procedimientos por parte de Pablo Podestá se registra en la unión que establece entre temperamento y ambiente en sus Actuaciones, en la identificación con el personaje, la transparencia y la redundancia en las reacciones, y en la conciliación de la mueca y la *maquieta*, o de lo sentimental con el encuentro personal (Pellettieri: 2002, b). Olinda Bozán describe de la siguiente manera la escena final de *Barranca Abajo*: “Pablo salía despacito, miraba la cama de la hija muerta, se sacaba el sombrero, iba hacia el fondo y volvía, tomaba un jarro de agua de una tinaja, se le caía el jarro. Por último, miraba la punta del alero de un rancho donde había un nido y recién decía el parlamento final: <<Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro>>. Y recién tiraba el lazo para ahorcarse. La pausa que hizo Pablo antes del parlamento final nos sorprendió a todos. Yo creo que fue la primera gran pausa intencionada que se hizo en el teatro argentino (...) Todos los actores, los maquinistas, los tramoyistas, nos habíamos ido acercando lentamente entre bastidores atraídos por esa pausa tan larga (...) Nos preguntábamos los unos a los otros: <<¿Qué pasa? ¿Por qué Pablo no habla?>> Estábamos asustados (...) La escena nos mantuvo en vilo. Cuando terminó y la sala estalló en un aplauso atronador, todos teníamos los ojos llenos de lágrimas” (Seibel: 2008, Pp. 135 y 136). Si bien los contemporáneos reconocen que su condición de acróbata le permitió a Pablo llevar a cabo acciones que otros actores no podían realizar, es la tendencia hacia el naturalismo lo que sin duda habilitaba los elogios de la crítica. En la valoración de su Actuación en la obra *La patria degli italiani*, las habilidades acrobáticas se valoran por estar al servicio del naturalismo, tal como lo refiere Seibel: “En la escena de la muerte por envenenamiento con estricnina, el crítico comenta que Pablo solo la interpreta en Montevideo después de estudiar los síntomas en un hospital y conversar varios días con los médicos; el resultado es sorprendentemente real, supera toda expectativa y no admite comparación. Sostiene que por haber dado sus primeros pasos en el arte como acróbata, sabe con impresionante maestría mostrar las contorsiones, los espasmos producto del fatal veneno, de modo tal que hace temblar la sangre en las venas. El manejo del cuerpo por Pablo se une en este caso a la observación para interpretar la escena con realismo” (Seibel: 2008, Pp. 138). Asimismo, Pablo Podestá mostró paulatinamente una inclinación mayor hacia un repertorio “serio” o “culto”.

<sup>46</sup> Sostiene Arata, que terminada la función, Pirandello se dirigió así al público: “Cuando un país tiene un intérprete de la naturaleza de éste, es un país rico en cultura. Cinco grandes actores interpretaron esta comedia: de todos ellos, el mejor es éste; ¡yo me quedo con él!” (cit. en Trastoy: 1997).

<sup>47</sup> Para lo cual se aplicaban los procedimientos que hemos desarrollado en el apartado 1. b. 3. del Capítulo 1 de la Primera Parte de esta investigación.

estaba dirigida a la elocución porteña. Por lo tanto, la aplicación de la metodología de la dicción interpretativa o Declamación se concentraba en la eliminación de todo rastro de porteñidad, principalmente el voseo. De este modo, los actores procuraban adquirir la utilización del “tú” y otros rasgos de la elocución hispánica, considerada correcta.

El dramaturgo Enrique García Velloso (1926) escribió un tratado de Actuación, detallando los procedimientos de la Declamación, basados mayormente en el decoro interpretativo. Entre una larga serie de prescripciones éticas<sup>48</sup>, García Velloso afirma respecto a la Actuación propiamente dicha, que:

“Para caminar bien en el escenario, es absolutamente indispensable que las personas estén en correlación directa con el pensamiento del autor [...] No se andará bien en el escenario si no se hace abstracción completa de sí mismo, para que sea únicamente el personaje que representa el que se mueve” (García Velloso: 1926, Pp. 102)

Recordemos que García Velloso había viajado a Francia junto con Ezequiel Soria, donde ambos tomaron contacto con el naturalismo. De este modo, estas prescripciones sobre la Actuación se hallaban en correlación con un sostenido intento de introducción de la dirección escénica (encarada por Soria en la compañía de José Podestá, en el Teatro Apolo, tal como señalamos).

Podemos observar entonces cómo se reproduce en el ámbito local el ideal de subordinación de la Actuación a la representación transitiva garantizada por el respeto a la trama compuesta por el autor del texto dramático, eliminando toda reflexividad que atente contra la misma. El actor debe limitarse a una tarea interpretativa, para la cual los procedimientos de la Declamación se presentan como los más adecuados, parámetros que funcionarán durante algunas décadas más, hasta la llegada del “sistema” Stanislavski.

La posición periférica del teatro y más aun de la Actuación en el campo cultural porteño, queda manifiesta en el surgimiento tardío de instituciones de formación para actores. Es con intervención de García Velloso, quien se desempeñó como Vice – Director, mientras que el compositor Carlos López Buchardo lo hizo en la Dirección,

---

<sup>48</sup> A lo largo de los dos tomos que componen *El Arte del Comediante*, García Velloso realiza una historia del actor en el mundo y en la Argentina. En la misma, define a la Actuación como el arte del gesto y la declamación, dividiéndolo en cuatro partes: el alma, la inteligencia, la dicción y la gracia del cuerpo. El estudio no está exento de la habitual combinación entre prescripciones técnicas y normativas dirigidas al actor. Así, García Velloso brinda consejos tan disímiles como evitar los vicios, la envidia y los celos, ser sencillo en el vestir, no incurrir en gestos exagerados y preservar la frescura de las sensaciones.

que se abre el Conservatorio Nacional de Música y Declamación, en el año 1925<sup>49</sup>. El mismo es creado por un decreto del Poder Ejecutivo del año anterior<sup>50</sup>, como desprendimiento de la Escuela de Arte Lírico y Escénico que funcionaba en el Teatro Colón<sup>51</sup>. Es significativo que García Velloso conociera tan bien las características del actor popular, dado que había trabajado en el teatro comercial con los Podestá, y que sin embargo, a la hora de encarar un proyecto de formación para actores, los haya mantenido al margen. Dado que, incluso cuando se lo considerara técnica y estéticamente deficiente, el actor popular podía transmitir su rica experiencia profesional.

No obstante, la eliminación de su referencia (excepto en tanto polo negativo) señala que aun los conocimientos adquiridos en su ejercicio del oficio se consideraban perniciosos para el actor en ciernes, al punto que se trataba de mantenerlo alejado de aquéllos. De hecho, García Velloso insiste en la necesidad de que el actor componga su personaje a partir de la observación, evitando imitar servilmente a sus colegas (clara oposición a la forma de adquisición del oficio actoral privilegiada en el ámbito popular, que es la imitación de los actores mayores de la compañía). Recién en 1957 se crea una Escuela Nacional de Arte Dramático<sup>52</sup>, como desprendimiento del Conservatorio, cuya dirección y plan de estudios fue diseñado por Antonio Cunill Cabanellas (1894–1969),

---

<sup>49</sup> No obstante, se registran algunos antecedentes. En primer lugar, el efímero intento de Gregorio de Laferrère, quien funda el Conservatorio Lavardén en 1908, institución para la formación de actores sostenida por el autor y que incluía como profesores a Angelina Pagano y al mismo García Velloso. En 1913, se emprende la creación de teatros infantiles, tanto por iniciativa municipal como privada. Surgen el Teatro Municipal Infantil (denominado Instituto de Teatro Infantil Lavardén, a partir de 1928), por iniciativa de Ramos Mejía, y el Teatro Infantil de Angelina Pagano. Es significativo que la iniciativa municipal se oriente a la formación para la Actuación de niños, antes que a la de los adultos con vistas a su profesionalización. En primer lugar, esto da cuenta de la utilización de las artes como medio para la ampliación de la formación cultural general. De hecho, el Instituto Lavardén pasará a ser el Instituto Vocacional de Arte en 1958, incorporando otras disciplinas, con el objeto de implementar la perspectiva teórica y pedagógica de la "educación *por* el arte". Esto puede apreciarse también en la incorporación de disciplinas artísticas en el currículo de las escuelas primarias y secundarias, entre las cuales curiosamente, no se incluye a la Actuación (estando presentes, en cambio, la música y las artes plásticas). Consecuentemente, los bachilleres nacionales o municipales de los que egresan los profesores de disciplinas artísticas para la enseñanza media, no forman docentes de Actuación. Por otra parte, también es significativo que la formación para la Actuación en ámbitos institucionales, en tanto contrapartida a la adquisición del oficio en el seno de las compañías profesionales, se dirigiera en primer lugar a los niños. (Datos extraídos de Tófaló y Goncalves: 2007).

<sup>50</sup> Nro. 41236/24.

<sup>51</sup> Es notable la subordinación de la formación para la Actuación a la música lírica. Sobre todo en comparación con otras disciplinas, como la pintura, que ostentaba un desarrollo autónomo anterior, dado que la Academia de Bellas Artes se había fundado en 1905. Por su parte, y tal como mencionáramos anteriormente, la fundación de la Academia Argentina de Letras databa de 1870.

<sup>52</sup> Mediante el Decreto Ley Nro. 605/57. La creación de la Escuela Municipal de Arte Dramático, por su parte, deberá esperar hasta 1965. Surgida como parte integrante del Instituto Lavardén, la misma alcanza su autonomía en 1974.

figura de fuerte presencia en la constitución de los lineamientos del teatro oficial<sup>53</sup>. El desempeño del pedagogo catalán implicó la consolidación y jerarquización de la formación para la Actuación como actividad específica. Cabe destacar que la misma se basó en el desempeño en el teatro culto, profundizando la hegemonía de los procedimientos de la dicción interpretativa, aunque se sostiene que Cunill incorporó en sus clases algunos rudimentos del “sistema” Stanislavski (Mogliani: 2006).

Hemos establecido dos formas de Actuación en el campo teatral porteño: la popular y la culta. Esta última, dominada por la Declamación o dicción interpretativa, sufriría una transformación radical con el ingreso del “sistema” Stanislavski hacia fines de la década del 50 (aspecto sobre el que profundizaremos en la próxima sección). Por otra parte, y como ya señaláramos anteriormente, la remanencia de los géneros populares en el campo teatral después de 1930, ocasionó el pasaje de los actores populares a los medios masivos de comunicación o su permanencia en una posición cada vez más periférica. Ambas circunstancias provocaron la cristalización creciente de los procedimientos del actor popular, manifestada en la simple reiteración de fórmulas efectivas (salvo las excepciones de los casos particulares de nuevos actores con amplias posibilidades individuales para establecer un estilo personal a partir del diálogo con esta metodología específica). Si bien esta cristalización resultó perniciosa para la variante popular de Actuación, con el tiempo constituyó el pilar de la reapropiación de la misma por parte de algunos teatristas cultos, dado que brindó la posibilidad de aislar procedimientos específicos a partir de la observación de Actuaciones individuales (sobre todo teniendo en cuenta que la formación para la Actuación en instituciones oficiales o privadas, desconocía a la Actuación popular como metodología específica a transmitir, lo cual impidió una formulación explícita de la misma, según los parámetros de una técnica moderna de Actuación).

No obstante esta tendencia, en el ejercicio de la Actuación, los actores profesionales muchas veces fusionaron espontáneamente los procedimientos de la Actuación popular con los de la Actuación culta, incluso con posterioridad al ingreso del “sistema” Stanislavski<sup>54</sup>. En efecto, dado el carácter tardío de los espacios específicos de formación para la Actuación, así como de la implementación de la escena oficial, los actores cultos y populares coincidían en la organización de compañías como

---

<sup>53</sup> Se desempeñó como Director de la Comedia Nacional entre 1935 y 1941, Director del Teatro Municipal General San Martín, entre 1953 y 1955, iniciando la construcción del actual edificio, y Director de la Escuela Nacional, entre 1957 y 1961.

<sup>54</sup> Aspecto señalado por Pellettieri (2001, b) que abordaremos en la próxima sección.

ámbito de aprendizaje y ejercicio de la profesión. Y aun luego de la constitución de los espacios institucionales, los mismos coexistieron y aun coexisten con los aspectos organizativos de la disciplina inherentes a su dimensión comercial. La disposición en un sistema jerárquico al interior de las compañías, con el primer actor o actriz como cabeza y la división del elenco en roles, la actitud regente, tanto artística como financiera, de los empresarios y las figuras principales, luego reemplazada o compartida por el director escénico, e incluso, por el director general en los teatros oficiales (personalismo instalado por Cunill Cabanellas y vigente hasta la actualidad), subsistió aun merced a la progresiva profesionalización de todos los rubros teatrales.

La orientación creciente hacia el teatro culto como reclamo intelectual, provino inicialmente de la crítica y no de lineamientos empresariales u oficiales. La administración de reprimendas o elogios por parte de aquella, legitimaba a los actores que decidían volcarse a la representación de textos dramáticos de importancia y a la utilización de una interpretación “interiorizada” (Lusnich, en AAVV: 2003, c), para lo cual debían abandonar los procedimientos populares<sup>55</sup>. Sin embargo, el elemento determinante, tanto en la afirmación de la tendencia culta dentro del campo teatral argentino, como en la constitución definitiva de las características actuales del mismo, fue el surgimiento del Teatro Independiente a partir de 1930, aspecto que analizaremos a continuación.

---

<sup>55</sup> No obstante, también se registraba el determinismo de la crítica en lo que respecta a la adscripción de los artistas a una forma de Actuación. Esto se evidencia en el caso de Pepe Arias, quien en 1942 decide abandonar la revista porteña e interpretar el personaje protagónico de la comedia francesa *¡Ovidio!*, de Laurent Doillet. Si bien la crítica elogia en dicha oportunidad su decisión de convertirse en un actor “serio” e incluso lo galardona con el Premio Municipal al Mejor Actor Dramático 1942, cuando posteriormente su Actuación en *Jerónimo y su almohada*, de Enrique Larreta, resulta fallida, la crítica aprovecha la ocasión para recordarle a Arias su origen y la imposibilidad de abandonar su condición de actor popular (al respecto, ver Inzillo: 1989, y Aisemberg: 2003). Otro caso emblemático de las relaciones establecidas entre la Actuación culta y la Actuación popular en el campo teatral porteño, aun pasada la mitad del siglo, es el de Pepe Soriano, discípulo de Cunill Cabanellas en el Teatro Universitario de la Ciudad de Buenos Aires, e integrante de la compañía del viejo Teatro San Martín. Soriano refiere que, a instancias del actor Osvaldo Miranda, quien lo viera realizar improvisaciones y chistes en camarines, se entrevistó con Tiberi Pratt, director de teatro de Revistas: “Apenas me vio me preguntó: <<¿Vos qué sabés hacer?>>; le contesté que había estudiado con el maestro Cunill en el San Martín y me corrigió diciendo: <<No, yo te pregunto qué sabés hacer arriba del escenario, porque si Osvaldo te recomienda es por algo. Esto es Revista, pero aquí vas a aprender más de lo que imaginás>>. Y así entré a un elenco” (en Leonardi y Heredia: 2003, Pp. 76). Pese a la formación en la Actuación culta que ostentaba Soriano, la reunión con actores populares no presentaba dificultades, dado que había sido espectador de Actuaciones populares desde niño, por lo que se hallaba familiarizado con las mismas: “Yo había visto mucho sainete, había oído que para hacer los turcos había que llamar a Vicente Forasteri –que era quien mejor los hacía-, que había actores como Marcelo Ruggiero y Cicarelli que hacían bien los tanos, que los actores españoles hacían bien los gallegos. Esto me sirvió de mucho porque la Revista tenía algo de caricatura y mis compañeros me ayudaron mucho. Al año sentí que ya estaba amortizado [...] Pero sentía que si bien había aprendido mucho al lado de esos actores había algo que no funcionaba; mis aspiraciones eran otras, de otra *legitimidad*” (en Leonardi y Heredia: 2003, Pp. 76 y 77. La cursiva es nuestra).

### **1. b. El *ideal* stanislavskiano en el campo teatral porteño**

En la presente sección nos centraremos en la introducción del “sistema” Stanislavski en el campo teatral porteño. Consideramos que el “sistema” constituye, también aquí, la expresión estética de una premisa ideológica y/o ética, originada en la variante culta de nuestro teatro, pero cristalizada en los ideales del teatro independiente. Hacia fines de la década del 50, el campo teatral porteño mantenía los rasgos que hemos desarrollado con anterioridad: la distinción entre un teatro culto y un teatro popular, remanente. El teatro culto se desarrollaba tanto en la escena oficial como en la comercial de iniciativa privada. No obstante, hallaba expresión en una tercera modalidad, que establecería de forma definitiva sus lineamientos, enfatizando la función social, didáctica y política, ideal sobre el que se asentó el “sistema” Stanislavski. Dicha modalidad es la del teatro independiente.

A continuación, caracterizaremos la escena independiente, desde la fundación del Teatro del Pueblo, dirigido por Leónidas Barletta, hasta el surgimiento de las diversas agrupaciones presentes a fines de la década del 50. Nos centraremos en sus objetivos sociales, políticos y didácticos, y en sus prescripciones éticas y estéticas, centrándonos en el rol atribuido al actor (1. b. 1.)

Luego, analizaremos la lectura y puesta en práctica del “sistema” Stanislavski en el campo teatral porteño, abordando las primeras publicaciones y las nociones aisladas que circularon del mismo durante la década del 50, la puesta en práctica sostenida por parte de la joven generación de La Máscara de la mano de Hedy Crilla a partir de 1959 y, finalmente, la amplia aplicación del “sistema”, hasta llegar a constituirse en la metodología específica hegemónica en la Argentina, tanto para la formación del Yo Actor como para la creación de Actuaciones particulares (1. b. 2.)

#### **1. b. 1. La ideología del teatro independiente**

Oswaldo Pellettieri (en AAVV: 2006) distingue dos etapas en el movimiento independiente: en primer lugar, la iniciada en la década del 30 por Barletta. En segundo término, la de las décadas del 50 y 60, liderada por otras agrupaciones. Consideramos que es en la primera etapa cuando se dictan los lineamientos definitivos de un teatro culto, cuyo fin último es la ilustración del espectador, tanto en el terreno cultural como en el político. Deben subordinarse a dicho objetivo todos los otros componentes del hecho teatral, fundamentalmente el actor, valuarle de las formas desvaloradas de teatro



que, según esta perspectiva, ejercían una influencia perniciosa en el público. En la segunda etapa, y aun esgrimiendo esta misión cultural y política, el teatro independiente inicia la práctica del “sistema” Stanislavski, lo cual generará una nueva dramaturgia nacional y transformará el hecho escénico en su conjunto.

Sostenemos, por lo tanto, que el teatro independiente le impuso al Yo Actor una dimensión ética externa a la Actuación, que funcionó y aun funciona por sobre y en detrimento de las dimensiones estética y profesional de la misma. Esto se prolongó al teatro oficial, ejerció una influencia notable aun en el teatro comercial culto y se utilizó como parámetro de evaluación de las formas populares, ahondando en el intento por imponerle una condición heterónoma.

La modalidad de teatro independiente se inicia en la Argentina con la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta, el 30 de noviembre de 1930. Inspirado en el homónimo europeo, se proponía llevar adelante un proyecto teatral no comercial. En el contexto porteño, este objetivo se identificaba con la concreción de un teatro de arte, que diera a conocer dramaturgias consideradas valiosas (fundamentalmente los clásicos y el realismo de izquierda), a un público enviado por el teatro comercial, tanto en su variante culta como popular.

Los postulados ideológicos a los que adhería Barletta, y por consiguiente, el Teatro del Pueblo, corresponden a la izquierda tradicional, a la que ubicaremos en la ya mencionada vertiente cultural reformista (Ford: 1985), según la cual existe una cultura universal y única que debe distribuirse y/o imponerse a los sectores populares. En este sentido, es funcional el concepto de vanguardia, es decir, la idea de un grupo reducido que funciona como guía del resto: “el pueblo no forja una cultura por sí mismo: son los intelectuales que representan al pueblo los encargados de fraguar la nueva cultura” (declaraciones de Héctor Agosti, en 1956, cit. por Sarlo: 1984, Pp. 22)<sup>56</sup>. Esto supone que los sectores populares son únicamente receptores incapaces de producir cultura, por lo que la izquierda debe asumir un “paternalismo misional” (Sarlo: 1984) que impida que dichos grupos sean captados por la hegemonía burguesa.

En lo específicamente teatral, dos son los peligros que se presentan para esta tendencia: el teatro popular, como aspecto retardatario en la adquisición de una cultura valiosa que conduzca a la asunción de una conciencia de clase, y la variante

---

<sup>56</sup> Sarlo (1984) analiza los presupuestos activos en la izquierda tradicional durante la primera mitad del siglo XX, hasta los primeros años de la década del 60. Afirma que la misma postula la existencia en la Argentina de una línea histórica interrumpida por las luchas decadentes de los remanentes feudales, pero que se abre paso irremediabilmente cada vez que la burguesía se encuentra con su conciencia de clase.

vanguardista de la cultura alta cosmopolita, asociada con la superficialidad de la pura forma sin contenido. Contra ambos reaccionará el Teatro del Pueblo de Barletta. Su objetivo prioritario era educar al público, para lo cual se propuso llegar a los sectores populares a través de un teatro mensajista, aspecto en el que fracasó. En efecto, el público del Teatro del Pueblo estaba constituido por los sectores que ya compartían su ideología política y cultural.

Es notorio que el ideal cultural del Teatro del Pueblo recibiera adhesiones de amplios sectores de la sociedad, no sólo relacionados con la izquierda. Por un lado, Victoria Ocampo le dedicó elogios desde *Sur*, objetando sólo los precarios medios materiales y estéticos con los que contaban sus salas y sus puestas en escena<sup>57</sup>. Incluso, Ocampo dictó conferencias en el marco del vasto programa cultural encarado por el teatro de Barletta. También el gobierno municipal apoyó los insistentes pedidos de éste, cuando en 1937 el Consejo Deliberante le cede el expropiado Teatro Corrientes<sup>58</sup> por el prolongado plazo de veinticinco años. El mismo no llegó a cumplirse, dado que en 1943 el gobierno de facto de Pedro Pablo Ramírez ordenó el desalojo del Teatro del Pueblo, en parte por cuestiones ideológicas<sup>59</sup>, y en parte por el proyecto de instalar allí el Teatro Municipal (que se abrió en 1944). Esto inicia la etapa de estancamiento del Teatro del Pueblo, que debe mudarse, y la progresiva diáspora a la agrupación independiente La Máscara (Fischer y Ogás Puga, en AAVV: 2006)

El teatro independiente ejerció una oposición abierta durante los dos primeros gobiernos peronistas, lo cual contribuyó a estrechar sus filas y a asumir una unívoca misión cultural y política junto con otros sectores, contra lo que consideraban un enemigo común.

“El peronismo había levantado contra él un frente heterogéneo que abarcaba desde el Partido Comunista hasta fuerzas conservadoras y oligárquicas [...] En el plano de la cultura docta el peronismo carecía de una estrategia propia y ni siquiera contaba con una ideología que permitiera decidir en conflictos propiamente culturales” (Sigal: 2002, Pp. 33 y 34)

Esto ocasionó la clausura de algunas salas argumentando la falta de cumplimiento de edictos municipales y la creación del teatro vocacional como contrapartida al

<sup>57</sup> Especialmente en los Nros. 109, 202, 234, 262 y 228.

<sup>58</sup> Ubicado en el terreno donde actualmente se encuentra emplazado el Teatro Municipal General San Martín.

<sup>59</sup> Basándose para ello en el informe del síndico Enrique Pearson.

independiente, por parte del peronismo. Por su parte, el teatro independiente asumió una posición ambigua respecto a la Revolución Libertadora (AAVV: 2003, c). Luego de la caída del peronismo, el teatro independiente y principalmente, el Teatro del Pueblo, perdió la función política opositora que lo había sostenido durante los años precedentes.

En lo que respecta a la organización interna, la fórmula del Teatro del Pueblo funcionó como modelo para todas las agrupaciones independientes posteriores: un director personalista en el centro de la misma, alrededor del cual se disponían los actores. La condición del actor era precaria, debido a que Barletta no consideraba prioritaria su formación técnica (aspecto que compartieron las primeras generaciones de independientes<sup>60</sup>). La concepción de la Actuación en el Teatro del Pueblo se gesta en contraposición al divismo del teatro comercial y al estilo popular. La tarea del actor se reducía, por lo tanto, al compromiso con la función educativa y política del teatro, para lo cual debía comunicar el texto dramático con parquedad, ignorando los gustos del público (Pellettieri, en AAVV: 2006) y respetando las decisiones, elecciones e indicaciones del director<sup>61</sup>. Metodológicamente, utilizaba la Declamación o dicción interpretativa, pero sin contar con una formación especializada en la misma, con los consiguientes resultados. Los roles eran rotativos, por lo que se ignoraban las aptitudes personales. El resto de la tarea del actor consistía en llevar adelante todos los trabajos que demandaba el mantenimiento de la sala: limpiar, confeccionar la escenografía y el vestuario, etc. Estaba prohibido ganar dinero con la Actuación, por lo que no se les permitía profesionalizarse.

Consideramos, por lo tanto, que la concepción escénica y organizativa del Teatro del Pueblo presenta un desprecio por la situación de actuación, desatendiéndose de los sujetos que la constituyen: por un lado, actúa en detrimento de la constitución del Yo Actor como posicionamiento en la misma y, por otra parte, se coloca de espaldas a las preferencias y posibilidades estéticas e intelectuales del espectador no vinculado ideológicamente con los ideales de izquierda.

Durante la segunda mitad de la década del 50 se producen cambios sustanciales en la escena independiente tradicional. Ya hemos mencionado las consecuencias de la

---

<sup>60</sup> Exceptuando el proyecto de Oscar Ferrigno en el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho. Dada la extrema importancia que le adjudicamos al mismo, esto será tratado especialmente en el próximo capítulo.

<sup>61</sup> El ya mencionado personalismo y didactismo de Barletta se manifiesta también en relación con los actores. Su *Manual del Actor* (1961) incluye gráficos con posturas, ademanes, gestos y expresiones correspondientes a pensamientos, que el actor debía ejercitar diariamente. Además, Barletta daba allí consejos morales, de comportamiento y de higiene.

pérdida de su oponente político. Así, entre 1956 y 1957, “se advierte con alarma el cierre de salas, particularmente las de aquel teatro independiente que había cumplido la ya mencionada función de oposición simbólica al régimen peronista” (Sigal: 2002, Pp. 76). Por otra parte, su función como difusor de nuevas textualidades había pasado al teatro comercial culto (Pellettieri: 1997), enriquecido con la incorporación de nuevos actores egresados del Conservatorio Nacional, ex discípulos de Cunill Cabanellas: Inda Ledesma, Alfredo Alcón, María Rosa Gallo y Osvaldo Bonet, entre otros.

Como consecuencia, surgen nuevas agrupaciones o se dinamizan algunas anteriores: La Máscara, Nuevo Teatro, Fray Mocho, Los Independientes, Libre Teatro, etc. Con una organización similar a la del Teatro del Pueblo, estas agrupaciones encaran proyectos con una mayor ambición estética, para lo cual emprenden la formación interna para los actores, aunque continúan prohibiendo la profesionalización de los mismos<sup>62</sup>.

En el caso de La Máscara, agrupación en la que recalcan muchos miembros del Teatro del Pueblo, la puesta en escena estuvo regida, entre 1939 y 1943, por Ricardo Passano, actor profesional culto que se retiró de la escena comercial para volcarse exclusivamente al teatro independiente, trayendo consigo los saberes propios del oficio. Cuando el grupo pierde su sede permanente, Passano se aleja, sucediéndose un recambio constante de directores, lo cual promueve la visita de europeos<sup>63</sup> que traen consigo algunas nociones del “sistema” Stanislavski, y los primeros cambios escenográficos. En 1949, La Máscara estrena *El Puente*, de Carlos Gorostiza, señalado como el inicio de la “nacionalización” de la escena independiente<sup>64</sup>, a través del redescubrimiento de la dramaturgia de Florencio Sánchez y el surgimiento de un incipiente “realismo argentino” (Pellettieri: 1997) centrado en la problemática de los sectores medios.

Luego del estreno de *El Puente*, Alejandra Boero y Pedro Asquini se alejan de la agrupación<sup>65</sup> y en 1950, fundan Nuevo Teatro. El ideal de Boero se entronca directamente con el del Teatro del Pueblo:

---

<sup>62</sup> Se les prohibía por reglamento actuar en cine, televisión y en teatro comercial, por lo que los actores debían sostener otras ocupaciones paralelas. Tal es el caso de Héctor Alterio, que trabajaba como corredor de galletitas, mientras formaba parte de Nuevo Teatro.

<sup>63</sup> Max Wächter pone *Peer Gynt*, de Ibsen en 1947, Fluvio Tului, *Crimen y castigo*, de Dostoievski, en 1948 y Adolfo Celli, *Antígona*, de Sófocles, en el mismo año.

<sup>64</sup> Si bien el Teatro del Pueblo ya había estrenado piezas de Roberto Arlt.

<sup>65</sup> El motivo esgrimido es la oposición a la cesión de la obra a Armando Discépolo para montarla profesionalmente.

“El camino del pueblo es el único que debe seguir el teatro independiente... Seguir el camino del pueblo significa: Primero: elección de repertorio en base a obras veraces y comprensibles para la mentalidad popular y de sentido actual. Segundo: cultura amplia y conocimiento profundo del hombre, sobre todo del hombre de su tiempo. Tercero: conducta recta en el teatro y en la vida. Cuarto: anhelo de superación y sana ambición. Quinto: disciplina seria, de acuerdo con la elevada misión a cumplir” (Alejandra Boero en Revista *El Hogar*, 18/3/1955, cit en AAVV, 2003, c, pág. 151)

Con estos objetivos, la agrupación emprende el estreno de textos dramáticos considerados de valía, con la inclusión de novedades en la especialización<sup>66</sup>, e inician los cursos regulares para la formación de los actores, en 1954.

Así, la segunda generación de agrupaciones independientes obtuvo, merced a sus innovaciones estéticas, el prestigio artístico que el Teatro del Pueblo no había logrado en el campo teatral. No obstante, las mismas no se centraban en la Actuación, sino en dos elementos fundamentales: las modificaciones en el espacio escénico, a partir de la inclusión de variantes a la escena a la italiana, y la incorporación de una dramaturgia intertextual con el realismo socialista, aun aquella no limitada a sus procedimientos formales. Tal es el caso de la obra de Brecht<sup>67</sup>, a la que las agrupaciones independientes se vuelcan con entusiasmo. Es notable que el teatro brechtiano, que entabla una polémica abierta con el “sistema” Stanislavski<sup>68</sup>, haya ingresado a la Argentina antes que el mismo.

Sin duda, la asociación de Brecht con un teatro de tesis, portador de un mensaje político liberador, fue priorizada por sobre su propuesta estética cuestionadora del teatro representativo. Los valores políticos de la obra de Brecht propiciaron que sus innovaciones estéticas fueran “toleradas” en el campo teatral porteño, merced a su justificación racional e ideológica<sup>69</sup>. Así, Brecht dotaba de legitimidad a los grupos que lo representaban, aunque en los hechos, la forma de ponerlo en escena se hallaba muchas veces reñida con sus postulados estéticos. Los propios Asquini y Boero

<sup>66</sup> Escenario semicircular en *Medea*, de Anouilh, en 1952, escenario circular en *Madre Coraje*, de Brecht, en 1954, y en *Farsa del cajero que fue hasta la esquina*, de Aurelio Ferreti, en 1958.

<sup>67</sup> Si bien se lo representaba en alemán y en *idish* desde los años 30 y 40, las primeras traducciones al español se realizan en 1945.

<sup>68</sup> Recordemos que Brecht publica sus “Estudios sobre Stanislavski” incluidos en el *Pequeño órgano para el teatro* (Brecht: 1983) reconociendo en la preparación de la Actuación, la etapa inicial de identificación con el personaje, pero sugiriendo luego una segunda etapa de distanciamiento.

<sup>69</sup> De hecho, la mayor influencia del teatro brechtiano en la Argentina puede rastrearse en la dramaturgia. Tal es el caso de la poética de Osvaldo Dragún, Ricardo Monti, y de obras como *Ceremonia al pie del obelisco*, de Walter Operto, *El avión negro*, de Grupo de Autores, y *Lisandro*, de David Viñas (aspecto señalado por Pellettieri: 1997).

reconocen que su puesta de *Madre Coraje* no producía en el público el mentado “distanciamiento”, provocando una identificación compasiva del público respecto del personaje.

Gran parte de esta inadecuación provenía de la insuficiente formación metodológica de los actores. A pesar de contar con espacios internos de formación, la Actuación no se diferenciaba ostensiblemente de la del período anterior en el teatro independiente. Los actores se limitaban a imitar lo que indicaba o hacía el director, lo cual fortalecía las jerarquías internas a las agrupaciones. Tanto el personalismo (y muchas veces autoritarismo) de los directores, como el impedimento de profesionalización a los miembros, provocaron paulatinamente tensiones internas y éxodos<sup>70</sup>.

Las rígidas reglamentaciones internas alimentaban también la división y los conflictos entre los actores independientes y los profesionales. Enrique Pinti y China Zorrilla (Pinti, Zorrilla, Zanca y Pellettieri: 2003) coinciden en señalar la discriminación mutua que existía entre los actores profesionales e independientes, conflicto generado alrededor de la obtención de dinero por la Actuación<sup>71</sup>. También invocan el desprecio que existía en el seno de las agrupaciones independientes por los géneros cómicos y por los actores populares argentinos.

Dados los objetivos éticos y estéticos de la escena independiente, se procuraba lograr la identificación del actor con el personaje y la generación de un mayor “efecto de realidad” por parte de la Actuación (Pellettieri: 1997), pero aun se carecía de una metodología específica clara para alcanzar tales objetivos, ya que la dicción interpretativa comenzaba a evidenciar sus limitaciones. Este aspecto se subsanaría con el ingreso del “sistema” Stanislavski en el campo teatral porteño, encarado fundamentalmente por el teatro independiente.

---

<sup>70</sup> Juan Antonio Tribulo (2006) describe los problemas suscitados en Nuevo Teatro. Afirma que, en sus clases de Actuación y Ética, Asquini imponía una férrea disciplina y exigía discreción interpretativa, basando los movimientos en la vida real. No se permitían bajo ningún concepto ausencias en los ensayos y no se admitía que los actores hicieran otro tipo de teatro. Tribulo va más allá, al sostener que nunca le leyeron el reglamento interno y que se enteraba del contenido del mismo a través de las clases de Asquini. También niega haber recibido los dividendos de la cooperativa. Agrega que la rigidez de la organización era tan fuerte, que los actores que decidían abandonar la agrupación mentían, aduciendo problemas de salud. Él mismo afirma haber renunciado a Nuevo Teatro luego de la realización de un ejercicio en el cual, debido a su constante movimiento de manos, Asquini decidiera atárselas.

<sup>71</sup> Nina Cortese afirma al respecto: “Hoy resulta extraño, pero hace más de cuarenta años era casi una vergüenza para un intérprete formado en las lides vocacionales, que su fotografía apareciera en las carteleras del teatro comercial” (Cortese: 1998, Pp. 73).

### 1. b. 2. De lo ideológico a lo estético: el “sistema” Stanislavski en el campo teatral porteño

La introducción del “sistema” Stanislavski en el campo teatral porteño, se produce a partir de la publicación de sus textos pero, fundamentalmente, de su puesta en práctica por parte de algunos pedagogos locales (entre los que se destaca la experiencia de Hedy Crilla con la joven generación del grupo independiente La Máscara). El “sistema” constituye la resolución metodológica de una larga tradición transitiva de tendencia realista en nuestro teatro, explicitada en la intencionalidad didáctico – política del teatro independiente.

En la **Primera Parte** de nuestra investigación<sup>72</sup> hemos desarrollado las características del “sistema” Stanislavski a partir del Modelo de Análisis propuesto. Según los planteos stanislavskianos, la Actuación debe contribuir a la verosimilitud y a la totalidad de sentido aportados por el texto dramático y el director, por lo que el Yo Actor se forma y se posiciona en la situación de actuación sobre la base de la convicción en su papel esclarecedor en el hecho teatral, fortaleciendo la dimensión ética de su tarea. En términos metodológicos, el “sistema” recurre al procedimiento de la vivencia como premisa y garantía del compromiso del sujeto en pos de una Actuación orgánica. En la misma, todo signo exterior se presenta como la expresión de un contenido interior, a la vez que se encuentra en consonancia con el sentido de la obra en su totalidad.

Es así como la Actuación contribuye a afirmar la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación, por la que el hecho teatral constituye un conjunto de sentidos comprensibles acerca de un referente identificable y compartido por artistas y público. Este es un hecho fundamental para comprender la exitosa incorporación del “sistema” en el campo teatral porteño, dado que el reclamo ético e ideológico de un teatro en el que todos sus elementos referenciales y formales respondieran a una función social, educativa y política hacia el público, se hallaba plenamente instalado en el centro del campo teatral y cultural. No obstante, y a diferencia de otros países, el ingreso de Stanislavski se produjo recién hacia finales de la década del 50

En efecto, el “sistema” había tenido una amplia difusión en Europa y los Estados Unidos durante la década del 20, debido a las giras emprendidas por el Teatro de Arte de Moscú y al exilio de algunos de sus integrantes luego de la Revolución Rusa. En la Argentina, las noticias del “sistema” tardaron más tiempo en arribar. Si bien la primera

---

<sup>72</sup> Apartado 4. a. del Capítulo 4, al cual nos remitimos.

traducción de *Mi vida en el arte*, por la Editorial Futuro, data de 1945, es en la década del 50 que se realizan las publicaciones más relevantes dentro del campo teatral porteño. En 1953, Fray Mocho le dedica el Número 6 de sus *Cuadernos de Arte Dramático* a la obra de Stanislavski<sup>73</sup>. Un año más tarde, se publican *Un actor se prepara* (Editorial Psiqué) y una nueva edición de *Mi vida en el arte* (Editorial Diáspora). En 1965, y ya difundida la puesta en práctica del “sistema” en el campo teatral porteño, la revista *Máscara* le dedica el Número 3-4, titulado “El desconocido Stanislavski”.

Además de estas publicaciones, otro antecedente significativo lo constituye la figura de Galina Tomacheva, actriz rusa que había formado parte del Teatro de Arte de Moscú, habiendo sido alumna de Stanislavski. Si bien arriba a nuestro país en el temprano 1925, tras un largo periplo por Europa (se había exiliado de Rusia luego de la Revolución), el aporte de Galina Tolmacheva no fue tomado hasta mucho tiempo después, y el mismo consistió fundamentalmente en sus traducciones de las obras de Chejov. Tolmacheva permaneció algunos años en Buenos Aires y en 1949 se radicó en Mendoza, contratada por la Universidad Nacional de Cuyo para fundar la Escuela Superior de Arte Escénico. Allí se formaron varios actores reconocidos luego en el campo teatral porteño y en la televisión<sup>74</sup>.

Recién en 1946, Tolmacheva publicó un libro titulado *Creadores del Teatro Moderno*, en el que analiza la obra de varios directores y pedagogos europeos de los que no se tenían noticias en Buenos Aires. Allí se incluía un capítulo sobre Stanislavski<sup>75</sup>, en el que Tolmacheva emprende un examen exhaustivo de su obra, realizándole además durísimas críticas<sup>76</sup>. De este modo, y a diferencia de lo sucedido en otros países, el

---

<sup>73</sup> En su extenso trabajo sobre la historia y actividad del grupo, Estela Obarrio (1998) da cuenta de que algunos capítulos de *Un actor se prepara* habían sido traducidos del inglés por miembros de la agrupación y eran utilizados como material de ejercitación interno. Dichos capítulos correspondían a los términos metodológicos “acción”, “imaginación”, “concentración de la atención”, “relajación muscular”, “unidades y objetivos”, “fe y sentido de la verdad”, “memoria emotiva”, “fuerza motriz interior”, “línea ininterrumpida”, “estado creativo interno” y “súper objetivo”, además de otros fragmentos con los que se redactó un resumen. Es interesante señalar que en 1956, Fray Mocho publica el *Método de las acciones físicas elementales de Stanislavski*, segunda parte de la obra del director ruso que, significativamente, no ejerce el mismo impacto que la primera.

<sup>74</sup> Tino Pascali, Luis Politti, Aldo Braga, Nina Cortese y hasta Roberto Cossa reconoce un breve paso por las clases de Tolmacheva.

<sup>75</sup> Más tarde le dedicará otras publicaciones: “La ética teatral de Stanislavski y la creación del actor”, artículo incluido en el *Boletín de Estudios de Teatro*, Nro. 2, julio septiembre de 1949, y *Ética y creación del actor. Ensayo sobre la ética de Konstantin Stanislavski*, Universidad Nacional de Cuyo, en 1953.

<sup>76</sup> “Yo debía sufrir en escena una situación penosa y tenía dificultades. Él [Stanislavski] me indicó que recordara la muerte de mi madre. Lógicamente lloré a gritos, pero no por el personaje o por lo que a éste le pasaba, sino por una experiencia personal distante del papel. Ese es el engaño. El gran engaño de Stanislavski. Una situación propia puede brindar material para salir del paso, pero no permite levantar vuelo. Stanislavski maltrataba a los actores. Como él mismo no era un intérprete creativo, nos transmitía sus propios miedos y dificultades. Aunque nos enseñó cosas importantes. Fue insuperable para hacer de



único antecedente de primera mano del “sistema” Stanislavski en nuestro campo teatral, provino de una mirada detractora.

Como corolario, si bien la tendencia transitiva de la representación escénica era esgrimida desde hacía décadas incluso por el teatro independiente, su posición retardataria respecto a la formación actoral impidió que la metodología específica de Actuación adecuada a dichos fines, se introdujera con anterioridad. Hubo que esperar a que los actores asumieran por sí mismos la necesidad de formarse, para lo cual debieron posicionarse en contra de los lineamientos jerárquicos internos a las agrupaciones independientes, para que el “sistema” comenzara a ponerse en práctica<sup>77</sup>, lo cual se hizo sobre la base de las lecturas e interpretaciones personales de los libros de Stanislavski. Una vez más, y tal como había sucedido con el nacimiento del teatro nacional, eran los actores los que emprendían el cambio reclamado por el campo teatral en su conjunto.

Fueron los actores más jóvenes de las formaciones independientes los que comenzaron a sentir como perentoria la necesidad de profesionalizarse a partir de una formación sólida y sistemática. Mayoritariamente procedentes de Nuevo Teatro, en 1957 ingresa a La Máscara un grupo de nuevos actores que consideran como prioritaria la profesionalización del trabajo actoral en la escena independiente, lo cual va en contra de los postulados de la misma<sup>78</sup>. Estos jóvenes asumieron, por lo tanto, la responsabilidad de ir en busca de una formación técnica fuera de las agrupaciones<sup>79</sup>.

Augusto Fernández afirma (2005) que, luego de haber estudiado Declamación e iniciarse en la radio, el cine y el teatro comercial, comenzó a sentir las limitaciones impuestas por una metodología basada estrictamente en la elocución de los parlamentos

---

los mediocres buenos actores. Y a su enseñanza se deben hallazgos fundamentales que justifican su presencia entre los grandes maestros: propuso a los actores que se miraran y se conectaran entre sí recíprocamente y reveló que en los silencios del texto había vida. Aunque parezca mentira, antes que él nadie lo había intuido siquiera. Pero su método, que fue seguido por muchos al pie de la letra, no ayuda a la verdadera creación, más bien la mata [...] He visto casi todas las puestas de Stanislavski y estas causaban gran impresión en el público. La gente decía que los actores vivían de verdad. Pero muchas veces las interminables pausas de los actores eran tremendamente falsas y yo no podía dejar de reírme durante ellas [...] Su naturalismo, que abundaba en detalles inútiles, se transformaba en copia o remedo de la vida” (cit. en Cortese: 1998, Pp. 80).

<sup>77</sup> Esto explica el motivo por el cual el “sistema” no tuvo una introducción exitosa en anteriores intentos realizados en los primeros años de la década del 50, como el de Oscar Ferrigno en La Máscara o en Fray Mocho. No obstante, esto es sólo en parte así, dado que la propuesta de Ferrigno incluía a Stanislavski pero iba mucho más allá del mismo, a través de la introducción de metodologías específicas de base no realista, aspecto no aceptable en el campo teatral porteño por esos años. Profundizaremos en este aspecto en el próximo capítulo.

<sup>78</sup> Augusto Fernández (2005) sostiene que en el interior de la agrupación se los consideraba como la “elite pequeño burguesa que quería estudiar”.

<sup>79</sup> Es notable que no hayan recurrido a Fray Mocho, dado que dicha agrupación sí tenía un programa de formación continua del actor en diversas metodologías específicas.

indicados por el texto dramático, lo cual provocaba la falta de continuidad en la Actuación. Fueron en especial los actores de cine (fundamentalmente, el norteamericano) los que le mostraron algo diferente, revelándole la virtud de “parecerse a la gente”. Fernández y sus compañeros no dudaron en considerar que la metodología específica para lograrlo era la stanislavskiana<sup>80</sup>. Lo cierto es que, en 1958, Fernández y Agustín Alezzo deciden buscar a alguien que pudiera transmitirle el “sistema” Stanislavski a su grupo<sup>81</sup>. Dado que no había ningún maestro que conociera suficientemente el “sistema” y adscribiera al mismo como para poder enseñarlo<sup>82</sup>, recurrieron a una pedagoga que lo experimentó a la par de ellos.

La profesora austriaca Hedy Crilla<sup>83</sup>, carecía de experiencia en Stanislavski, no obstante lo cual comenzó a implementar el “sistema” con el grupo, a partir de la lectura de sus libros. En efecto, a pesar de su procedencia, Crilla no toma contacto con Stanislavski en Europa, al punto que escucha hablar de su “sistema” por primera vez en la Argentina en 1942 (Roca: 1998) y accede al mismo a través de las traducciones de sus libros al inglés.

A partir de estas lecturas, Crilla comprendió que las mismas no bastaban, dado que el “sistema” requería su puesta en práctica por parte del alumno. No obstante,

“Como los ejercicios no se describían detalladamente, para enseñarlos tuve que crearlos: inventé innumerables que posteriormente otras personas repitieron en sus propias enseñanzas” (Roca: 1998, Pp. 28)

Es así como la incorporación del “sistema” Stanislavski en el campo teatral argentino adquiere desde el inicio una condición heterodoxa, al punto que la misma Crilla afirma:

---

<sup>80</sup> No obstante, las declaraciones de Fernández recién consignadas, ponen en evidencia la influencia ejercida, desde el inicio del “sistema” en nuestro medio, por la vertiente strasbergiana, dominante en Hollywood por aquellos años. Profundizaremos sobre ello en la próxima sección.

<sup>81</sup> Que se completaba con Pepe Novoa, Nelly Tesolín y Elsa Berenguer, a quienes luego se les sumaría Carlos Gandolfo.

<sup>82</sup> Pepe Novoa afirma que “todo esto de Stanislavski nos subyugaba. Pero no había nadie o por lo menos nosotros no lo conocíamos, que nos dijera realmente qué había pasado con este buen señor allá en Moscú o algún continuador de él que haya tomado alguna clase en Europa y que nos tradujera lo poco que decían los libros. Porque los libros eran una sucesión de ejercicios que cada uno interpretaba como podía” (cit. en AAVV: 2006, Pp. 272).

<sup>83</sup> Nacida en Viena en 1898, Crilla estudió en el Conservatorio de esa ciudad. En 1920 se traslada a Alemania, donde inició su carrera teatral con Brecht, Reinhardt y Weigel, entre otros. Huyendo del nazismo, abandona Alemania en 1933 y regresa a Viena. En 1936, huye nuevamente a Francia, y en 1940 se va de Europa. Recala finalmente en Buenos Aires, donde se incorpora al teatro independiente en lengua alemana y comienza a dar clases a actores franceses y germanos. Recién en 1945 inicia su carrera en castellano y actúa en cine. En 1947 proyectó y fundó la Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebrea Argentina, donde formó a Alberto Berco, Sergio Renán y David Stivel, entre otros (Roca: 1998).

“Yo misma no sé si lo que hago es Stanislavski, ni siquiera lo conocí personalmente, para mí fue como un estímulo, un incentivo en la búsqueda. Cada uno realiza el método a su manera” (Roca: 1998, Pp. 28)

La incorporación de los rudimentos de una metodología específica tan novedosa requirió de una disciplina estricta, al punto que el teatro La Mascarera permaneció cerrado durante un año. Cuando el grupo estrenó sus primeras puestas (*Cándida*, de George Bernard Shaw, dirigida por Hedy Crilla y Carlos Gandolfo en 1959, *Una ardiente noche de verano*, de Ted Willis, también dirigida por Crilla y Gandolfo en 1960 y *Espectros*, de Henrik Ibsen, dirigida por Crilla en 1961), se produjo una reacción análoga a lo sucedido con el Teatro de Arte de Moscú en el reestreno de *La Gaviota*, dado que las Actuaciones resultaban absolutamente originales, lo cual quedó demostrado en la recepción crítica de la puesta, que las celebró unánimemente.

No obstante, la aplicación del “sistema” en nuestro medio se realizó de forma diametralmente opuesta a su surgimiento en Rusia y a su introducción en otros contextos teatrales. Recordemos que Stanislavski comienza sus indagaciones con el objeto de ajustar la Actuación, que se evidenciaba como inadecuada, a los requerimientos de una nueva dramaturgia (específicamente, fue la obra de Chejov la que evidenció este desajuste). En el caso argentino, por el contrario, fueron los actores quienes comenzaron a aplicar la Actuación vivenciada en textos dramáticos extranjeros, en los que la nueva metodología podía utilizarse. El impacto de esta nueva forma de Actuación en el hecho escénico en su conjunto, queda de manifiesto en el surgimiento, poco tiempo después, de una forma de dramaturgia acorde a la misma: el denominado realismo reflexivo. En este sentido, Néstor Tirri afirma que las exigencias de un nuevo actor, originaron el desarrollo de un nuevo autor argentino, capaz de producir una “textualidad que posibilitara poner en práctica una verdad escénica que el actor había descubierto con anterioridad” (Tirri: 1973, Pp. 66).

De hecho, algunos dramaturgos de esta nueva generación comenzaron a trabajar en conjunto con los actores. Tal es el caso de Ricardo Halac, quien encaró el proceso de escritura de *Soledad para cuatro* junto con los actores de La Máscara. Augusto Fernández (2005) manifiesta los desajustes que se presentaban entre la escritura y el acercamiento a la forma de hablar cotidiana que los actores impulsaban, lo cual se

subsanó incorporando las improvisaciones como materiales para la dramaturgia<sup>84</sup>. Finalmente, *Soledad para cuatro* se estrenó en 1961 y, además de volver a cosechar múltiples elogios de la crítica a la forma de Actuación stanislavskiana<sup>85</sup>, constituyó la emergencia del nuevo paradigma del realismo reflexivo.

Con elementos del realismo socialista, el realismo finisecular de Florencio Sánchez (ya retomado por Gorostiza en *El puente*) y del realismo norteamericano de Williams y Miller, entre otros<sup>86</sup>, el realismo reflexivo representa los conflictos e intereses de la clase media, grupo autoerigido como crítico y transformador de la realidad en la Argentina de la década del 60. Fue principalmente el enfrentamiento generacional en el seno de la familia y de la sociedad, el aspecto semántico preferido por esta corriente dramática, para lo cual recurrió a un procedimiento fundamental: el denominado “encuentro personal” (Pellettieri: 1997). Esto se traduce en un exagerado psicologismo, que pone en escena el entrecruzamiento entre recuerdos y fantasías del personaje, aspectos tan caros a la Actuación stanislavskiana.

En efecto, si bien una de las primeras consecuencias de la aplicación de Stanislavski en la Argentina consiste en la eliminación del uso del “tú”, propio de la Declamación en el teatro culto, pronto se evidencia la fuerte permeabilidad del campo teatral porteño por los elementos más psicologistas del “sistema” (aspecto señalado por Pellettieri: 1997), que dominan toda su primera parte. Consideramos que esta inclinación resultó absolutamente funcional a la largamente aspirada hegemonía de la transitividad hacia el referente en nuestro teatro. Y a tal punto lo fue, que la incorporación de dicha metodología específica de Actuación, produjo como consecuencia la dramaturgia más cara a dichos ideales.

De este modo, los elementos más característicos de la primera parte del “sistema” Stanislavski comenzaron a aplicarse extendidamente por los actores porteños: la

---

<sup>84</sup> Ricardo Halac describe el proceso: “improvisaciones de dos tipos llenaron la primera etapa de los ensayos. Con la colaboración de otros miembros del teatro, los actores crearon escenas del pasado mediato e inmediato de los personajes, en lo posible aludidas en la obra. Sin forzarse por alcanzar la imagen del personaje, sino más bien dejándose llevar ingenuamente, partiendo de su propia personalidad. Luego la obra en su totalidad fue improvisada. El actor asumía las actitudes del ser a representar conservando su lenguaje y exigiendo a su fantasía. Al acercarse al personaje, yo, que asistía asiduamente a los ensayos, pude atrapar más de una expresión feliz, en boca de los actores que enriquecía la situación dada. Como se ve, mi texto seguía siendo pasible de modificaciones. La segunda parte consistió en la colocación del movimiento, memorización del texto y enriquecimiento paulatino de las actitudes [...] Lo que se pretendía con este trabajo era ganar precisión sin perder naturalidad ni frescura; y que se llegara a la imagen del personaje sin acartonamientos. Después puse punto final a la obra...” (cit. en AAVV: 2003, c, Pp. 294).

<sup>85</sup> “Es evidente que la nueva forma <<stanislavskiana>> de dirigir y de actuar se había impuesto. Esto queda de manifiesto en los elogios de la crítica” (Pellettieri: 2003, Pp. 300).

<sup>86</sup> Aspecto señalado por Pellettieri (1997).

ausencia de tensión muscular como premisa, la importancia del subtexto, la utilización de las emociones y sensaciones rememoradas<sup>87</sup> y la dependencia del director, fueron los principales puntos que hallaron gran aceptación en nuestro campo teatral.

De este modo, la adecuación entre la metodología stanislavskiana de Actuación y la nueva dramaturgia, que resultó en las exitosas puestas realistas (y en la incorporación de nuevos autores, directores y actores), fue análoga a la registrada entre dichas obras y el reclamo ideológico del campo teatral del momento. La identificación producida entre las obras y las expectativas del público era el resultado de la búsqueda de contenido semántico en las piezas, concretando el viejo ideal social y político del teatro independiente (Pellettieri: 2003). Así, la incertidumbre de la clase media respecto del devenir de la Argentina, de su rol de clase y de la propia existencia de sus individuos, halló expresión en el teatro realista reflexivo. Esta amalgama encuentra su punto culminante en el estreno de *Nuestro fin de semana*, de Roberto Cossa, en 1964. Osvaldo Pellettieri (2003) señala que la pieza marca el apogeo del realismo reflexivo y, por lo tanto, el inicio de su fase declinatoria, lo cual se torna evidente en la poco entusiasta recepción de *La pata de la sota*, del mismo autor, obra estrenada en 1967.

En efecto, la obra de Cossa tornó evidente el límite estético – ideológico de la dramaturgia realista reflexiva (Pellettieri: 2003). En primer lugar, es el propio autor quien comienza a percibir la necesidad de incorporar elementos novedosos a los textos dramáticos (en este caso, los *flashbacks*). En segundo término, las malas críticas recibidas por la obra contrastaron con la exitosa recepción de *La Fiaca*, de Ricardo Talesnik, “un texto realista reflexivo <<nuevo>> con fuertes variantes teatralistas” (Pellettieri: 2003, Pp. 302), estrenado el mismo año.

Si la amplia difusión del “sistema” Stanislavski entre los actores en los 60 garantizaba finalmente la subordinación de la Actuación a la representación transitiva, no interfiriendo con el mensaje a transmitir, a mediados de la década es éste último el que empieza a evidenciar cambios significativos. El surgimiento de la dramaturgia de Griselda Gambaro (que cuenta con el antecedente de algunas obras de Eduardo Pavlovsky que no obtuvieron la misma legitimación inicial), con influencias de

---

<sup>87</sup> Un caso extremo lo constituye la siguiente declaración del actor Juan Carlos Gené, realizada durante el ensayo de *Se acabó la diversión*, obra de su autoría, en el año 1967: “Esta biblioteca no puede seguir vacía. No puedo gesticular en el aire. Necesito libros, objetos reales para seguir ensayando. Pero no quiero esos libros que se alquilan en casas de utilería. Si reviso y hojeo libros mientras actúo mi personaje, necesito “determinados” libros: los que lee Federico (o los que se supone que lee de acuerdo a los lineamientos que le estoy imprimiendo). Necesito una correspondencia entre lo que digo y lo que experimento cuando reconozco mis propios objetos” (Cit. en Tirri: 1973, Pp. 98).

procedimientos del absurdo de Pinter, puso en evidencia la tendencia, en un sector del campo teatral argentino, hacia una dramaturgia de ruptura con el naturalismo, mediante una “experimentación formal módica” (Pellettieri: 1997)<sup>88</sup>.

La rápida y contundente legitimación del denominado absurdo argentino (por parte de revistas como *Teatro XX*<sup>89</sup> y *Primera Plana*), se afirmaba en contra del encuentro personal, el efecto de realidad, la causalidad directa, la gradación de conflicto y el principio de necesidad, aspectos centrales de la dramaturgia realista. Esto produjo una célebre polémica en el seno del campo teatral argentino<sup>90</sup> en torno a los procedimientos dramáticos adecuados para transmitir un mensaje cultural, social y/o políticamente valioso para los espectadores<sup>91</sup>, lo cual demuestra el fondo común que compartían ambas visiones. De hecho, ninguno de los grupos en oposición cuestionó la existencia del texto dramático ni de la dirección, aspectos que en ese momento estaban siendo replanteados en otros contextos teatrales<sup>92</sup>, lo cual era aun inconcebible en el caso porteño<sup>93</sup>.

Que la representación transitiva y la importancia del referente (aun con diverso grado de ambigüedad y dificultad de entendimiento por parte del espectador) eran los aspectos privilegiados por el campo teatral por aquellos años, es lo que queda demostrado en el trasfondo de la polémica. De este modo, ambas variantes (realista reflexiva y absurdista o neovanguardista) se mantuvieron en los carriles de la puesta en escena tradicional, fundada en un texto dramático, aunque con diversidad en la transparencia o el nivel metafórico hacia el referente, refrendado mediante la visión del director. Esto permitió que ambas tendencias confluyeran en una hacia el final de la

---

<sup>88</sup> “El hábil manejo de motivos absurdos y grotescos en la obra de Gambaro contrastaba con la cantidad de dramas domésticos que atestaban el teatro independiente” (King: 1985, Pp. 76).

<sup>89</sup> Dirigida por Kive Staiff, la revista *Teatro XX* surgió como una reacción de la nueva crítica teatral a publicaciones tradicionales como *Talia*, que conservaba un formato contenidista – biografista (Pellettieri: 1997).

<sup>90</sup> La polémica generó la ruptura entre las dos tendencias que Pellettieri (1997) distingue en el seno de la revista *Teatro XX*, la “sociologista”, de Edmundo Eichelbaum, y la “neoformalista”, de Kive Staiff y Ernesto Schoó.

<sup>91</sup> En dicha polémica, se evidencia en todo su alcance la tendencia a considerar a la experimentación formal, en este caso en la dramaturgia, como superficial o vacua, y por lo tanto, un mero ejercicio lingüístico del cual puede prescindirse. Esto se desprende, por ejemplo, de la siguiente declaración de Roberto Cossa: “para mi, lo que habitualmente se entiende por vanguardia es sólo una renovación formal, es decir únicamente destruir la forma para buscar una individualización (...) sólo es un movimiento circunstancial, una moda, por lo menos en Argentina” (en “Realismo y vanguardia”, entrevista a Roberto Cossa realizada por Francisco Urondo en el diario *El mundo*, 3/7/66, cit. en AAVV, 2003, c, Pp. 555).

<sup>92</sup> Tal como consignamos en el apartado 4. c. del **Capítulo 4 de la Primera Parte** de nuestra tesis.

<sup>93</sup> Pellettieri (1997) afirma que ambas corrientes compartían también su rechazo por el pasado teatral argentino, tomando exclusivamente modelos estadounidenses o europeos.

década<sup>94</sup>, a la que Pellettieri (1997) denomina “intercambio de procedimientos”, que halla ejemplificación en las obras de los máximos exponentes de ambas tendencias, Griselda Gambaro y Roberto Cossa que, abandonando las rígidas posiciones iniciales, incorporan elementos realistas, en el caso de la primera, y metafórico-simbolistas, en el caso del segundo.

Por todo lo antedicho, a pesar de las modificaciones introducidas en la dramaturgia y de las divergencias que dichas innovaciones produjeron en el campo teatral porteño, la Actuación stanislavskiana mantuvo su posición como metodología específica hegemónica, sin recibir cuestionamientos ni propuestas alternativas de relevancia. En efecto, los procedimientos actorales utilizados en las puestas en escena neovanguardistas, no arrojaron como resultado el desarrollo de una metodología específica de Actuación. Nos referimos fundamentalmente, a las puestas de Jorge Petraglia de los textos de Gambaro. Petraglia cuestionaba las técnicas psicologistas stanislavskianas, a través de la utilización de una multitud de procedimientos cómicos, como el *gag* visual propio del cine silente, la exageración y la caricatura, que promovieron la catalogación de sus puestas como “lúdicas”. Pero eran fundamentalmente los quiebres y la progresión rítmica lo que, por un lado, lo alejó de la Actuación stanislavskiana y lo que, por otra parte, cimentó su reconocible marca<sup>95</sup>, no constituyendo, sin embargo, una metodología específica de trabajo.

Como corolario, la Actuación stanislavskiana trascendió las discusiones que respecto de la dramaturgia se dieron en el campo teatral local, conservando su condición hegemónica durante la década del 60 y extendiéndola más allá de sus límites. A tal punto se la consideró una “metodología total”, es decir, no circunscripta a una dramaturgia o estética particular, que uno de los principales argumentos que esgrimen aun hoy quienes continúan utilizando y enseñando el “sistema” (muchos de ellos son los mismos iniciadores), es que éste sirve para actuar cualquier texto dramático o género teatral.

---

<sup>94</sup> Los motivos que Pellettieri indica para la disolución de la tendencia absurdista en el campo teatral argentino, son básicamente dos: la constante tendencia hacia el realismo en nuestro teatro y el contexto sociopolítico de la Argentina hacia fines de la década del 60 y comienzos de los 70. Coincidimos con estas afirmaciones. Respecto de la primera, hemos articulado a la misma como uno de los ejes de la **Segunda Parte** de nuestra tesis. En cuanto a la situación del país por aquellos años, avanzaremos en esta cuestión en el próximo capítulo.

<sup>95</sup> A la que podríamos catalogar como “estilo personal”, señalado en numerosas oportunidades y ostensible aun en sus últimas Actuaciones: la utilización de una actitud anifiada y/o amanerada, y la generación de una progresión rítmica ascendente que llega al desborde propio del ataque de nervios, evidenciados en el temblor corporal y vocal.

No obstante, el paulatino abandono de los parámetros del realismo reflexivo como poética exclusiva y la adopción de procedimientos metafóricos o simbolistas por parte de los dramaturgos, no dejó de evidenciar desajustes respecto de una metodología específica cuyas premisas esenciales se hallan en la estrecha vinculación entre la Actuación y el texto dramático. Ante las nuevas textualidades y la ausencia de una metodología alternativa al “sistema”, se tornó necesaria entonces una variante del mismo, en la que la vivencia del actor pudiera desligarse de la vivencia (ahora oscurecida) del personaje. Es entonces cuando se produce la triunfante visita de Lee Strasberg a la Argentina.

### **1. c. La llegada del Método Strasberg: el ejercicio como elemento preeminente, la totalización del uso pragmático de la memoria y el Yo Actor convertido en estereotipo**

La denominación Método que la lectura strasbergiana del “sistema” Stanislavski se autoaplica, supone el otorgamiento, por parte del continuador, de la organicidad de la que carece el original, lo cual redundó en su amplia aceptación en un ámbito local ávido de sistematización y muy permeable a expresiones del psicologismo. No obstante, el Método Strasberg presenta diferencias sustanciales respecto de su antecedente, que confluyen en una mayor distancia y fragmentación respecto del texto dramático.

En el primer apartado analizaremos las características específicas del Método Strasberg a partir del Modelo de Análisis planteado (1. c. 1.).

Luego, nos centraremos en la introducción del mismo en el campo teatral porteño a partir del año 1970, en el que entabla una relación de continuidad y complementariedad con el “sistema” Stanislavski, ya vigente y hegemónico (1. c. 2.)

#### **1. c. 1. El Método Strasberg**

Hemos establecido oportunamente<sup>96</sup> que la propuesta stanislavskiana se basa en la elevación de la vivencia experimentada por el Yo Actor como vínculo entre el subtexto, en tanto fundamento profundo del personaje a representar, y la instancia denominada como *subconsciente* del sujeto, por lo que el mismo lograría así desempeñarse “en nombre propio”.

El Método desarrollado por Lee Strasberg (1901-1982) introduce significativas modificaciones en su predecesor, a partir de la sustitución del concepto de vivencia

---

<sup>96</sup> En el apartado 4. a. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta investigación.



como articulador de la Actuación, por el de emoción. Mientras la vivencia suponía la organicidad y correspondencia entre los requerimientos de la trama y las emociones experimentadas por el Yo Actor, la demarcación de la emoción en sí misma como objetivo último de la tarea actoral, promueve el aislamiento previo de un resultado establecido con precisión, restringiendo la Actuación a la búsqueda fragmentaria del mismo mediante ejercicios. La premisa de la que parte el Método es que la emoción constituye el motor de la acción, por lo que centra sus esfuerzos únicamente en la producción de la misma.

En efecto, Strasberg relativiza la importancia del “sí creativo”, una de las herramientas primordiales del “sistema”, donde constituía el principal puente entre las circunstancias dadas provenientes del subtexto y la vivencia. Por el contrario, considera que el “sí creativo” promueve Actuaciones carentes de sinceridad, por lo que adhiere a la siguiente reformulación del mismo: “Las circunstancias de la escena indican que el personaje actúa de tal manera; ¿qué lo motivaría a usted, el actor, a actuar de esa manera?” (Strasberg: 1989, Pp. 113) Puede observarse claramente en esta sentencia cómo se opera una sustitución de las circunstancias dadas por condiciones eventualmente ajenas a la trama y al personaje, pero efectivas para el Yo Actor, en tanto lo ayuden a producir el resultado requerido. De este modo, el planteo estratégico<sup>97</sup> del trabajo actoral, deja de estar basado en el subtexto al que la vivencia debe adecuarse, tal como sucedía en el “sistema”, para centrarse exclusivamente en el relato biográfico del Yo Actor, que funciona así como garante de la sinceridad de su Actuación. Esto significa que la emoción experimentada por el Yo Actor pasa a depender exclusivamente de la conveniente utilización metodológica de la propia biografía.

La Actuación queda así reducida a la habilidad del Yo Actor para generar, mediante procedimientos metodológicos, una afectación o sentimiento. Por consiguiente, tanto la formación del Yo Actor como la preparación de una Actuación determinada, se basan en la práctica de ejercicios diseñados con el fin de que el sujeto experimente emociones y las disponga en un archivo personal que ostentará como listo para usar en cada situación de actuación en la que se halle inmerso. En efecto, Strasberg sostiene que cuando un actor reproduce una emoción en un ejercicio, la misma ha

---

<sup>97</sup> En los términos trazados en el apartado 1. a. 2. del Capítulo 1 de la Primera Parte de esta tesis, a partir de las nociones de De Certeau: 2007. La estrategia que supone la puesta en escena y la Actuación realistas, se basa en el establecimiento previo, generalmente por parte del director, de un orden en el que todos los elementos son funcionales, por lo que presume una posición de retirada, distancia y previsión, lo cual permite la construcción de un proyecto global y totalizador, más amplio y detallado que el explicitado en el texto dramático.

pasado del inconsciente a la conciencia y está lista para ser evocada nuevamente a voluntad<sup>98</sup>. De este modo, el ejercicio en tanto procedimiento aislado (tanto del referente a representar como de la situación de actuación propiamente dicha) e individual, constituye el epítome técnico de la propuesta strabergiana.

La misma se desarrolla a partir de una progresión de objetivos puntuales para arribar a la emoción metodológicamente producida como resultado anticipado y, por lo tanto, buscado. Mediante este derrotero, el Yo Actor en formación adquiere la habilidad de suscitar metodológicamente emociones concretas (es decir, claramente conceptualizadas) en un tiempo acotado.

Dicha progresión está constituida por la relajación, la concentración y la utilización pragmática de la memoria<sup>99</sup>. Esta introspección produce la desvinculación del Yo Actor de la situación de actuación y reduce el compromiso de la subjetividad a la recuperación efectiva (es decir, conciente y voluntaria) de recuerdos de hechos personales acaecidos en el pasado y dispuestos en un relato. Por un lado, esto limita las posibilidades creativas del actor, encadenándolo al pensamiento racional y al logocentrismo. Por otra parte, produce una totalización del Yo Actor en la introspección, lo cual reduce el carácter contingente y situacional de la Actuación, y limita considerablemente la lógica de acción táctica (De Certeau: 2007) que le es propia.

La adecuación del material obtenido en los ejercicios, a las circunstancias de la trama o del personaje a representar, se realizará a partir de “ajustes” que aproximarán las emociones a las exigencias particulares de la puesta en escena. De este modo, si bien el carácter transitivo de la representación es garantizado a través del respeto a la trama (y a la figura del director, quien aporta los “ajustes” necesarios) como punto de partida de la Actuación, la tarea concreta del Yo Actor se desarrolla de forma deslindada y paralela con respecto a aquélla. Como consecuencia, la Actuación orgánica (noción que Stanislavski había elaborado a partir de la observación del desempeño espontáneo de los actores de talento) es trocada por la Actuación *legitimada* por el docente o el medio artístico, lo cual redundará en una profundización en los estereotipos de los desempeños esperables por parte del Yo Actor (a los que contribuye la vinculación del Método con el mitificado ámbito cinematográfico hollywoodense y su *star system*): tendencia a la

---

<sup>98</sup> Cabe aclarar que esta idea no tiene fundamento alguno en términos psicoanalíticos, para lo cual nos remitimos a los aspectos desarrollados en el apartado 2. b. del Capítulo 2 de la Primera Parte de nuestra investigación.

<sup>99</sup> De acuerdo con las consideraciones de Paul Ricoeur (2004), en el apartado 4. a. del Capítulo 4 de la Primera Parte de nuestra investigación, hemos identificado a la utilización pragmática de la memoria como una rememoración, evocación o búsqueda activa.

mostración de los rasgos externos asociados a estados exacerbados del comportamiento, preferencia por las composiciones “patológicas”, jerarquización del dramatismo por sobre el humor, etc.

De este modo, el estereotipo deja de ser un elemento en la constitución del Yo Actor como identidad compartida<sup>100</sup>, para pasar a constituir un fin en sí mismo, colocándose entre éste y el personaje, funcionando así como modelo de su Actuación. La aspiración al reconocimiento público como medida de la Actuación, es el aspecto con el que Strasberg suple la subordinación a la ética que el “sistema” Stanislavski había logrado resolver técnicamente mediante la vivencia. No en vano, Strasberg rescata el denominado “esquema de la casa loca” elaborado por su maestro, Richard Boleslavsky. El mismo sincretiza en la formación del Yo Actor, los aspectos metodológicos con las aspiraciones de éxito profesional, al determinar que el camino propuesto por el Método, que comienza con la preparación conciente para llegar a la respuesta inconsciente, será inevitablemente coronado con “alabanzas y gloria” (dicho esquema se halla reproducido en Strasberg: 1989, Pp. 110).

Consecuentemente con ello, Strasberg opta por el relato autobiográfico como estrategia discursiva en su único libro. La escritura del mismo es relativamente tardía: se realiza en el año 1974, con el objeto de profundizar y ampliar un artículo de escasas noventa líneas escrito para la Enciclopedia Británica. La fama obtenida mediante la difusión de su Método en Hollywood desde hacía varios años, legitimaba la enunciación de los descubrimientos personales alcanzados a lo largo de su vida, hasta llegar a ostentar la condición de “maestro estrella”. A esta imagen contribuye el cambio del título original, *Qué es actuar: de Stanislavski al Método*, por el notablemente más lírico *Un sueño de pasión*, en doble referencia a la tarea del actor y a la vida del autor. Tanto es así que es su propio derrotero lo que estructura el relato y no la óptica del alumno (estrategia discursiva elegida por Stanislavski).

El alumno/actor del Método es caracterizado por Strasberg mediante la figura del “iniciado”, quien para alcanzar esa condición debe someterse a la guía del maestro o director (no hay diferencia entre ambos roles), quien es el encargado de percibir sus trabas u obstáculos, a los que se define como la imposibilidad de exteriorizar un contenido inconsciente, y aportar soluciones. A tal punto es aplicada la figura del

---

<sup>100</sup> Nos remitimos a la definición de estereotipo aportada en el apartado 3. a. 2. del Capítulo 3 de la Primera Parte de esta tesis.

“iniciado”, que incluso en varios pasajes se manifiesta una jerarquía interna entre alumnos avanzados y principiantes<sup>101</sup>.

El desentrañamiento paulatino de las claves de la Actuación en *Un sueño de pasión*, se basa en la descripción de los descubrimientos de Strasberg desde su vinculación al American Laboratory Theatre, fundado por Richard Boleslavsky y Maria Oupenskaya, actores del Teatro de Arte de Moscú que permanecieron en los Estados Unidos luego de la gira que el grupo realizara durante 1923 y 1924. El Teatro de Arte había causado una honda impresión en el teatro estadounidense, dominado hasta ese momento por la Actuación romántica. Es a través del ingreso al Laboratory, que Strasberg toma contacto con la versión que Boleslavsky tenía del “sistema” Stanislavski, tal como se hallaba desarrollado hasta esos años, es decir, priorizando la concentración y la utilización de la memoria. De hecho, Strasberg abjura de los desarrollos stanislavskianos posteriores (en varios pasajes del libro relativiza el Método de las Acciones Físicas y responde a los cuestionamientos que, basados en la superación stanislavskiana de las premisas iniciales, se le realizan a su Método).

A principios de la década del 30, Strasberg comienza a dar clases en el Group Theatre, aplicando los rudimentos del “sistema” y a partir de 1948 en el famoso Actor’s Studio, del que fue Director Artístico hasta su fallecimiento. Según Marco De Marinis, el Actor’s Studio alcanzó proporciones inmensas

“transformándose en uno de los clubes culturales mas elitistas de todos los Estados Unidos [esto se debía] a la funcionalidad total de la técnica del recitado que allí se aprendía respecto de la nueva dramaturgia surgida de los Arthur Miller y los Tennessee Williams. En ésta, se mezclaban un impresionante realismo y una introspección psicológica en los límites de lo anormal” (De Marinis: 1987, Pp. 38 y 39)

El éxito motivó la exportación del Método a otras partes del mundo. Juan Antonio Hormigón estima, por su parte, que esto se realizó “merced a un excelente aparato de relaciones públicas y comercialización” (Hormigón: 1999, Pp. 24). Así, la asimilación del Yo Actor al estereotipo de la “Actuación aclamada” como signo de calidad, puede

---

<sup>101</sup> Esto puede observarse en la prescripción de la práctica de ejercicios con la asistencia de un alumno/actor avanzado como evaluador. Dichos ejercicios se hallan detallados en el Anexo IV de la presente tesis. Ver especialmente los casos 1) y 2).

observarse no sólo en las características específicas del Método, sino también en las circunstancias de su devenir histórico.

El planteo de Strasberg se autodefine como la resolución de los problemas que Stanislavski no pudo esclarecer. No obstante, el logro principal del Método es haber conseguido otorgarle una rígida sistematicidad a los primeros postulados dispersos y contradictorios de Stanislavski. Es por ello que la disposición del trabajo actoral en una progresión, que va de la relajación a la emoción, posibilitó el buen recibimiento de Strasberg allí donde el “sistema” había sido o estaba siendo aplicado. El Método divide en dos partes la formación del Yo Actor, que no difiere de la preparación de un personaje en el ejercicio de la profesión. La primera etapa está centrada en el desarrollo de la habilidad para generar emociones voluntariamente, para lo cual se trabaja sobre la relajación, la concentración, y la memoria sensorial y emotiva. La segunda etapa se propone desarrollar la capacidad de realizar acciones de forma verídica, es decir, motorizadas por las emociones suscitadas en la etapa anterior. Para ello se realizan improvisaciones y lo que Strasberg denomina como “ajustes”: adaptaciones de la Actuación a los requerimientos de la puesta en escena propiamente dicha.

La herramienta metodológica aplicada en ambas etapas es el ejercicio, como procedimiento específico autónomo respecto del resto del proceso de formación y/o preparación del personaje. En la práctica, el desarrollo de la primera etapa es ostensiblemente más largo y significativo que el de la segunda, dado que es el que aporta la capacidad de producir emociones, por lo que los ejercicios de la misma deben ser practicados durante toda la carrera del Yo Actor, a modo de entrenamiento y brindándole, por consiguiente, una de las bases más importantes de su identidad como tal. De este modo, el Yo Actor se define por su capacidad de realizar los ejercicios planteados por la metodología. La segunda etapa, que constituiría el puente entre el ejercicio aislado y la Actuación propiamente dicha, es caracterizada por Strasberg de un modo metodológicamente más impreciso.

A continuación analizaremos detalladamente esta progresión propuesta por el Método. Durante la primera etapa de la formación o de la preparación de la Actuación, el trabajo se realiza en pos de obtener las emociones que formarán parte de los recursos actorales del Yo Actor. Para ello, éste deberá aprender a suscitarlas y a evocarlas a voluntad. Por lo tanto, adquirirá a un tiempo el material y el procedimiento en el que se basa toda la metodología. El aspecto determinante de esta adquisición será que el alumno/actor realice correctamente los ejercicios propuestos. La preponderancia de los

ejercicios aislados por sobre las circunstancias del personaje presenta una exacerbación del pragmatismo: en pos del resultado a obtener, la Actuación se deslinda de la trama, llegando incluso a recurrir a aspectos alteradores de la lógica del personaje, pero que garanticen la emoción.

La unidad de valoración de estos aspectos será la conexión de los estímulos con la biografía del Yo Actor. Por ejemplo, el alumno/actor realiza un ejercicio de introspección de un hecho de su vida pasada con el fin de suscitar una emoción requerida por su personaje, aunque el suceso evocado no guarde relación alguna con las circunstancias de la trama. Literalmente, el Yo Actor debe “pensar en otra cosa” durante la Actuación, desvinculándose, tanto de la trama como de la situación de actuación propiamente dicha. De este modo, la estrategia del Yo Actor tiende exclusivamente a obtener la emoción en tanto entidad fija, cerrada y deslindada del entorno, por lo que puede apelar a todo lo que esté conciente y voluntariamente a su alcance.

Es por ello que el trabajo comienza por la relajación, cuyo tratamiento se aboca implícitamente a abstraer al Yo Actor del entorno. Strasberg entiende que para que la emoción surja, el cuerpo debe hallarse relajado. De este modo, el único tratamiento que el Método le da a la corporalidad es en tanto obstáculo a eliminar. Más allá de la concepción dualista implícita en estos postulados, el despojamiento del cuerpo mediante la laxitud y el dominio muscular, se basa en la premisa de que si un actor siente una emoción pero tiene dificultades para expresarla, esto se debe a la presencia de focos de tensión corporal. La relajación consiste en identificarlos concientemente y eliminarlos, para que la emoción fluya sin trabas y el actor obtenga así la libertad creativa. Para ello, cada clase o ensayo debe comenzar con ejercicios de relajación (ver ejercicio 1) en el **Anexo IV**).

No obstante, “la relajación es sólo el prelude para abordar el problema central del actor: la necesidad de concentrarse” (Strasberg: 1989, Pp. 162). Por lo tanto, el objetivo es que el actor adquiera el control conciente de sus capacidades, obstáculos y experiencias, es decir, que arribe al autoconocimiento:

“El objetivo fundamental de la preparación es que el actor adquiera el mayor control posible de esas facultades humanas. Este control es la base de la creatividad del actor” (Strasberg: 1989, Pp. 134).

Se trata de que el actor desarrolle la capacidad de dominar, dividir y ajustar la concentración, dado que se estima que la misma es la base de la imaginación.

Para el Método, imaginar es pensar en algo que no está presente, por lo que la ejercitación propuesta se basa en el trabajo con objetos ausentes evocados, base de la utilización de la memoria sensorial:

“El objeto de los ejercicios de concentración es preparar al actor para crear y recrear cualquier objeto o grupo de objetos que se combinan en un suceso para estimular la vivencia necesaria en la interpretación” (Strasberg: 1989, Pp. 163)

No sólo los objetos deben ser evocados, sino también las sensaciones corporales (ver ejercicios compilados en el apartado 2) a) del **Anexo IV**). La evocación simultánea de dos o más sensaciones y objetos permite agudizar la concentración, por lo que los ejercicios se practican en una complejidad creciente, para lo cual se apela a la combinación de los mismos. Strasberg considera que esto prepara al Yo Actor para las diversas circunstancias a las que debe atender en la situación de actuación. Sin embargo, dado que el Método propone la ejercitación a partir de la exclusión del cuerpo y de los objetos, con el fin de recrearlos mediante la introspección, cabe preguntarse hasta qué punto la prescindencia de aspectos presentes en la situación de actuación es necesaria, en lugar de basar la Actuación en el aprovechamiento de los mismos por parte del Yo Actor.

Otro de los aspectos que la concentración permitiría resolver, es el temor al público. Para ello, Strasberg desarrolla un ejercicio específico, denominado “momento privado” (descrito en el apartado 3) del **Anexo IV**). Inicialmente, podría suponerse que el objetivo del ejercicio es que el Yo Actor evite supeditar su Actuación al favor del público, tal como lo planteaba el “sistema” Stanislavski. No obstante, el ejercicio propuesto por Strasberg va más allá, al pretender que el actor exhiba sin pudor frente al público aspectos de su intimidad, eliminando inhibiciones. El problema que plantea el ejercicio es la suposición de que el sujeto puede llegar a accionar frente a la mirada del otro de la misma manera en que lo haría en ausencia de la misma. Dada la imposibilidad de que esto ocurra<sup>102</sup>, este ejercicio se plantea como irrealizable, a menos que el Yo Actor se ampare en aquello que se supone que un actor debe hacer si pretende ser

---

<sup>102</sup> La mirada del espectador constituye el principal elemento para el posicionamiento del Yo Actor en la situación de actuación, tal como lo hemos analizado en el apartado 3. a. 1. del **Capítulo 3 de la Primera Parte** de esta investigación.

desinhibido, lo cual nos coloca nuevamente frente al estereotipo (habilitando así la exhibición de conductas procaces y escatológicas gratuitas, es decir, que no surjan del diálogo con los procedimientos específicos y materiales presentes en la situación de actuación<sup>103</sup>).

Una vez desarrollada la concentración, se aplican los ejercicios de memoria emotiva, aspecto medular del Método. El problema del que parte Strasberg es la necesidad de que el actor no sólo sienta profundamente en escena, sino de que controle sus emociones, dado que las mismas constituyen el motor de la acción. Por lo tanto, cuando el actor alcanza el momento de máxima intensidad, es imperioso que mantenga la concentración, para no perder el control de la voluntad y dejarse arrastrar por la experiencia emocional. En este postulado se evidencia la influencia de Diderot en Strasberg y los motivos que lo llevan a destacar las ideas de Gordon Craig, respecto a la precisión y pericia de una marioneta, a las que el actor debe aspirar.

Con el fin de que el Yo Actor alcance el control emotivo (al que se supedita el motriz), Strasberg lo aísla del texto dramático como generador de emociones. Las mismas serán producidas mediante la reviviscencia de unos cuantos acontecimientos de la biografía del Yo Actor, organizados a modo de compendio (es por ello que estipula que los mismos deben ser entre seis y trece, aunque no argumenta los motivos de estas cantidades). Este archivo será obtenido mediante la práctica de los ejercicios de memoria emotiva (descritos en el apartado 2) b) del Anexo IV), basados en la idea de que una emoción inconsciente puede hacerse consciente mediante la introspección, camino que, una vez trazado, puede volver a realizarse cuantas veces se desee. El único problema que Strasberg encuentra en este procedimiento es la lentitud, lo cual soluciona prescribiendo la ejercitación constante como modo de reducir el tiempo de evocación (estima que puede llegar a reducirse a un minuto, tiempo acotado para la realización de un ejercicio, pero que resulta extremadamente prolongado para las condiciones de la situación de actuación).

Por otra parte, cabe destacar que los ejercicios son de carácter individual. El contacto físico con el compañero sólo adquiere la modalidad de actividad voluntaria de control. El otro se convierte en juez de la correcta realización de los ejercicios y de la obtención de los objetivos fijados, lo cual refuerza tanto el carácter iniciático que posee

---

<sup>103</sup> Tal como sucedió durante la visita de Strasberg a la Argentina en el año 1970, cuando el actor que realizó voluntariamente el ejercicio a modo de ejemplo, optó por quitarse la dentadura postiza delante del público.



la capacidad de actuar para el Método, como la necesidad de introspección y aislamiento del entorno.

Se supone que al arribar a la segunda etapa del trabajo, el alumno/actor ha desarrollado un archivo emocional y la capacidad de evocación voluntaria, por lo que se encara la realización de ejercicios de improvisación y de caracterización física mediante la imitación de animales (sin embargo, los ejercicios de relajación, memoria sensorial y memoria emotiva no dejan de practicarse). Es preciso consignar, no obstante, que el Método tiene una postura retardataria respecto del trabajo con improvisaciones, dado que privilegia la práctica de ejercicios aislados. Si bien las improvisaciones plantean el trabajo con otros alumnos/actores, Strasberg no da especificaciones respecto de la interacción. Se supone que si cada participante evoca sus emociones, accionará adecuadamente y la improvisación se realizará sin problemas.

Las improvisaciones se realizan preferentemente a partir de escenas de obras teatrales. Para ello se analiza el texto, con el fin de arribar al subtexto, entendido como la matriz de las sensaciones y emociones a recrear (para ejercitar la lectura, se propone la práctica inicial con cuentos para niños). Como mencionáramos, Strasberg reemplaza a las circunstancias dadas por “ajustes”. Las preguntas de las que partirá el Yo Actor para representar una escena ya no serán “¿quién es el personaje?”, “¿dónde está?”, etc., sino “¿Cuáles son los ajustes que modifican su conducta?” (Strasberg: 1989, Pp. 194). Como ya hemos señalado, dichos ajustes, que pueden ser propuestos por el maestro/director (lo cual ayudará a evaluar la capacidad del alumno/actor para responder a sus órdenes), pueden hallarse deslindadas de la trama a representar, lo cual queda manifiesto en los ejemplos brindados por el propio Strasberg<sup>104</sup>, pero serán pertinentes en tanto le permitan al Yo Actor arribar al resultado buscado.

Dado que la Actuación se basa en un archivo sensorial y emotivo ya constituido, el Yo Actor debe adaptar el mismo a cada personaje a representar. Por lo tanto, la segunda parte de la formación o preparación del personaje propuesta por el Método, consiste simplemente en desarrollar la capacidad de adaptación del material obtenido mediante los ejercicios de memoria sensorial y emotiva. Aun más, todas aquellas estéticas no realistas, a las que Strasberg denomina como de “teatralidad estilizada”, se abordarían mediante la aplicación invariable del Método, pero apelando a “ajustes improbables”

---

<sup>104</sup> Strasberg brinda el ejemplo de un actor con mucha experiencia en papeles cómicos, que debía representar a un médico y mostraba dificultades para lograr la sobriedad requerida por el personaje, por lo que el director le propuso realizar un “ajuste al FBI”, consistente en imaginar que era un agente secreto y que debía realizar todas sus acciones con sigilo.

(podemos presumir que se refiere a circunstancias no realistas o inverosímiles) en el momento de la preparación del personaje.

Debido a que recordar los parlamentos es considerado por Strasberg una dificultad para el Yo Actor (probablemente debido a que su concentración se halla abocada a sus recuerdos sensoriales y emotivos, disociados de las circunstancias de la escena, aspecto que dificulta la relación del texto con la Actuación), las improvisaciones prescinden del texto dramático, centrándose inicialmente en el subtexto. Se supone que gradualmente, el Yo Actor arribará a las réplicas del texto dramático por una necesidad emocional. Paradójicamente, las improvisaciones suelen centrarse entonces en el aspecto verbal, sustituyendo los parlamentos originales por las ocurrencias del Yo Actor, en detrimento de la indagación sobre los aspectos no verbales de la Actuación.

De todo lo expuesto, observamos que la cuestión primordial que plantea el análisis del Método es cómo puede trasladar el Yo Actor las condiciones y los resultados de los ejercicios a la situación de actuación propiamente dicha. La desvinculación de la tarea del actor, tanto de la trama como de la situación de actuación, no halla así otro encuadre, más que la maximización del control racional sobre una tarea que tiende a lograr una aproximación a lo que es señalado por el docente, o por el medio artístico, como una buena Actuación, único elemento que posiciona al Yo Actor.

Frente a los cuestionamientos de este tipo, Strasberg se aferra a argumentos de autoridad, mediante el respaldo que le aporta su fama, posición que actuó en detrimento de una investigación más profunda en pos del esclarecimiento de estos problemas. Los estereotipos vinculados con una Actuación de calidad y el ejercicio realizado durante la formación o el ensayo, constituyen entonces los principales procedimientos y materiales específicos con los que el Yo Actor del Método cuenta para dialogar durante la situación de actuación. No obstante, la apelación a un excesivo control racional reduce ostensiblemente dicha posibilidad de diálogo y la ductilidad del Yo Actor frente a imprevistos suscitados durante la misma.

Por otra parte, la búsqueda de la emoción como objetivo primordial puede producir una totalización en la situación de actuación. Si bien este hecho le otorga frecuentemente una mayor visibilidad a los aspectos reflexivos de las Actuaciones strasbergianas en teatro (debido mayormente a la incapacidad de los actores del Método para variar sus composiciones de una Actuación a otra, pero también a la inadecuación de las emociones exacerbadas con el resto de los elementos presentes en la puesta en escena), dicha reflexividad no puede asociarse al Gesto o estilo personal del sujeto. Por

el contrario, el Método dificulta que el Gesto acontezca como resto, dado que la situación de actuación se encara desde la reiteración mecánica de las emociones conseguidas durante los ensayos (e incluso de las obtenidas durante el período de formación actoral). En todo caso, la mencionada reflexividad funciona en detrimento de la situación de actuación, dado que la inadecuación de las emociones a la misma, expulsa al espectador, quien pasa a observar al actor en tanto sujeto, resquebrajando así la constitución del Yo Actor.

Así, la dimensión técnica del Método (nos referimos a la instancia mediante la cual, esta metodología específica brinda el posicionamiento del sujeto como Yo Actor en la situación de actuación), presenta una elaboración rígida y poco flexible de la instancia actoral, lo cual, por otra parte, vuelve a la Actuación (y por lo tanto a la situación de actuación toda) muy vulnerable ante la gran cantidad de elementos que se tornan así imprevistos. El papel extremo de la conciencia en el proceso, promueve el desarrollo de clisés actorales, es decir, que los estereotipos asociados al Yo Actor en tanto identidad compartida se conviertan en el fin de la Actuación, dificultando la emergencia del estilo personal del sujeto.

Es entendible, no obstante, que el Método haya posibilitado tan buenos resultados en la Actuación cinematográfica, debido a que resulta funcional a las condiciones de producción de dicho medio, donde el Yo Actor rara vez trabaja en relación con un compañero y donde resulta imperiosa la abstracción del entorno, dado que el mismo está conformado por cámaras, técnicos, luces y todo tipo de dispositivos. No en vano, la apoteosis del Método se halla encarnada en el Marlon Brando dirigido por Elia Kazan en la versión cinematográfica de *Un tranvía llamado deseo*. Esto puede evidenciarse en la constante referencia al actor estadounidense por parte de los seguidores locales de Strasberg, quienes muchas veces han prescripto, como forma de aprendizaje, la visualización del filmes hollywoodenses.

### 1. c. 2. El Método en Buenos Aires

A pesar de que en el interior del campo teatral porteño se registraban cambios (producidos por la incorporación de elementos absurdistas en la dramaturgia realista reflexiva, con el consiguiente aumento de la opacidad del texto dramático), la metodología de Actuación stanislavskiana no sólo no fue cuestionada durante la década del 60, sino que mostró signos de reafirmación en la década siguiente, merced al ingreso del Método de Lee Strasberg: "La nueva puesta introspectiva stanislavskiana vivía su

momento de esplendor, que llegaría a su apogeo en 1970 con el curso que dictó Lee Strasberg en Buenos Aires” (Pellettieri: 2003, Pp. 303).

Lo cierto es que, quizá en nuestro país más marcadamente que en otros campos teatrales, la versión strasbergiana se confundió con el “sistema” de Stanislavski, cristalizándose como su única o verdadera lectura. A tal punto la “contaminación” (Mogliani: 1996) entre Stanislavski y Strasberg fue significativa, que a primera vista resulta dificultoso distinguir los aportes de ambos en nuestro teatro. Es necesario confrontar detenidamente los postulados originales de estos maestros, para vislumbrar el sincretismo que sufrieron en nuestro medio ambas versiones de la metodología específica de Actuación realista. Sin duda, ya tempranamente el nombre “Strasberg” estaba asociado al del maestro ruso, al punto que las noticias acerca de ambos se habían masificado en nuestro país casi al mismo tiempo<sup>105</sup>.

No obstante, a diferencia de Stanislavski, y dado que el desarrollo teórico de Strasberg no fue registrado sistemáticamente en escritos hasta varios años después de su introducción en nuestro campo teatral, fue su visita a la Argentina el hecho que tuvo una importancia determinante para el ingreso del Método. Por consiguiente, su difusión en Buenos Aires se produjo de primera mano.

En el año 1970, Lee Strasberg visita la Argentina en dos oportunidades: en el mes de febrero asiste al Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y a mediados de año dicta un curso en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Este curso adquirió una fama legendaria, dado que merced a su intensidad (dos horas diarias, de lunes a sábado, durante todo un mes) y a la masiva participación de actores, autores y directores consagrados, además de estudiantes y público en general, la transmisión directa de sus enseñanzas por parte de Strasberg, marcó a fuego al campo teatral porteño, ya volcado por ese entonces al “sistema” Stanislavski. Muchos de los asistentes a dicho curso salieron del mismo convertidos al strasbergianismo más acérrimo, y comenzaron a aplicarlo en sus clases, lo cual contribuyó a ampliar aun más su difusión<sup>106</sup>. Esto se prolongó merced a las posteriores visitas de Ana Strasberg

---

<sup>105</sup> En el año 1965, el número 3/4 de la *Revista Máscara*, publicación de la Asociación Argentina de Actores que llevó por título “El desconocido Stanislavski”, incluía la entrevista “El trabajo con material vivo”, realizada por Richard Schechner a Lee Strasberg.

<sup>106</sup> Poco tiempo después, la revista *Nuevo Drama, Cuadernos de Investigación Teatral*, dirigida por Carlos Gandolfo, traduce fragmentos del libro *Strasberg at the Actor's Studio* (registro de clases dictadas por Lee Strasberg, del año 1968). Este libro recién se publicaría en castellano dos años después, con el título *El Método del Actor's Studio* (Mogliani: 1996).

(Directora del Actor's Studio y del Strasberg Institute), en 1980, y por la experiencia de actores argentinos que viajaron a los Estados Unidos para tomar clases del Método.

A tal punto la recepción de Strasberg en Buenos Aires fue notoria, que él mismo utiliza este hecho para ejemplificar el éxito del Método en *Un sueño de pasión*, escrito varios años después:

“Yo no he tenido dificultades para utilizar el ejercicio de memoria emocional, y he desarrollado métodos específicos para su aplicación. He realizado demostraciones en seminarios internacionales dirigidos por mí en París, la Argentina y Alemania. En cada ocasión los espectadores comprobaban con asombro con cuánta rapidez se podía realizar y la facilidad con que el actor pasaba de una emoción a otra”  
(Strasberg: 1989, Pp. 184)

Por otra parte, la amplia repercusión de la visita de Lee Strasberg resulta más notoria, si se tiene en cuenta que ese mismo año Jerzy Grotowski arriba a la Argentina. Aun precedida de una fama internacional tan extendida como la de Strasberg, la presencia del autor de *Hacia un teatro pobre* no produjo una influencia metodológica tan clara como la del creador del Método.

Sin dudas, el arribo de Strasberg provocó tal adhesión en la Argentina, debido a que el mismo ocupó la figura de legítimo “traductor” de Stanislavski, dado que hasta el momento el “sistema” se enseñaba según la lectura individual de algunos pedagogos locales. Strasberg proporcionó una lectura del “sistema” que, avalada por su fama internacional, le otorgó legitimidad a todos aquellos que lo aplicaban con anterioridad a su visita<sup>107</sup>. En efecto, la propia Hedy Crilla declaró que muchos de los aspectos metodológicos que Strasberg transmitió en su curso, eran idénticos a los que ella misma ya había desarrollado intuitivamente (Mogliani: 1996).

Además de la legitimidad, la versión strasbergiana de Stanislavski trajo consigo la sistematicidad de la que éste carecía (tal como mencionamos en el apartado anterior) y un psicologismo al que el campo cultural local era muy permeable<sup>108</sup>.

---

<sup>107</sup> Mogliani (1996) afirma que además de consolidar la posición realista stanislavskiana, la presencia de Strasberg certificó las experiencias iniciadas a fines de la década del 50.

<sup>108</sup> El actor Pepe Soriano brinda un ejemplo de los niveles a los que podía llegar la identificación sujeto – personaje, según los parámetros de la Actuación realista aplicados por aquellos años: “A mi me parece que <<el abrazo de la muerte>> se puede dar. Puede haber una suerte de enajenación en el personaje, de entrega de tal nivel que uno termina tomando cosas del personaje. Mal controlado, puede terminar muy mal: en locura. Tanto *Lisandro* como *Parra* fueron experiencias muy duras para mí. He sufrido mucho. Sobre el final, ambos se pegaban un tiro. Al terminar la obra *Parra* –acerca de la vida de Florencio Parravicini- el personaje jugaba con un revolver, se daba vuelta y se pegaba un tiro en la boca. Yo lo

En cuanto a la sistematicidad, se adoptó ampliamente la secuencia básica propuesta por el Método: relajación, concentración y utilización pragmática de la memoria para producir la emoción. Específicamente, los aspectos del Método aplicados en nuestro medio, fueron tres: la circunscripción de la emoción como objetivo prioritario del Yo Actor, el ejercicio como procedimiento fundamental de su formación y desempeño profesional (fundamentalmente, en lo relacionado con la relajación, y la memoria sensorial y emotiva) y la concepción strasbergiana de la improvisación (en tanto prescindencia del texto dramático y reemplazo de las réplicas por las ocurrencias del Yo Actor, durante gran parte de la preparación de una escena u obra). La preponderancia que el Método le otorga a la emoción fue particularmente adecuada al contexto del campo teatral de la época, dado que la propuesta strasbergiana de cambiar las circunstancias emanadas del texto dramático, por circunstancias convenientes al material encontrado por el actor en los ejercicios a partir del uso de la biografía, fue absolutamente funcional a los cambios que estaba experimentando la dramaturgia. En dicho contexto, la incorporación de elementos ajenos a la trama y al personaje en la preparación de la Actuación realista, resultó por demás adecuada.

No obstante, no todo el vocabulario strasbergiano fue adoptado por los pedagogos y directores argentinos: su concepto de “ajustes”, por ejemplo, no tuvo divulgación en nuestro medio. Probablemente, porque resultaba inaceptable para los parámetros de compromiso con el referente del texto dramático que, aun oscurecido, establecía un vínculo incuestionable con la realidad sociopolítica del país en aquellos años.

A pesar de su amplia difusión, el Método ejerció una influencia mayor en dos de los miembros de la joven generación de La Máscara, que habían indagado en el “sistema” junto con Hedy Crilla: Carlos Gandolfo y, fundamentalmente, Augusto Fernández, quien en la actualidad continúa utilizando ortodoxamente los lineamientos de Strasberg. En efecto, Augusto Fernández es el mayor exponente del Método de Strasberg en nuestro país. Además de utilizar sus procedimientos esenciales (desde el ejercicio de relajación en silla hasta el “momento privado”), Fernández aplica, tanto en su Escuela de Actuación como en su rol de director, otros ejercicios que se inscriben en el mismo planteo metodológico, como el caso del “yo afectado” (Ver ejercicio 5) en el

---

tiraba <<de coté>>, pero un día el tiro me rozó y terminé sangrando. Y entonces, me dije <<¡guarda!>>. Todo esto –además de otros factores– me condujo a la internación.” (en Leonardi y Heredia: 2003, Pp. 79).

**Anexo IV)**, mediante el cual se da rienda suelta a la expresión de una parte afectada de la personalidad, ocasionando emociones (muchas veces, desbordadas).

De eminente trayectoria como puestista<sup>109</sup>, Fernández toma como referencia el concepto europeo de gran director de escena, capaz de montar textos dramáticos de poéticas diversas, con gran despliegue escenográfico<sup>110</sup>. Fernández concibe la dirección como el establecimiento de una estrategia en correlación con el plan del autor. Por lo tanto, su tarea primera es interpretar la obra a través del análisis del texto dramático, y posteriormente, diseñar su puesta en escena, administrando los signos<sup>111</sup>. Es a partir de esta concepción general que Fernández entiende el trabajo actoral, considerando que es el “sistema” Stanislavski el que mejor se adapta a estos postulados. Aquello que identifica como “expresionismo”, en tanto capacidad histriónica o de estilización, es un aspecto innato que el actor puede poseer o no, y que por lo tanto no puede ser aportado por la técnica (Fernández: 2005). Por consiguiente, ésta última debe enfocarse en la generación de verdad en la Actuación en tanto objetivo excluyente.

---

<sup>109</sup> Augusto Fernández se inicia como actor en el Teatro Infantil Lavardén. Desde los catorce años participa en radio y cine, y posteriormente en televisión. A los diecisiete años se incorpora al movimiento independiente, en la agrupación Nuevo Teatro. Dos años después, emprende la experiencia en el “sistema” de la mano de Hedy Crilla, y junto con sus compañeros de La Máscara. A principios de la década del 60, se inicia como director con *Soledad para cuatro* (1961), *Lo algo, lo largo y lo corto* (1963) y *Fin de diciembre* (1965). Tiempo después, Fernández se aleja de la ortodoxia realista reflexiva, para emprender experiencias en el Instituto Di Tella y puestas de Griselda Gambaro. De este modo, dirige *El tiempo de los carozos* (1966), *Negro... azul, negro* (1966), *¡Hola!* (1967) y *El campo* (1968). En 1968 viaja a Portugal y monta la creación colectiva *Blanco Negro*. Regresa a la Argentina y forma el Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires (ETEBA), con el que pone *Las leyendas de Pedro* (adaptación de *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen). En 1972, Fernández dirige en Munich, y en 1977, en España. Posteriormente se radica en Alemania, donde tiene a su cargo la dirección del teatro de la ciudad de Bochum durante ocho años. Durante su estancia allí invitó a Lee Strasberg, creó el Instituto Europeo del Actor con sede en Nancy y montó una reconocida puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba*, con escenografía de Peter Pabst. En 1981 regresa a Buenos Aires. Posteriormente abre su Escuela de Actuación y dirige *Madera de reyes*, *El relámpago* y *La gaviota* (Zayas de Lima: 1990).

<sup>110</sup> “Trabajé seis meses en la adaptación de la obra [*La vida es sueño*]. Y logré una estructura muy sólida. Además hice la escenografía. Duraba cuatro horas. Había batallas en el escenario. Había decidido trabajar con el escenario pelado y las cosas se iban armando a la vista del espectador. Esto tenía que ver con la propuesta de Peter Brook de *El espacio vacío* y con la frase de Proust que dice <<lo importante es crear el objeto presente que recuerde a uno ausente>>. En aquel espectáculo el espectador veía el teatro pero al mismo tiempo estaba viendo el juego del actor que le hacía ver un palacio; apelábamos a la capacidad de transformar los espacios que tiene todo el mundo” (declaraciones de Augusto Fernández, cit. en Zayas de Lima: 1990, Pp. 82).

<sup>111</sup> En el mismo tono que estas declaraciones de Fernández, vertidas en sus clases (Escuela de Actuación de Augusto Fernández, marzo a diciembre de 1996, Seminario *Tres Territorios*, dictado por Serrano, Gené y Fernández: 1999), se encuentra la siguiente afirmación: “Guiton, en uno de sus ensayos dice que en toda acción que el ser humano emprende existen siempre dos roles, aunque tenga que ver con la misma persona: el que concibe la acción, el que planifica la estrategia, y el que la lleva a cabo. En la guerra sería: el estratega y el capitán. También en el caso del actor o del director hace falta sistematizar el acercamiento al material para comprenderlo antes de crear el objeto escénico” (Fernández, cit. en Cazap, Massa y Rodríguez: 1995, Pp. 74). Nótese la explícita relación planteada entre la organización interna del trabajo teatral, y el establecimiento de una estrategia, en los términos de De Certeau, ya trabajados en la presente investigación.

Fernández estima que el campo que mejor aprovechó las enseñanzas de Stanislavski fue el cine norteamericano (cuya máxima expresión es Marlon Brando), y es de esta coyuntura de la que surge el Método Strasberg (Fernández: 2005). Por consiguiente, el director argentino encara la formación del actor, aplicando el Método en su Escuela<sup>112</sup>. Además del trabajo en todos los aspectos metodológicos de la propuesta strasbergiana, Fernández encara el trabajo actoral desde la comprensión intelectual de la estructura de la acción en el texto dramático que, según esta perspectiva, se reduce a dos fuerzas o personajes en oposición<sup>113</sup>. El alumno de Actuación debe entrenar su habilidad para detectar dichas fuerzas mediante la lectura de cuentos infantiles.

Por otra parte, la Escuela de Actuación de Augusto Fernández promueve la práctica del *Tai Chi Chuan* y el canto como disciplinas complementarias obligatorias. Cabe destacar que estas prácticas se realizan fuera del horario de la clase de Actuación y que no se establecen relaciones explícitas entre las mismas. En la propuesta pedagógica de la Escuela (y en las propias declaraciones de Fernández: 2005), se afirma que el *Tai Chi* se incorpora con el objetivo de que el alumno domine y controle la energía del cuerpo, a través de la práctica de movimientos lentos y coordinados.

Más allá de la aplicación canónica del Método realizada por Augusto Fernández, el “sistema” Stanislavski y su mixtura con la lectura strasbergiana, se convirtieron en las

---

<sup>112</sup> El análisis de la misma se realizó a partir de la asistencia a sus clases en el ciclo lectivo 1996 (que se extendió entre los meses de marzo y diciembre), en el Seminario *Tres Territorios* (1999) y en el GETEA (8 de junio de 2005). Además, cabe mencionar la experiencia *Antropoteño. Intercambio, formación, teatro. Primeras jornadas de estudio e intercambio de la formación actoral en Buenos Aires desde la óptica del estudiante*, realizadas entre marzo y mayo de 2006. Por último, señalamos que los postulados de Augusto Fernández no cuentan con apoyatura teórica en publicaciones de su autoría.

<sup>113</sup> En lo que respecta a la metodología de trabajo, resultan significativas las observaciones extraídas en las citadas Jornadas *Antropoteño*. Para las mismas, la Escuela de Actuación de Augusto Fernández designó como expositor al grupo conformado por un alumno de dirección que ocupó el rol de profesor, y dos estudiantes de Actuación, en el rol de alumnos. De lo expuesto, destacamos que: de los seis grupos expositores, la Escuela de Actuación de Augusto Fernández fue la única que optó por el esquema profesor/alumnos para realizar su demostración, que consistió en el ensayo de una escena. El trabajo se estructuró sobre la base de la improvisación de los alumnos, asistidos por el profesor mediante intervenciones. Las mismas tendían al esclarecimiento de las circunstancias y el conflicto aportados por el texto dramático, con el fin de que los actores lograran arribar a las emociones adecuadas. La extrema importancia otorgada al aspecto verbal de la improvisación quedó expuesta en varias oportunidades durante el proceso. A modo de ejemplo, reproducimos la siguiente: uno de los personajes manifiesta estar descontento con su vida y alega que desearía vivir la vida de un zapatero. El profesor interviene, para señalar que no percibe la vivencia de la palabra “zapatero” en la elocución del alumno. Basa su observación en la premisa de que cuando una palabra es pronunciada, se produce en el sujeto una imagen mental de la misma. Como recurso, le recomienda al alumno la práctica de dos ejercicios: la improvisación sobre la base de la vida de un zapatero, y la rememoración de la primera oportunidad en que la palabra “zapatero” fue escuchada. En lo que respecta a las respuestas brindadas por el grupo al cuestionario realizado, los tres participantes expresaron la necesidad de arribar a una comprensión intelectual previa de los lineamientos a conseguir en la Actuación, para luego ponerlos en práctica.



metodologías específicas hegemónicas en la formación del actor argentino, durante las décadas del 60 y 70, hasta bien entrados los años 80, cuando comenzaron a ser severamente cuestionadas por diversas formas teatrales y actorales. Aquello que se había iniciado en algunos pocos grupos, pero fundamentalmente en La Máscara, pronto se extendió a otras formaciones y llegó con posterioridad a las instituciones oficiales. Esto redundó en un aumento de Actuaciones stanislavskianas por parte de actores en el ejercicio de la profesión.

Luego de su experiencia con los jóvenes de La Máscara, Hedy Crilla abrió un espacio propio, denominado Río Abierto, en el cual dio clases hasta su fallecimiento, ocurrido en 1984<sup>114</sup>. Por su parte, los mismos jóvenes que la habían convocado para experimentar con el “sistema” (Augusto Fernández, Agustín Alezzo, Carlos Gandolfo), pronto se convirtieron en directores y formadores con una indiscutida centralidad dentro del campo teatral argentino, poniendo obras en los principales teatros porteños, e incluso ocupando cargos docentes y directivos en las instituciones oficiales de formación para la Actuación (Agustín Alezzo fue rector de la Escuela Nacional de Arte Dramático entre 1973 y 1975, siendo sucedido en el cargo por Carlos Gandolfo). Además, muchos de ellos comenzaron a dar clases particulares, abriendo sus propios talleres privados, lo cual terminó de conformar la estructura que la enseñanza de la Actuación en Buenos Aires posee aun hoy, dividida entre las instituciones oficiales y los talleres privados (generalmente más especializados en metodologías novedosas).

Los directores y pedagogos surgidos de La Máscara no fueron los únicos que adoptaron a Stanislavski. De hecho, el elenco que estrena *Nuestro fin de semana*, conformado por Juan Carlos Gené, Elena Cánepa, Beatriz Alemany, Berta Roth, Miguel Bruse, Ethel Agostino, Federico Luppi, José Arriola y Alberto del Villar, procedía mayoritariamente del ITUBA<sup>115</sup>, cuya dirección fue conferida a Oscar Fessler<sup>116</sup>, en 1959. El ITUBA, que contaba con Gené como uno de sus profesores, introdujo elementos del “sistema” Stanislavski, hasta que la experiencia se vio abruptamente interrumpida por “la noche de los bastones largos”. Con posterioridad, Oscar Fessler

---

<sup>114</sup> Sus últimas indagaciones se basaron en el trabajo actoral con la palabra, una de las principales dificultades en los actores stanislavskianos.

<sup>115</sup> Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires, dependiente de la Secretaría de Cultura a cargo de Bernardo Canal Feijoo, durante el Rectorado de Risieri Frondizi.

<sup>116</sup> De origen francés, Oscar Fessler fue discípulo de Charles Dullin en París y de Alexis Granovski (discípulo directo de Stanislavski), en Berlín. Llega a Buenos Aires invitado por el IFT para poner en escena *El diario de Ana Frank*, de Goodrich y Hackett, en 1957 y *La buena alma de Se-Chuán*, de Brecht, en 1958.

pasó a formar parte del plantel docente de la ENAD, durante la gestión de Agustín Alezzo.

Por otra parte, la estructura del teatro independiente dejó de contener a esta joven generación surgida en su seno, que pasó paulatinamente a ocupar otros espacios del campo teatral. En efecto, la mayoría de los grupos surgidos durante los últimos años de la década del 60 y a lo largo de la década posterior<sup>117</sup> se profesionalizaron, alejándose de la organización de los teatros independientes<sup>118</sup>, aunque manteniendo algunos de sus ideales ético – ideológicos. Así, aunque los desplazamientos de los actores, directores y autores de estas formaciones hacia el circuito oficial y privado (e incluso hacia otros medios, como la televisión y el cine) fueran fluidos, éstos mantenían el imperativo ético de hacer un teatro de alta calidad artística, fundamentalmente de variante culta, que fuera una herramienta de compromiso político y de cambio social, o cuando menos, portador de ideales humanitarios universales.

De este modo, se vislumbran los estereotipos presentes en la configuración del Yo Actor stanislavskiano-strasbergiano de la época, en tanto identidad colectiva. En efecto, la figura del actor militante, comprometido éticamente con el hecho teatral como fenómeno cultural, social y político, constituyó el imaginario que dominó aquéllas décadas. Heredada del teatro independiente, esta figura estereotipada del actor militante, suponía la subordinación de la capacidad de experimentar emociones a un teatro ideológicamente valioso, en el que el director ostentaba la máxima jerarquía y en el que el público ocupaba el lugar de destinatario/beneficiario último.

Tal como lo señala Pellettieri (1997), la intensificación de los conflictos político-sociales, y la politización y nacionalización de la cultura, promovieron una toma de postura clara por parte del campo teatral. El denominado “intercambio de procedimientos” (Pellettieri: 1997) implicaba una creciente utilización de elementos teatralistas con el fin de mostrar una tesis realista que, aunque opaca, intentaba dar cuenta de la situación del país. En este contexto, era la Actuación realista la que aportaba un sistema de referencias estable para el Yo Actor, e incluso para el campo teatral en su conjunto. Así, aun cuando la dramaturgia recurriera a la densidad simbólica, el humor, la farsa y la exageración (recordemos que por esos años surge la

---

<sup>117</sup> Como Gente de Teatro o Clan Stivel, dirigido por David Stivel, Nuevo Drama, dirigido por Carlos Gandolfo, el Equipo de Teatro Experimental de Buenos Aires, dirigido por Augusto Fernández, Teatro Estudio, el Equipo del Teatro Payró, dirigido por Jaime Kogan, Grupo de Repertorio, dirigido por Agustín Alezzo, etc.

<sup>118</sup> De hecho, la última sala independiente, Nuevo Teatro, cerró en 1969 (Pellettieri: 1997).

dramaturgia de Ricardo Monti), el reclamo hacia el actor continuaba siendo el de no interferir en la comunicación entre el mensaje y el público.

La hegemonía de la Actuación realista contribuyó a una diferenciación al interior del campo teatral, entre “iniciados” y ajenos:

“Ya en los 70, el director que se manejaba con una poética teatralista –desde la del actor finisecular del sainete, hasta la biomecánica de Meyerhold, pasando por las propuestas <<lúdicas>> de Jorge Petraglia, era considerado o bien como una excepción, o mal como un advenedizo que desconocía el método de actuación que ya se había convertido en canon. En estos casos resultaba muy difícil ser legitimado por una parte de la crítica y por caso la totalidad de sus colegas y actores” (Pellettieri, en AAVV: 1992, Pp. 14)

La Actuación fue el componente del hecho teatral en el que dicha polaridad se manifestó con mayor contundencia. La adscripción del actor stanislavskiano-strasbergiano constituyó así uno de los términos de la oposición que expresó, en dicha coyuntura, la constante dicotomía entre un teatro de representación transitiva (comprometido con la realidad histórico política) y una Actuación ostentosa de sus aspectos reflexivos, cuya existencia no era tolerable en dicho contexto.

De este modo, la utilización de procedimientos de otras metodologías específicas y/o poéticas de Actuación (en especial los asociados al actor popular), se tornó inaceptable<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> A la luz de este hecho es posible dimensionar en todo su alcance los conflictos contenidos en muchas de las numerosas anécdotas y declaraciones de los actores de la época, como esta de Luis Brandoni: “parece que no sé qué director lo tenía hartado a Miguel [Ligero] con el tema de hacer una improvisación con y para todo. En lugar de utilizársela como un recurso, que lo es, en un momento se convirtió en un método en sí misma. Pero para representar *Un enemigo del pueblo* no podés ponerte a improvisar. En algún momento tendrás que tomar la letra, y leerla <<a ver cómo suena>>, como decía Stéfano. Entonces, cansado de que le insistieran con el asunto de improvisar, salió al escenario y se puso a insultar “¡¡¡estoy re podrido de esta porquería, la p...!!!. Ya está. ¿Té gustó la improvisación?”. Parece que a partir de ese momento nadie le pidió que improvisara más” (en Pellettieri, Schoó y Brandoni: 2004, Pp. 40). En la misma línea, actores como Enrique Pinti y China Zorrilla coinciden en señalar el desprecio por la comedia y por los cómicos argentinos que, heredado del teatro independiente, fue continuado por los stanislavskianos (Pinti, Zorrilla, Zanca y Pellettieri: 2003). Por otra parte, esto no sólo se produjo en la escena comercial o independiente, sino también en el teatro oficial, que comenzó a limitar la incorporación de actores populares desde los años 60: “Esto se produjo como consecuencia de la desaparición y estigmatización de aquellos actores a quienes se asociaba al peronismo y cuyos procedimientos dominantes habían sido convertidos por el teatro independiente primero y por los directores, actores y autores del realismo emergente después en <<mala palabra>>: decir que alguien <<hacia maquieta>> era prácticamente un insulto entre los actores” (López, en AAVV: 2003, c, Pp. 410). También en la crítica “había un rechazo generalizado hacia todo lo que significara un modo de actuación que se correspondiera con las características del actor popular” (Sikora y Martínez Landa, en AAVV: 2003, c, Pp. 550).

La existencia de un marco de referencia estable brindado por la hegemonía de la Actuación stanislavskiana-strasbergiana, cobró una importancia superlativa ante la creciente radicalización de la situación política, brindando un modelo de participación para el Yo Actor en la misma, y convirtiéndose en un ámbito de refugio cuando ésta se tornó insostenible, debido a la represión durante la dictadura. En efecto, durante los primeros cuatro años de la década del 70, se produjo el máximo acercamiento directo del teatro a la realidad política del país. No obstante, hubo una diferencia sustancial entre esta coyuntura y aquella que llevara a la disolución del Nuevo Teatro norteamericano y europeo. Recordemos que en el mismo (ver el apartado 4. c. del **Capítulo 4**), la opción de los teatristas por la acción política directa, había desembocado en una disolución de la situación de actuación. En nuestro caso, las características extremadamente violentas del gobierno de Isabel Perón y de la dictadura militar que lo sucedió, provocaron un desenlace diverso.

Si bien profundizaremos sobre esta diferencia en el próximo capítulo, consignaremos aquí que, por un lado, varios actores tuvieron que abandonar el país, debido a las amenazas de la Triple A y de la dictadura. Por otra parte, la existencia de listas negras impidió que muchos actores pudieran desempeñarse laboralmente, lo cual contribuyó también a su exilio o a su retiro momentáneo, por lo menos, de espacios centrales del campo teatral<sup>120</sup>. Como corolario, y tal como lo afirma Osvaldo Pellettieri (1997), esto confluyó en la reclusión del público y las obras a los límites del campo teatral, lo cual reforzó los parámetros de la institución Teatro, que retornó a su destinatario original: la burguesía.

De este modo, y a diferencia de lo sucedido en el Nuevo Teatro norteamericano, la escena porteña se replegó sobre sí misma. El teatro de resistencia a la dictadura se basó en el refugio en textualidades extranjeras, sin referencia al contexto inmediato (postura que puede identificarse con el concepto de un teatro de arte o de repertorio<sup>121</sup>,

---

<sup>120</sup> Pepe Soriano relata que, al igual que todos los actores que participaron en la versión cinematográfica de *La Patagonia Rebelde*, fue amenazado. En ese momento, se hallaba preparando *El loro calabrés* con Juan Carlos Gené, quien debió exiliarse. Soriano optó, en cambio, por emprender una gira por el interior del país. Afirma que actuaba en pequeños pueblos, a los que las noticias no llegaban tan rápidamente: "Entonces era tocar y salir: llegaba, hacía la función y rajaba; siempre iba en un auto prestado, o en autobús. Me pagaban a porcentaje. Yo había montado el espectáculo sin ninguna infraestructura; éramos la guitarra y yo. Y empieza a funcionar" (Pepe Soriano, en Leonardi y Heredia: 2003, Pp. 78).

<sup>121</sup> Este es el caso de la agrupación que adoptó explícitamente dicha denominación, Grupo de Repertorio. Dirigido por Agustín Alezzo, el grupo se proponía ofrecer un repertorio de calidad, conformado por textos dramáticos de la modernidad europea, y representados mediante una concepción tradicional de la puesta en escena. El Grupo promovía la profesionalización de los actores, por lo que no se cuestionaba su inserción en la televisión (de hecho, la mayoría de ellos actuaba en telenovelas). El golpe militar del 76

en la referencialidad al mismo obtenida mediante el recurso a la metáfora y la alegoría y, ya hacia el final de la dictadura, en la apelación a la reunión de teatristas y espectadores como forma de manifestación pública. De estas últimas dos vertientes, Teatro Abierto constituye el punto culminante<sup>122</sup>.

Ya en la postdictadura, la Actuación stanislavskiana-strasbergiana comenzó a ser cuestionada. En primer lugar, su condición hegemónica dejó de ser un aspecto implícito en el campo teatral, para tornarse visible. Alberto Ure (2003), quien formó parte de la experiencia de Teatro Abierto, se convirtió en uno de sus principales detractores, señalando que aunque Stanislavski llegó a la Argentina en distintas y contradictorias oleadas, “la ausencia de toda polémica interna hace pensar que espontáneamente se formó un campo armonizado” (Ure: 2003, Pp. 99). Agrega que “en eso, los argentinos hemos sido pioneros; antes de la Perestroika, los que miraban a Moscú y los que miraban a Hollywood creían que la verdad era intercambiable” (Ure: 2003, Pp. 99), y sostiene que todo lo que los soviéticos le atribuían al stalinismo, “flamea todavía en la versión norteamericana”, dado que Strasberg reduce sus clases a la tarea de unos “genios instruyendo a un grupo de débiles mentales” (Ure: 2003, Pp. 100)<sup>123</sup>.

No obstante, Ure (2003) postula la existencia de un “estilo argentino”, visible aun en medio de la hegemonía totalitaria de la Actuación realista. Dicho estilo se llama a sí mismo stanislavskiano, pero surge de la confluencia de los parámetros del “sistema” con la impronta de la Actuación popular argentina. Es en este paradigma, que pueden incluirse a actores que, como Héctor Alterio, Luis Brandoni, Pepe Soriano, Ulises Dumont, Franklin Caicedo, Federico Luppi, Rodolfo Ranni, etc., poseen una marca porteña aun en Actuaciones de indudable adscripción realista. Consideramos que este tipo de actor surge del establecimiento de un diálogo entre ambas influencias, superando la totalización estéril en una forma rígida de posicionamiento como Yo Actor en la

---

no trajo consecuencias para el grupo, excepto la prohibición de *Juegos a la hora de la siesta*, de Roma Mahieu. Julio Ordano afirma que “El nuestro no era un grupo que tomara en cuenta las cuestiones sociopolíticas. Nos vinculábamos con una visión humana o artística. Las obras hablaban del hombre, de su problemática, de la vejez, de la adolescencia, del compromiso con la vida. Hablaban de cosas que no tenían que ver con el momento político” (Cit. Pellettieri: 1997, Pp. 101).

<sup>122</sup> Ricardo Bartís (2008) afirma que Teatro Abierto fue la máxima manifestación política teatral que logró el teatro independiente ya en su despedida.

<sup>123</sup> Pompeyo Audivert también realiza una irónica asimilación entre la totalización del “sistema”, el Método y el stalinismo, al afirmar que: “Por lo que sé, el panorama es bastante desolador. Encontramos una formación: 1) Stalinlavskista soviétizante; o bien 2) Stalinlavskista norteamericanista; o bien 3) PeroniStalinlavskista; o bien 4) CriolliSatlinlavskista; o bien 5) PutanislavskiStalinista; o bien 6) FestivaliStalinlavskista; o bien 7) PseudopoetiStalinlavskista; o bien 8) PeronistaanitStalinlavskista – poetizante (entre los que tengo algunos amigos); o bien 9) Trotskista – antiStalinlavskista – poetizante (entre los que me cuento). Por lo que se ve, Stalin tiene vida póstuma” (Audivert: 2006).

situación de actuación, lo que, además de ampliar las posibilidades de la poética realista, posibilita también el surgimiento del propio Gesto.

El mismo Pepe Soriano, por ejemplo, reconoce que conviven en él los procedimientos del actor popular con el “sistema” Stanislavski, cuando afirma:

“para mí lo popular nunca desapareció, porque es como un sello en el orillo. Nunca se me ocurrió mestizarme en otra clase que no sea la de pertenencia. Hay mucha gente en el medio que es de otro lugar, pero se hicieron de ese otro lugar; yo nací en este lugar y me voy a morir siendo de este lugar. Tienen todo el derecho de aceptarme o rechazarme, pero yo soy esto. No me puedo crear una versión que no sea lo que soy” (en Leonardi y Heredia: 2003, Pp. 77).

No obstante, agrega que para la preparación del personaje necesita de la ayuda del director: “Me es muy difícil trabajar sin director, aunque a veces establezca competencias y discuta” (en Leonardi y Heredia: 2003, Pp. 79). Esto es lo que sostiene Ure cuando afirma que en el traslado de Stanislavski a nuestra cultura teatral, “lo que se destacó es la afirmación del rol del director” (Ure: 2003, Pp. 100)

Lo cierto es que, luego de la apertura política, la “dictadura del realismo” cobró relevancia para ciertos sectores (aunque minoritarios) dentro del campo teatral. Fue fundamentalmente en la Actuación donde la misma se tornó insostenible. Por consiguiente, durante la década del 80 comienzan a surgir poéticas y metodologías específicas de Actuación que rivalizan con la amalgama entre “sistema” y Método. En los **Capítulos 2 y 3** consideraremos aquellas que se colocan en abierta polémica con el realismo. A continuación, en cambio, analizaremos una variante producida en su propio seno.

#### **1. d. La digresión argentina: el Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la praxis como *lugar* del sujeto**

Basado en lo que se conoce como la “segunda parte” de la obra stanislavskiana, en la que el maestro ruso arriba a la síntesis metodológica ausente en la profusión terminológica y técnica de sus escritos iniciales, y en elementos de la dialéctica marxista, el pedagogo argentino Raúl Serrano elabora su Método de las Acciones Físicas. En el mismo, el sujeto se halla presente en la Actuación a través de su acción, exceptuando toda especulación racional o emotiva que lo aisle de las circunstancias de la escena. Para ello, y si bien la Actuación se define como el resultado de un proceso

realizado con anterioridad y por fuera de la situación de actuación, la acción es concebida como acontecimiento en el aquí y ahora, y no como elaboración conceptual o narrativa establecida previamente. De este modo, el Método de las Acciones Físicas enfatiza el carácter contingente y la lógica de acción táctica (De Certeau: 2007) inherente a la Actuación.

El posicionamiento del Yo Actor en la situación de actuación de cara a la acción, es brindado por la Estructura Dramática, en tanto instancia mediadora entre la trama aportada por el texto dramático y el diálogo con los otros actores, y con los elementos y circunstancias presentes en la escena. En principio, la Estructura Dramática funciona como una contención a la lógica de acción táctica desplegada por la Actuación, debido a que el Método de las Acciones Físicas es una metodología eminentemente relacionada con la representación de carácter transitivo, basada en un texto dramático cuya puesta en escena es realizada bajo las órdenes de un director. No obstante, la propuesta de Raúl Serrano, ofrece la máxima apertura del Yo Actor realista a la situación de actuación. Esto es así, porque la Estructura Dramática es una organización cerrada, que implica un punto de partida (la trama) y de llegada (la representación de carácter transitivo de la misma), pero admite una gran movilidad interna. Se trata de una herramienta simple que, a partir de unos pocos elementos, le otorga al Yo Actor una gran libertad de acción (en tanto acontecimiento efectivo, que no admite la mera traducción escénica de imperativos narrativos), en el aquí y ahora de la situación de actuación.

El principal objetivo del Método de las Acciones Físicas es lograr la organicidad en la representación del personaje, pero hace especial hincapié en la imposibilidad de arribar a la misma a partir de un plan previo, ensayado con anterioridad y repetido durante la situación de actuación (aspecto presente en la primera parte del “sistema” Stanislavski y sobre todo en el Método Strasberg). Por el contrario, se concibe a la organicidad en tanto que aquello que el Yo Actor hace en la situación de actuación, aun cuando tienda a la ausencia de distancia con el personaje, es único e irrepetible.

Si bien la Estructura Dramática es tributaria de la estrategia del autor, la misma es disminuida al mínimo y traducida en un marco escueto para el accionar del Yo Actor en situación de actuación. De este modo, aun basándose en un profundo desarrollo teórico, el Método de las Acciones Físicas se traduce en una propuesta metodológica simple para actor. Merced a la Estructura Dramática, el mismo puede posicionarse en la situación de actuación “a futuro”, es decir, asumiendo la indeterminación de la acción en el seno de un marco estable. De este modo, el personaje es un resultado del accionar

del Yo Actor a partir de la asunción de los “quieros” del personaje: “Obrando como sujeto agente [el actor] se construye a sí mismo como personaje” (Serrano: 2004, Pp. 18). Pero aun más, es el propio Yo Actor el que se constituye como tal en tanto acciona “como lo haría el personaje”, dado que la Actuación es una praxis en la que se conoce haciendo y se hace conociendo (Serrano: 2004), por lo que el actor se convierte en sujeto y objeto de su trabajo<sup>124</sup>.

Como resultado, la Actuación según el Método de las Acciones Físicas respeta la trama (en tanto sentido que se halla “mas allá” de la representación y que ésta sustituye<sup>125</sup>, pero valoriza a la acción como acontecimiento, en tanto inmanente e indeterminado. De este modo, si bien el Yo Actor se halla inmerso en la estrategia del otro (la Estructura Dramática que deriva del texto), logra desempeñarse mediante una lógica táctica a través de su acción en el aquí y ahora<sup>126</sup>.

En este contexto, la implicancia personal del Yo Actor deja de estar relacionada con el relato biográfico, tal como lo estaba en otros estadios y versiones del “sistema” Stanislavski, para residir en el “estilo de hacer” que el sujeto despliega en sus acciones. El Yo Actor no obtiene sus contenidos psíquicos por introspección, sino que el Gesto es un efecto del compromiso del propio cuerpo del sujeto con el accionar en escena. En este sentido, la premisa del Método de las Acciones Físicas es que el cuerpo no recuerda de manera voluntaria, sino poniéndose en acción: Serrano afirma que el pasado “se lleva puesto” y aparece cuando se pone en acto. Se trataría por lo tanto de una actualización y no de un recuerdo efectivo, aspecto sobre el que se basa la noción de transferencia en el psicoanálisis, y sobre el que el mismo De Certeau hace hincapié, cuando afirma que la memoria es ejecutada por las circunstancias y se desarrolla con la relación, mientras que se atrofia cuando se autonomiza en lugares propios, es decir, cuando se convierte en una estrategia (De Certeau: 2007).

---

<sup>124</sup> Cabe mencionar que Raúl Serrano retoma la condición del sujeto como resultado más que como causa de su hacer, de la dialéctica marxista, una de sus principales fuentes teóricas, y no de una perspectiva psicoanalítica.

<sup>125</sup> “Según la perspectiva de las acciones físicas, aun cuando el cuerpo del actor está puesto en primer plano y la creación actoral opera desde la materialidad escénica, se trata de un cuerpo inmerso en el universo de la significación, es decir, de un cuerpo que reconoce y acepta su participación en la organización racional del cotidiano y de toda práctica social. Se trata de un uso del cuerpo en y para la escena que sirve a la estructura dramática tradicional, que le va bien a la dialéctica entre personajes, al desarrollo progresivo de conflictos, a la construcción de una fábula respetuosa de la causalidad lineal, etc. En todo caso, un uso distinto del que se despliega en las prácticas teatrales extremo-contemporáneas” (Lavatelli: 2008, Pp. 153).

<sup>126</sup> Se trata de la capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente (y no de la ausencia total del mismo) y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos, de la que Michel De Certeau (2007) da cuenta a partir del ejemplo de la figura del equilibrista.



A continuación ahondaremos en el Método de las Acciones Físicas.

En primer lugar, analizaremos su elaboración por parte de Constantín Stanislavski, en los últimos años de su vida (1. d. 1.)

En segundo término, profundizaremos en el desarrollo que el pedagogo argentino Raúl Serrano realizó del mismo (1. d. 2.)

### 1. d. 1. La “segunda parte” de la obra de Constantín Stanislavski

Hemos establecido anteriormente<sup>127</sup> que aquello que se dio a conocer como el “sistema” Stanislavski era un conjunto de observaciones y reflexiones personales acerca de la aplicación de incipientes premisas metodológicas, en pos de lograr una Actuación orgánica. Es por ello que dichos postulados se tornaban contradictorios en varios aspectos, al tiempo que los conceptos y las herramientas metodológicas que proponían, resultaban excesivamente abundantes. No obstante, a pesar de la difusión de sus investigaciones en otras partes del mundo durante la década del 20, Stanislavski continuó su experimentación hasta su muerte, producida en 1938. Hacia el final de este trabajo, Stanislavski pudo plasmar aquella profusión terminológica en un planteo sistemático y abarcador, en el que la tarea actoral es entendida como un proceso organizado alrededor de un único concepto metodológico básico: la acción física.

La premisa consiste en que es la acción la que desencadena los procesos emotivos del actor, lo cual implica una concepción del sujeto y de su psiquis completamente opuesta a la manejada por Stanislavski anteriormente. Como corolario, en el Método de las Acciones Físicas, la acción reemplaza a la vivencia en tanto elemento articulador, que permite arribar a una Actuación orgánica.

El momento que divide la obra del teórico ruso está dado por la constatación de que el sujeto no puede sentir a voluntad, ni aún “entrenándose” para ello. Es entonces cuando esboza el Método de las Acciones Físicas en unos pocos escritos realizados entre 1933 y 1936<sup>128</sup>. Stanislavski afirma allí que las acciones físicas son sustanciales y tangibles, y por lo tanto, constituyen el material que el actor tiene a su alcance. Es necesario entonces, recurrir a las acciones desde el principio y no llegar a ellas como resultado final. Cuanto más sencilla es la acción física, más fácil es alcanzar la organicidad, alejando al actor de una Actuación mecánica: “Alcanzar la emoción de esta

---

<sup>127</sup> En el apartado 4. a. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta investigación.

<sup>128</sup> “Complementos para el trabajo sobre el papel de *El Inspector*”, “Sobre la importancia de las acciones físicas”, “Una nueva forma de abordar el papel” y “El esquema de las acciones físicas”.

manera impide toda violencia y el resultado es natural, intuitivo y completo” (Stanislavski: 1997, Pp. 127).

Alejado entonces del psicologismo inicial, el punto de partida de la Actuación pasa a situarse en la acción, entendiendo que la vivencia será un efecto de la misma, que surgirá por añadidura. En el Método de las Acciones Físicas las circunstancias y el “sí mágico” continúan siendo las premisas, pero ya no de la emoción pensada como motor de la acción, sino de aquello que el actor tiene que “hacer” efectivamente en escena. El origen de la emoción está en las circunstancias y las relaciones entre unos y otros personajes, y no en el autoanálisis (Hormigón: 1999). Es en las circunstancias donde radican el poder y la significación de las acciones, y no en las emociones. Por lo tanto, y contrariamente a lo sostenido en la primera parte de su “sistema”, Stanislavski afirma ahora que no se puede trabajar directamente con las emociones:

“¿Para qué estar sentados durante meses y meses frente a la mesa, tratando de exprimir desde el interior de uno mismo el sentimiento adormecido? ¿Para qué obligarlo a vivir al margen de la acción? Con lo que vosotros concluís, es decir, con las simples acciones físicas, nosotros comenzamos. Usted mismo admite que la acción exterior, la vida del cuerpo, es más accesible. ¿No es mejor entonces comenzar la creación justamente por lo que es más accesible, o sea, por las acciones físicas, por toda su línea ininterrumpida, por “la vida del cuerpo humano”? ¿Decís que el sentimiento sigue a la acción en el papel creado y bien concluido? Pero en un principio, cuando no está aun creado, aquel también sigue la línea de las acciones lógicas. Tratad pues de atraerlo desde los primeros pasos. ¿Para qué pasar ansiedades, manoseando al personaje?” (Stanislavski: 1993, Pp. 340)

No obstante la mayor sistematicidad y síntesis de la última parte de la obra de Stanislavski, la misma no alcanzó a tener la difusión de la primera. Por un lado, la Unión Soviética ya había promovido al realismo y a la obra anterior de Stanislavski como estéticas oficiales, e impidió cualquier intento de cambio, aun cuando el Método de las Acciones Físicas se hallara más cercano a la teoría de la praxis marxista, dado que proponía “comenzar el trabajo desde sus pautas materiales, visibles, para desde allí, generar o crear las condiciones para la aparición de la vida subconsciente” (Serrano: 2004, Pp. 101). Por otro lado, maestros y metodologías tributarios de la primera parte del “sistema” se hallaban plenamente instalados en los campos teatrales de varios países del mundo (fundamentalmente, en los Estados Unidos), lo cual también sofocó nuevas indagaciones en aspectos de la obra del maestro ruso, que implicaran la revisión de los

propios postulados, que contaron con un historial de éxitos y difusión crecientes con el correr de los años.

#### 1. d. 2. El desarrollo del Método de las Acciones Físicas por Raúl Serrano

Raúl Serrano nació en San Miguel de Tucumán, en 1934. Se inició como actor y director entre los años 1952 y 1957<sup>129</sup>. Propició la creación de varios teatros independientes en Tucumán, y viajó a Moscú representando a la Federación Argentina de Teatros Independientes. Posteriormente, fue becado por el gobierno rumano para estudiar en el Instituto de Teatro y Cinematografía de Bucarest, “Ion Luca Caragiale”. En 1961 se graduó como Licenciado en Artes, especialidad Teatro. Permaneció en Bucarest hasta 1967, realizando varios montajes y desempeñándose como asistente de su maestro Moni Ghelerter, merced al cual tomó contacto con el “Método de las Acciones Físicas”, de Stanislavski. De regreso en Buenos Aires, tomó seminarios con el propio Lee Strasberg y con Jean Vilar, y comenzó a dirigir<sup>130</sup> y a enseñar regularmente. Se desempeñó como profesor en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), entre 1974 y 1976. En 1981 fundó la Escuela de Teatro de Buenos Aires (ETBA), en la que transmite el Método de las Acciones Físicas hasta la actualidad. También dictó clases en la Carrera de Artes de la UBA, y en ciudades del interior y el exterior del país, y ha sido asesor artístico del Centro Cultural de la Cooperación “Floreal Gorini”.

Dado que fue el primer pedagogo de Latinoamérica en desarrollar teóricamente el Método de las Acciones Físicas (Zayas de Lima: 1990), Serrano debió apelar, por un lado, a la demostración racional de la misma, y por otra parte, a la crítica de otras lecturas de la obra de Stanislavski que se hallaban plenamente instaladas en nuestro campo teatral, específicamente nos referimos al Método Strasberg.

En lo que respecta a la argumentación teórica de la metodología propuesta, Serrano ha desarrollado una indagación permanente, evidenciada en los varios volúmenes que ha publicado (*El método de las acciones físicas de Stanislavski, Dialéctica del trabajo creador del actor, Tesis sobre Stanislavski y Nuevas Tesis sobre Stanislavski*<sup>131</sup>). En los mismos, el pedagogo tucumano ha desplegado una estrategia

---

<sup>129</sup> Puso en escena *Otra vez el diablo* (1952), *El marino heroico* (1953), *El sembrado* (1954), *El médico fingido* (1957), entre otras obras.

<sup>130</sup> *Ceremonia al pie del obelisco* (1970), *El proceso* (1976), *Mateo* (1979), *Tute cabrero* (1980).

<sup>131</sup> Para la indagación sobre el Método de las Acciones Físicas, hemos recurrido a esta bibliografía, a la experimentación personal de la metodología durante la participación como alumna en los cursos de Actuación dictados por Raúl Serrano en ETBA durante los ciclos lectivos 1997 a 1999, y a la asistencia al Seminario *El Teatro: Tres Territorios*, que dictara junto con Augusto Fernández y Juan Carlos Gené, durante el año 1999 en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA).

discursiva de corte científicista, apoyando sus argumentos tanto en observaciones empíricas, como en la indagación interdisciplinaria, recurriendo a elementos de la filosofía de la praxis, especialmente la dialéctica marxista. El estilo utilizado por Serrano es fuertemente didáctico, entendiendo a la enseñanza de la Actuación como una disciplina específica que debe establecer parámetros pedagógicos claros y explícitos. Serrano afirma que el principal objetivo de la misma es que el alumno domine la técnica (entendida como el uso de los procedimientos objetivos en las condiciones de la escena) para que, a partir de allí, pueda desarrollar la creación. No obstante, considera que la pedagogía y el acto creativo son usualmente confundidos, dado que los artistas actúan como profesores como si sus carreras creativas los habilitaran para ello, y los maestros proceden con sus alumnos como si lo que tuvieran entre manos fueran obras de arte que debieran expresarlos (Serrano: 2004):

“El objeto mismo sobre el que debe tratar -el trabajo del actor sobre a escena- se halla muy mal descrito por cuanto las innumerables poéticas sustituyen su descripción genérica por las preferencias personales de quienes dictan las cátedras y la reemplazan. De este modo tornan caótica la situación de aprendizaje” (Serrano: 2004, Pp. 14)

Es por ello que Serrano basa su investigación y la exposición de sus indagaciones en la premisa de que es necesario salir de la maraña de poéticas, para hallar los fundamentos del trabajo del actor: “No se puede considerar como fundamento de la pedagogía una teoría que no abarque la mayor cantidad de poéticas posibles y que sólo sirva para explicar la propia” (Serrano: 2004, Pp. 25). No obstante, se sirve del realismo porque le permite al actor adquirir las herramientas que mejor le sirven para su integración al mercado laboral.

En lo que respecta a la crítica a otras lecturas del “sistema”, Serrano afirma que el principal problema de las mismas es que se basan en la primera parte de la obra de Stanislavski, la cual abordaba separadamente elementos que luego pudo pensar de manera conjunta. Por consiguiente, la primera parte del “sistema” apelaba a la comprensión racional del actor, al proponerle una abundante terminología conceptual. La acción física, en cambio, es una situación espaciotemporal en la que se vinculan todos los conceptos utilizados por Stanislavski anteriormente: concentración, relajación, imaginación, control y entrega. Es con esta idea, que su pensamiento adquiere la estructuración de la que antes carecía, estableciendo prioridades y estipulando la

sucesión temporal de las distintas etapas del aprendizaje, considerado ahora como proceso y no como una colección de ejercicios inconexos. Según Serrano, ni la entrega desbordada a la emoción, ni el estricto y permanente control racional (puntas de la famosa paradoja planteada por Denise Diderot) sirven al actor, cuyo objetivo es alcanzar organicidad. Retoma el término organicidad, pero no el de vivencia, debido a que aquél implica el compromiso psíquico, físico y emocional, al tiempo que separa a la Actuación del realismo psicológico como estética exclusiva.

Estas consideraciones colocan al Método de las Acciones Físicas en las antípodas del Método Strasberg, por lo que Serrano polemiza con éste abiertamente. Una de las críticas más severas que Serrano le realiza al “Método”, apunta a la idea de que actuar es evocar y al origen de la emoción en la memoria, dado que considera que esto reduce la tarea del actor a una actividad introspectiva y por lo tanto, aislada de su entorno. Considera, en cambio, que la Actuación debe ser extrovertida y abierta, apelando a la capacidad de juego del sujeto. Por otra parte, Serrano plantea que los esfuerzos del “Método” se abocan exclusivamente a la preparación del actor para lo que sucede *antes* de la escena (el actor debe definir previamente a su personaje y respetar estas definiciones verbales), ya que Strasberg estima que lo que sucede “durante” la misma puede abordarse mediante adaptaciones de lo trabajado en los ejercicios. A esta idea, Serrano le contrapone una concepción activa del aprendizaje, basado en la praxis.

El Método de las Acciones Físicas parte de la premisa de que el objetivo a lograr por el Yo Actor es dar la impresión de que lo que hace ocurre por primera vez y lo comprende como sujeto en su totalidad, implicando tanto sus aspectos físicos como psíquicos. Es por ello que el Yo Actor debe: adoptar un punto de vista interior al personaje, entablar relaciones dialógicas con el resto de los actores y actuar a partir de lo voluntario, pero a la vez movilizar todos los componentes no racionales de la conducta (Serrano: 2004). Serrano considera que el modo de arribar a un propósito tan complejo es concebir a la Actuación como un intercambio de conductas conflictivas, lo cual produce el “aquí y ahora”, debido a que la organicidad es el resultado de colocar al cuerpo en acción. No es necesario, por lo tanto, recurrir a la memoria, sino, por el contrario, apelar a la capacidad de juego comprometido, dado que siempre la buena Actuación es extrovertida, activa y abierta.

En efecto, Serrano considera que es en el juego donde el sujeto asume una entrega psicofísica al tiempo (y gracias a que) se respetan reglas establecidas artificialmente. Para ejemplificar esta premisa, Serrano apela fundamentalmente a la metáfora

deportiva<sup>132</sup>, en la que el comportamiento es sometido a reglas artificiales que, no obstante, generan conductas reales: dado que el jugador *sabe* que en el fútbol no se debe tocar la pelota con la mano, despliega una capacidad de movimientos y destrezas complejas, que no se producirían si dicha regla no fuera firmemente respetada. De este modo, la regla se convierte en una premisa simple para la acción, sin necesidad de una elaboración conceptual más compleja. Por el contrario, partir de la evocación racional para actuar, equivale a que el jugador se enterara de que el reglamento del fútbol le impide tocar la pelota con la mano y entonces, antes de un partido, planificara cada movimiento que va a realizar prescindiendo de sus manos. En realidad, racionalmente conoce que no va a poder tocar la pelota con la mano y *sale a jugar*. Pero a partir de allí, todos sus movimientos estarán regidos exclusivamente por lo que suceda en el partido, es decir, por el comportamiento de los rivales, por la posición de la pelota, por la situación de cada jugada. A pesar de ello, corporalmente jamás olvida que no puede tocar la pelota con la mano.

Por consiguiente, en el inicio de la formación para la Actuación, la mayor parte de los esfuerzos del Método de las Acciones Físicas están dirigidos a lograr que el alumno sea capaz de colocarse en posición de juego, abandonando toda especulación racional. En esta propuesta no abundan los ejercicios aislados, dado que Serrano estima que los mismos deben tener un planteo estructural y nunca pretender desarrollar funciones que puedan ejecutarse aisladamente. No obstante, uno de los pocos ejercicios que se utilizan (el mismo se ha desarrollado en el caso 6) del Anexo IV de la presente tesis), tiene por objeto que el alumno arribe al compromiso psicofísico a través del respeto a una regla de juego simple y concisa, al tiempo que el comportamiento resultante le permitirá descubrir de forma práctica, los elementos de la Estructura Dramática, principal herramienta metodológica esgrimida por Serrano.

El resto de la formación se encara desde la concepción de “aprendizaje activo”, proceso de tiene lugar por la implementación de lo que Serrano considera la herramienta gnoseológica por antonomasia: la improvisación. La improvisación es la forma de conocimiento del actor, dado que tiene el mérito de transformar un hecho pensado en una situación conflictiva real a la que hay que atender. No obstante, la noción de improvisación inherente al Método de las Acciones Físicas de Serrano es radicalmente

---

<sup>132</sup> Veremos más adelante que también recurren a ella otros pedagogos cuestionadores de la Actuación realista.

diferente a la del Método Strasberg (quizá es aquí donde el alumno identifica tangiblemente la distancia que separa a ambas propuestas).

En primer lugar, es fundamental liberar al juego de la improvisación de toda carga psicológica. Serrano afirma que, dado que las condiciones de la escena son imposibles de equiparar con las de la vida, porque la situación dramática no tiene ni antecedentes ni consecuencias reales, es inútil intentar reproducir aquello que motiva la conducta real. Aún cuando en la vida cotidiana la emoción pudiera provocar conductas, en la escena esto no es posible porque las causas y consecuencias de lo que sucede son ficticias. Sin embargo, hay en la escena cosas que sí son reales, como el propio cuerpo y el cuerpo del compañero<sup>133</sup>. La premisa es que el Yo Actor se aferre a las mismas.

De este modo, si bien la improvisación se aborda como un juego que comienza sin cargas psicológicas previas, al poco tiempo de interaccionar aparecerán respuestas orgánicas. En el inicio, el actor se mueve por motivaciones racionales y volitivas, pero al interaccionar, su cuerpo recibe una gran cantidad de estímulos percibidos como reales, *porque lo son*. Observamos en este punto, que el concepto de acción actoral esgrimido por el Método de las Acciones Físicas, aun cuando el mismo esté relacionado con una representación de carácter transitivo, no se reduce a la mera sustitución de una acción narrativa. Por el contrario, se entiende que las acciones desplegadas en escena son efectivas<sup>134</sup>, dado que parte de la base de que cuando se pone el cuerpo en una situación imaginaria, ésta deja de serlo (Serrano, en Serrano, Gené y Fernández: 1999). Por consiguiente, es la acción la diferencia específica del teatro como arte autónomo (Serrano: 2004).

La única exigencia para el Yo Actor durante la improvisación será, entonces, la de atender a la interacción entre los elementos tangibles que se hallan presentes, es decir, al intercambio de estímulos reales con el otro, dado que esto producirá en el actor respuestas orgánicas. Por ejemplo, si en una escena dos personajes quieren obtener una manzana que está sobre una mesa, mientras que el camino tomado por el Método Strasberg sería el de recordar sensorialmente el hambre y las cualidades de la manzana, para producir una emoción que lleve al sujeto a desearla, en el “Método de las Acciones Físicas” ambos actores intentarán llegar a la manzana, y cada acción de uno de ellos por acercarse, producirá la reacción del otro por evitarlo, y viceversa. Es por

---

<sup>133</sup> Cabe destacar que en el Método de las Acciones Físicas, la voz es considerada como parte de la corporalidad.

<sup>134</sup> Nos remitimos a la indagación realizada en los apartados 2. a. 1. y 2. a. 2. del Capítulo 2 de la Primera Parte de la presente investigación.

ello que Serrano estima que la acción es, en realidad, reacción. Las respuestas de cada actor ya no serán racionales ni voluntarias, sino emocionales. Pero la emoción no surgirá de la evocación, sino de la interacción conflictiva, tal como sucedía en el deporte o en el juego. Dicha interacción compromete al sujeto tanto psíquica como físicamente, sin necesidad de sustraerse mentalmente de la situación, y más aún, *merced* a que no se sustrae de la misma.

De esta manera, el motor del desempeño actoral es ubicado en el futuro y no en el pasado. El Yo Actor trabaja a partir del “para qué” y no del “por qué” realizar una acción. Serrano indica que ni las conductas ni las emociones pueden ser pensadas previamente y luego puestas en práctica, sino que surgen de ésta. Por lo tanto, destierra el famoso “trabajo de mesa”, por el cual el texto se analiza antes de ponerlo en acción, dado que esto lleva al análisis de “lo que se dice”, siempre más pobre que la experiencia. Considera que es imposible determinar a priori cuáles serán las emociones del personaje en las condiciones dadas. En principio, por la indeterminación de la situación antes de que se produzca. Y por otro lado, porque la emoción no está contenida en la palabra que la designa. Por lo tanto, lo que el actor tiene que hacer, no cabe en palabras. Así, la definición previa del personaje, generalmente verbal, propuesta por la primera parte del “sistema” Stanislavski y por el Método Strasberg, se convierte en una armadura que el actor formula una vez y luego debe llevar para siempre.

La necesidad de invalidar la hegemonía de lo discursivo es una de las razones por las que la improvisación de escenas extraídas de obras teatrales, se encara con el texto memorizado de antemano. Así, el proceso se despega de lo verbal para centrarse exclusivamente en la transformación de un hecho relatado en palabras (tal como se halla en la obra dramática), en una situación conflictiva concreta a la que el Yo Actor debe atender.

El aspecto nodular de la elaboración de Raúl Serrano respecto del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski lo constituye la concepción de la acción actoral realizada por el Yo Actor en la situación de actuación, pero enmarcada en los límites de la Estructura Dramática. Como mencionáramos, la improvisación se realiza a partir de la Estructura Dramática extraída del texto. No obstante el texto motiva a la misma, no origina a la acción en sí. Se supone que lo que el actor debe lograr es el compromiso corporal con la Estructura Dramática, y no la sustitución de las acciones narrativas por sus movimientos. La trama y el personaje surgirán como resultado de esta acción. De



este modo, el texto provee una Estructura Dramática que rige la improvisación y las réplicas constituyen el límite del juego.

Los elementos que constituyen la Estructura Dramática son: el Conflicto, el Entorno, el Sujeto, las Acciones Físicas y el Texto.

Serrano afirma que la noción de Conflicto no está lo suficientemente considerada por Stanislavski. El conflicto es una fuerza real, que se ejerce o se reprime, contra aquello que se le opone. Estima que en toda escena hay un choque de dos o más fuerzas. El trabajo del actor es situar estas fuerzas en su cuerpo. La premisa es trabajar a partir de qué quiere y qué se le opone al personaje. Ahora bien, estas tendencias no deben ser puramente intelectuales o abstractas, sino que deben ser deseos simples y concretos. Es por ello que se abordan a partir de la animalidad. ¿Qué puede querer un animal? Comer, cazar, aparearse, matar, huir. Aun más concretamente, atraer o incorporar / expeler o evadir. El actor debe asumir un “quiero” con estas características básicas. Se define como “animal” porque es algo sencillo y corporal, no intelectual. No se busca la causa de lo que ocurre, sino atacar a lo que se opone a la concreción de ese deseo. Por lo tanto la acción es, más que nada, una reacción y esto es lo que crea presente y presencia.

La Estructura Dramática acepta tres tipos de conflicto: del personaje con el Entorno, con el otro (que es el que se considera más común) y consigo mismo. Es esta última variante la que siempre e indefectiblemente está presente, y Serrano la denomina, Preconflicto. ¿Por qué está siempre presente? Porque aquellos “quiere” animales generalmente se hallan reprimidos, dado que los condicionamientos sociales no permiten que el sujeto los concrete. Si la función del “quiero” animal era situar el motor de la acción dentro del actor, en tanto conflicto, el mismo observará ahora que aquello que se le opone, no está ubicado en una instancia externa, sino en sí mismo. Por ejemplo, si asume el querer matar a otro personaje, se dará cuenta de que no puede hacerlo, principalmente porque el texto no lo indica. Pero no lo indica porque el personaje teme ser castigado, o porque siente culpa, o porque no se atreve, o porque teme que el otro sea más fuerte, etc.<sup>135</sup>

Será necesario indagar en el texto dramático para decidir cuáles son las condiciones dadas que limitan la conducta del personaje (y que por lo tanto,

---

<sup>135</sup> Siempre y cuando consideremos un texto dramático de tendencia realista, es decir, en el que el entorno creado tenga alguna referencia a las convenciones sociales, ya sea por su reproducción o por su transgresión. De todos modos, toda transgresión (como por ejemplo, la ausencia de consecuencias para el personaje en el caso de cometer un asesinato), será indefectiblemente relacionada con la realidad por parte del espectador y del Yo Actor que debe llevar adelante dicha Actuación.

contribuirán a delinear su Preconflicto). Serrano define al Entorno como la suma del lugar en el que se desarrolla la escena y las condiciones dadas. Es decir, todo aquello que ha sucedido antes y fuera de la situación dramática y que incide sobre ella. El Entorno también puede traducirse en una sentencia clara, se cara a la acción: “Dado que (se presentan estas condiciones), yo/el personaje quiero hacer tal cosa, pero aquella otra se me opone”. Las condiciones dadas funcionan como límites para las conductas, establecen reglas de juego que comienzan a existir en la medida en que el actor las respeta, aunque no las crea.

El actor sólo debe asumir qué quiere hacer el personaje, y qué es lo que lo censura a hacerlo. De hecho, lo más frecuente en escena es la acción física reprimida, lo cual también implica la ubicación del conflicto en el cuerpo. Retomemos nuestro ejemplo anterior: dos personajes “quieren” obtener una manzana. Si se realizara sin tener en cuenta las nociones de condiciones dadas y de Preconflicto, la improvisación desembocaría recurrentemente en la lisa y llana lucha por la manzana. Dicha escena sería muy sencilla de actuar, pero también muy pobre. Sin embargo, si cada personaje asume que quiere la manzana pero que no puede simplemente deshacerse de su contrincante para obtenerla, matándolo o desmayándolo de un golpe, todo se complica. Aquí se verifica la importancia suprema del Preconflicto en el Método de las Acciones Físicas, dado que es la base de la represión como forma de la acción y constituye una amenaza latente que gobierna el tratamiento de los Conflictos con el Entorno y con el otro.

De este modo, no es ni en el convencimiento racional y conciente, ni la indagación voluntaria en el pasado irrecuperable, donde se sitúan los condicionamientos a las conductas, sino que éstos son producidos por el propio accionar. Serrano considera que así, todo aquello que ocupaba horas y horas de ejercicios en la formación del alumno, pasa entonces a formar parte de las reglas de juego. El alumno no debe entrenarse durante años para recrear una sensación sino que, dando por sentado que está experimentando dicha sensación (de la misma manera que el jugador de fútbol asume que tiene un impedimento en sus manos para tocar la pelota), debe actuar en consecuencia. Por ejemplo, si su personaje siente un dolor agudo, el actor no debe recrear la sensación de dolor para actuar, sino que debe comenzar a accionar como lo haría si sintiera un dolor agudo. No obstante, no puede saberse de antemano cómo actúa una persona que siente un dolor agudo. El actor tendrá que comenzar a accionar y a partir de allí comienza el proceso de trabajo en pos de mejorar, aumentar, disminuir,

etc., porque es *ese* sujeto, *ese* cuerpo particular, el que debe descubrir cómo llevar adelante dicha acción.

El Sujeto de la Estructura Dramática está concebido a partir de la corporalidad (donde ya mencionamos que se incluye a la voz) y la acción. Serrano sostiene que toda Actuación, aún una conversación realista, debe plantearse desde el cuerpo. La utilización activa del mismo funciona aún en la inmovilidad, donde cobra todo su vigor la sentencia “represión como forma de la acción”. Lejos de la racionalización (emparentada con la concentración y la evocación), se trata de un proceso en el que el pensamiento no precede a la acción: el Sujeto conoce haciendo y hace conociendo. El actor piensa con el cuerpo, verdadero Sujeto de la investigación escénica, y el conocimiento al que arriba es de tipo *no* discursivo, por eso, consideramos, es intransferible y único, lo cual constituye la base del Gesto en tanto efecto de la acción. La premisa de Serrano es que los contenidos psíquicos no se obtienen por introspección, sino mediante el compromiso del propio cuerpo en la acción<sup>136</sup>.

Las Acciones Físicas son aquello que integra y da vida a las distintas partes de la Estructura. Es el lugar en el que se articula lo psíquico y lo físico. La concentración es la consecuencia y no la causa, del trabajo del actor, por lo que no debe comenzarse por ella. Lo mismo sucede con la tensión muscular. La relajación no puede plantearse en abstracto, sino que es variable, depende de lo que la situación exige y se logra cuando el cuerpo se conecta con el objetivo a transformar. La acción debe tener un “para qué”, por lo que no todo movimiento es una acción y aún la ausencia de movimiento puede ser activa. Para Serrano, existen dos enemigos de la acción: el movimiento vacío (el fundamento de la acción es su intención transformadora, es decir, es portadora de un “para qué”) y el sentimiento, que debe ser consecuencia y no causa de la acción.

El último elemento de la Estructura Dramática es el Texto, que constituye la premisa y la consecuencia del trabajo. Es incluido en la improvisación desde el principio, tal como hemos señalado. En lo que respecta a las didascalias, cuando las mismas se refieren a la acción, son incluidas obligatoriamente en la improvisación. Cuando se refieren a la emoción, éstas son confrontadas con los resultados parciales del trabajo, para observar si son pertinentes o no, o bien son introducidas como condiciones dadas (“dado que” estoy triste, “dado que” estoy llorando, etc.). Pero nunca se debe

---

<sup>136</sup> En este sentido, podemos establecer una relación entre la concepción del pasado implícita en el pensamiento de Serrano y la propuesta de Merleau Ponty (1975), para quien el pasado no es una suma de acontecimientos fuera de mí, sino la atmósfera de mi presente. En el caso del Método de las Acciones Físicas, ese presente es el de la acción escénica.

recurrir a la memoria o a cualquier otra actividad directa para lograr la emoción. Cabe destacar que el tratamiento del texto desde el cuerpo, tal como lo propone Serrano, implica la explotación de todas las posibilidades plásticas de la voz, tanto en su sonoridad como en su articulación, por lo que estimula, por ejemplo, el entrenamiento imitando acentos extranjeros y la pronunciación de discursos poéticos, ampliando así la capacidad fónica y prosódica del actor.

Ahora bien, ¿cuál es la relación que se establece entre la acción, la improvisación previa y la situación de actuación propiamente dicha? En el Método de las Acciones Físicas el ensayo posee una importancia fundamental, dado que es en dicho espacio donde tiene lugar el proceso de creación de una Actuación. Dicha noción de proceso supone que la Actuación se va moldeando a partir de la acción realizada por el actor. No obstante, no se busca repetir el resultado mecánicamente en la situación de actuación, sino establecer lineamientos para la acción en escena. En la situación de actuación, el actor sólo debe volver a los Conflictos, dado que se supone que el resto del proceso de trabajo será repuesto por la memoria del cuerpo<sup>137</sup>.

En el proceso de ensayos será fundamental el diálogo del Yo Actor con la figura del director, en tanto éste es el encargado de ir corrigiendo el trabajo a partir de la acción del actor en relación a la Estructura Dramática:

“Por supuesto que todo este proceso se ve altamente favorecido si el director los conoce y controla: el actor siente que tiene una conciencia exterior a él (el director) que lo libera de la posibilidad del error grave y del exceso” (Serrano: 2004, Pp. 80).

En este sentido, el Método de las Acciones Físicas no establece una diferencia entre los roles de director en una puesta en escena, y de maestro en la formación para la Actuación.

Hemos anticipado que, en consonancia con una filosofía de la praxis, Serrano considera que el propio sujeto es el resultado de su hacer. De este modo, el actor asume los Conflictos y las condiciones dadas del personaje y a partir de allí, acciona “en nombre propio”. Como resultado, arribará al personaje accionando como éste. Pero aún

---

<sup>137</sup> Esta concepción de memoria del cuerpo propuesta por Serrano, presenta similitudes con la noción de “memoria hábito” desarrollada por Bergson, por cuanto se trata de una memoria que es actuada más que rememorada, y se pone en juego en maneras de aprender que tienen como objeto saberes, destrezas, posibilidades de hacer, de tal modo que estos sean estables, disponibles para su efectuación, lo cual brinda un sentimiento de facilidad y naturalidad, y conlleva a una economía de esfuerzos, inherente a la posibilidad de no tener que aprender de nuevo ante cada nueva situación (en Ricoeur: 2004).

más, es en la medida que acciona, que se transformará a sí mismo en actor. Observamos, por lo tanto, que el Método de las Acciones Físicas hace hincapié en la acción actoral, por sobre la relación establecida con el espectador en la situación de actuación. Anteriormente<sup>138</sup> hemos establecido que es la mirada del espectador lo que sostiene la posición del Yo Actor en la situación de actuación y, por lo tanto, su posibilidad de accionar. Si bien el objetivo último es aquí también, que el Yo Actor se desempeñe frente al público, el sostenimiento de la cuarta pared como premisa metodológica se refleja, ya no en la imposibilidad de mirar o interactuar con el espectador (dado que, además del realismo, se promueve la Actuación en otras poéticas), sino en la subordinación del desempeño actoral al diseño previo de las pautas de acción (aunque luego ésta se desarrolle en el aquí y ahora de la escena, halla su fundamento en circunstancias definidas con anterioridad). Este es el punto merced al cual consideramos que la propuesta de Serrano es eminentemente tributaria de la representación en su carácter transitivo, dado que continúa supeditando el desempeño actoral al respeto a la trama, aun promoviendo una apertura de la atención y del accionar inusitados para el actor realista.

Esta apertura halla su fundamento en la búsqueda, por parte de Serrano, de que el actor asuma la Actuación como proceso y acepte el no saber como principio, para descartar así la pianificación racional, dado que se trata de su principal enemigo. Por eso estima que no pueden mezclarse los momentos de improvisación (propio de la identificación con el personaje), con aquellos regidos por la mirada exterior (propia de la caracterización). Ambas se terminarán fundiendo en el personaje, pero no pueden encararse al mismo tiempo durante el trabajo. En el momento de incluir los materiales obtenidos en el trabajo exterior en la improvisación, los aspectos de la caracterización física serán introducidos como condiciones dadas. Por ejemplo, si el personaje es rengo o está borracho, las características físicas propias de estas condiciones (probadas y ensayadas en otra instancia del proceso) podrían ser incorporadas como “dado que soy rengo, o dado que estoy borracho, acciono de tal manera...”

En lo que respecta a la Escuela de Teatro de Buenos Aires, la misma está estructurada en tres años. En el primero, se trabaja con juegos teatrales. En el segundo, se abordan escenas de textos dramáticos realistas, argentinos, en primer lugar, luego norteamericanos, y por último, se trabaja con obras de Chejov. En el tercer año, se

---

<sup>138</sup> En el Capítulo 3 de la Primera Parte.

incorpora el grotesco criollo, el teatro isabelino y la comedia clásica. Se promueve que los alumnos trabajen la mayor cantidad de escenas con la mayor cantidad de compañeros posibles, dado que el aprendizaje es activo y práctico. También se recomienda la práctica del *Contact Improvisation* como disciplina auxiliar, dado que le permite al alumno/actor experimentar la relación interpersonal a nivel corporal (prescindiendo de la palabra) y asumir el riesgo a partir del apoyo en el otro. El objetivo de Serrano es que el sujeto ponga su cuerpo en situación de riesgo, lo cual resulta de fácil y espontánea articulación con el resto del trabajo propuesto, sin necesidad de indicaciones explícitas.

De lo hasta aquí expuesto, concluimos en que el elemento articulador en el Método de las Acciones Físicas pasa a ser la acción, en lugar de la vivencia. La acción constituye la frontera donde la voluntad subjetiva del actor / personaje colisiona con los límites que ofrece la realidad (Serrano: 2004). Mediante la acción el actor adecua su conducta en dos sentidos: el de la ficción y el de las condiciones materiales de la escena. Es su actividad lo que relaciona lo ficticio con lo real, de modo que es mediante la acción que el Yo Actor asume su identidad ante el espectador: “Al <<hacer>> algo, el actor lo crea y se crea a sí mismo” (Serrano: 2004, Pp. 221). La acción es la que determinará el surgimiento del personaje como efecto y por lo tanto, el de la trama, y el surgimiento del Gesto en tanto estilo de hacer propio del sujeto. Para accionar en escena, el Yo Actor debe posicionarse en la situación de actuación estableciendo un diálogo con la Estructura Dramática, la cual proporcionará el límite a las conductas. Esto constituye el rasgo fundamental que permite incluir a este Método en una forma de teatro representativo de carácter transitivo, y es lo que lo diferenciará de otras propuestas actorales más radicales.

No obstante, el posicionamiento del Yo Actor en la situación de actuación se plantea a partir de una sentencia simple, que articulará su accionar en diálogo con los otros actores y elementos presentes en escena: “Dado que (existen tales condiciones dadas y el personaje tiene tales características físicas), quiero (introducción de un “quiero animal”, reducido a los polos incorporar/repeler) y se me opone (aspecto que siempre incluye el preconflicto, es decir, la demanda cultural de una conducta aceptada). La extrema sencillez de esta propuesta metodológica, en comparación con otras lecturas del “sistema” Stanislavski, promueve una gran apertura de la atención del Yo Actor durante la situación de actuación, al plantearle pocas exigencias previas. De este modo, y a pesar de que la Actuación continúa rigiéndose por la trama, todos los

accidentes y circunstancias ingresan fácilmente al terreno de la acción, sin afectar la representación. La concentración escénica atiende al juego pero es abierta y se ejerce sobre una mezcla de objetos reales e imaginarios que sólo se amalgaman en el accionar del actor. Por lo tanto, la propuesta de Serrano enfatiza el carácter contingente de la Actuación, impidiendo totalizaciones perniciosas para la lógica de acción táctica del Yo Actor.

Otro de los aspectos positivos del “Método de las Acciones Físicas” es su posibilidad de aplicación a estéticas no realistas, aunque cabe destacar que todas las poéticas con las que se trabaja en ETBA son textuales. Serrano promueve la separación de la pedagogía de la prescripción de una poética particular, abarcando la mayor cantidad de estéticas posibles y no sólo aquella a la cual adscribe. Aunque la formación del alumno recae inicialmente en el realismo, también se experimentan otras tendencias. Por ejemplo, una estética de tanta complejidad como el grotesco criollo, que requiere caracterización física, manejo de la voz en la imitación de acentos extranjeros y una sutil composición interior, mixtura imposible de obtener por medios introspectivos. Las distintas poéticas son trabajadas a partir de las variaciones en los elementos de la Estructura Dramática que las mismas proponen.

Por otra parte, dado que no propone un pensamiento separado de la acción, el Método de las Acciones Físicas es un buen complemento para metodologías que desarrollan la Actuación exclusivamente a partir de la corporalidad. Al brindar herramientas para la caracterización interior, se evidencia como altamente adecuado para dinamizar las *performances* de actores muy formados en técnicas corporales, pero cuyas Actuaciones muchas veces se tornan “vacías” o inexpresivas<sup>139</sup>. Serrano coloca entre estas propuestas a las puestas de vanguardia, que resultan movedizas y dinámicas, pero frías. Afirma que los actores se desempeñan en ellas como si se tratara de cosas para ser vistas, dado que “todo lo expresivo sucede en la dimensión plástica” (Serrano: 2004, Pp. 9).

Por último, esta metodología también es adecuada para alumnos principiantes, dado que aporta la capacidad de abandonar concepciones previas de la Actuación, para sólo entregarse a la acción. Asimismo, la simpleza de su aplicación, permite su utilización, en el campo profesional, por parte del director, aun con Yo Actores no

---

<sup>139</sup> Por lo que no acontece en ellas el Gesto, en tanto resto de las destrezas ejercidas.

formados en el mismo. Y viceversa, le permite al Yo Actor formado en el “Método de las Acciones Físicas” desempeñarse bajo las órdenes de cualquier director.

No obstante, el desarrollo de la investigación de Serrano se produjo en el breve lapso temporal dado entre la plena hegemonía del Método Strasberg y la dictadura militar (lo cual estrechó filas e impidió la difusión de nuevos desarrollos que cuestionaran las posiciones consolidadas en el campo de las metodologías de Actuación vigentes en nuestro medio), y la apertura democrática, que desembocó en un profundo cuestionamiento a la Actuación realista. Por consiguiente, si bien Serrano es reconocido como uno de los formadores en la Actuación realista de mayor prestigio y fue tempranamente incorporado a las instituciones de enseñanza oficiales, su metodología no alcanzó la extraordinaria difusión del Método Strasberg. De hecho, su cuestionamiento al mismo, desde el propio seno del realismo, provocó y provoca cierto desconcierto<sup>140</sup>. En lo que respecta a la incorporación de planteos éticos al trabajo del actor, aspecto caro a las metodologías realistas, sobre todo en lo que respecta a su aplicación en nuestro país, Serrano, si bien comunica permanentemente a sus alumnos sus preferencias ideológicas, mantiene a los mismos al margen de la enseñanza metodológica. Esto coadyuvó a distanciar aun más al Método de las Acciones Físicas del realismo convencional instalado en nuestro medio, y a constituirlo como una excepción dentro del campo.

### **Conclusiones del Capítulo 1**

En el presente capítulo hemos analizado la introducción, desarrollo y elaboración de las metodologías de Actuación realistas en nuestro campo teatral, y su relación con las condiciones históricas y sociopolíticas que las precedieron.

En primer lugar, hemos caracterizado al campo teatral porteño a partir de su carácter periférico dentro del campo cultural, y de la hegemonía, en principio ansiada, y luego concretada, de la dimensión transitiva de la representación. La misma se halla expresada en la adjudicación de una función social y didáctica al teatro, en tanto vehículo de contenidos valiosos a transmitir y en el rechazo a la reflexividad propia de la Actuación. Esta divergencia dio lugar al surgimiento de una variante culta y una variante popular, en tanto formas diferentes de concebir y de hacer teatro, las cuales incluyeron procedimientos y metodologías de Actuación propias.

---

<sup>140</sup> Juan Antonio Tríbulo (2006) afirma que en 1975 tuvo a Serrano como profesor en la ENAD y que se “sobresaltó” al escucharlo hablar de Strasberg como alguien “contrario” a Stanislavski.



En segundo lugar, hemos establecido que la hegemonía de la representación transitiva halló su expresión más acabada en el teatro independiente, constituido desde 1930 por el proyecto de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, y continuado luego por otras agrupaciones. Dicho proyecto le brindó los lineamientos definitivos a la concepción ética del teatro, imponiendo una misión a sus actores y cristalizando la identidad del Yo Actor a partir del estereotipo del actor militante, cuyo público se ve reducido a la figura del destinatario / beneficiario de un bien cultural / ideológico liberador. De este modo, el teatro independiente proporcionó el marco adecuado para la introducción del “sistema” Stanislavski. El mismo constituyó la resolución metodológica de una larga aspiración: la de la instalación del realismo como garantía de la transitividad de la representación teatral hacia un referente valioso en términos didáctico-políticos. En efecto, la introducción de Stanislavski dio lugar al surgimiento de la dramaturgia realista reflexiva.

Por otra parte, además de convertirse en la metodología específica hegemónica en nuestro campo teatral hasta la postdictadura, el “sistema” propició el exitoso ingreso del Método Strasberg. Hemos caracterizado al mismo a partir de la sustitución que realiza de la noción de vivencia, por la de emoción. Esta modificación ocasiona el aislamiento del resultado respecto de la trama, la consiguiente elevación del ejercicio aislado de la situación de actuación como premisa metodológica por antonomasia, la preponderancia de estereotipos vinculados a una Actuación de calidad en la conformación de la identidad como Yo Actor, y su totalización en la introspección. Por otra parte, la introducción del Método en el campo teatral porteño legitimó las experiencias que los pedagogos y directores venían realizando intuitivamente a partir “sistema” Stanislavski, y contribuyó a dinamizar la aplicación de la metodología de Actuación realista en textos dramáticos que comenzaron a presentar importantes variantes estéticas respecto del realismo reflexivo.

No obstante la enorme difusión de la amalgama entre “sistema” Stanislavski y Método Strasberg en nuestro medio, hemos señalado la existencia de una poética de Actuación realista “porteña”. La misma se verifica en la abundante presencia de actores formados en la metodología stanislavskiana / strasbergiana que, no obstante, ampliaron su registro al incluir formas propias del universo y la subjetividad porteños (aunque no se podrían asimilar totalmente a dichas formas con procedimientos propios del Actor Popular argentino, debido a la extrema subordinación que presentan respecto de la trama).

Por último, hemos consignado que durante la última postdictadura, surgieron poéticas y metodologías específicas de Actuación que comenzaron a rivalizar con la metodología realista. Entre ellas, analizamos la variante producida dentro de la misma: el Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano, basado en el homónimo de Stanislavski (también conocido como la “segunda parte” de su “sistema”). La propuesta de Serrano, que polemiza abiertamente con la de Strasberg, propone el posicionamiento del Yo Actor en la situación de actuación a partir de la acción, desarrollada en el marco de la Estructura Dramática. De este modo, Serrano prioriza el carácter contingente y situacional de la Actuación, evitando totalizaciones que pongan en peligro la lógica de acción táctica propia del Yo Actor. El Método de las Acciones Físicas promueve así la máxima apertura del Yo Actor realista a la situación de actuación y, por las características de su evolución, constituye una excepción dentro del campo teatral porteño.

En los próximos dos capítulos, consideraremos aquellas metodologías específicas de Actuación presentes en nuestro campo teatral, que se colocan en abierta polémica con el realismo.

## **Capítulo 2. El Yo Actor en descentramiento permanente en el Teatro de Intensidades o Teatro de Estados.**

Hemos consignado anteriormente que la predominancia de la dimensión transitiva de la representación en el teatro occidental, se apoya en la reducción de los aspectos reflexivos del hecho escénico, merced a la composición y respeto de una trama dotada de verosimilitud, en la que las marcas de enunciación son minimizadas. El desarrollo del realismo implicó, en este contexto, la plasmación estética de una premisa ética o ideológica de larga data. En el mismo, se prioriza lo dicho por sobre la enunciación, mediante el respeto por la visión de la realidad impuesta por quien compone la trama, quien ha cedido la palabra a los personajes a través del diálogo.

Luego hemos argumentado cómo y por qué el realismo en tanto garantía de transitividad, ha funcionado como punto de constante referencia en nuestro campo teatral. Mediante el mismo, lo ético (en tanto función social, política y educativa del teatro), ha prevalecido por sobre lo estético (reflexividad que se percibe como superficialidad gratuita y prescindible, y que actúa en detrimento del referente). De este modo, se ha cristalizado en nuestro campo teatral, una visión jerárquica merced a la cual todo hecho escénico que presente una valoración de la dimensión reflexiva de la representación, tornando inverosímil al enunciado y oscureciendo la transitividad de la trama hacia el referente, ha sido cuestionado, explícita o implícitamente, como inculto y tosco, o como vacío y superficial. Así, tanto la experimentación formal como las expresiones populares del teatro han sido rechazadas por perturbar la subordinación a la trama.

También hemos referido que es la Actuación el territorio donde esta dicotomía se ha expresado más abiertamente, debido a la importancia que la dimensión reflexiva posee en la misma. Por consiguiente, cuando la Actuación realista arribó a nuestro medio durante la década del 60, se convirtió rápidamente en hegemónica, al garantizar la subordinación del actor a la representación transitiva, a través del sincero compromiso vivencial del actor con el sentido referido, reduciendo así sus aspectos reflexivos. La mixtura entre “sistema” Stanislavski y Método Strasberg, resultó ser la

expresión más acabada del ideal de un teatro culto, esgrimido tanto por la izquierda tradicional, como por sectores conservadores<sup>141</sup>.

Esta hegemonía se extendió durante la década del 70, aun cuando la persecución física e ideológica de los teatristas tornó imposible la transmisión de un mensaje político directo. Tanto los grupos que se inclinaron por un teatro de arte alejado del contexto inmediato y volcado a temáticas humanas universales, como los que optaron por la metáfora y la alegoría para aludir a la realidad sin ser explícitos, continuaron utilizando la metodología de Actuación realista. El punto máximo de estas tendencias fue el ciclo Teatro Abierto (1981–1983), cuya importancia política fue innegable, pero que ni metodológica ni estéticamente planteó novedad alguna para el actor.

En el presente capítulo analizaremos el desarrollo y las características del Teatro de Intensidades o Teatro de Estados, y de la metodología específica de Actuación inherente al mismo. Consideramos que el Teatro de Intensidades, que alcanza su versión más acabada durante los primeros años de la postdictadura, constituye la conjunción original de aspectos propios del campo cultural argentino de las décadas del 60 y 70, de los que el realismo reflexivo y la versión local de la metodología específica de Actuación stanislavskiana / strasbergiana no se hicieron eco. En efecto, en el Teatro de Intensidades confluyen las vertientes presentes en el campo cultural porteño desde el golpe de estado de 1955 y la “modernización” propia de los años frondizistas, pero originados en rasgos históricos de larga data en nuestro país: aspectos del pensamiento nacional, aspiraciones de la vanguardia estética y procedimientos de la Actuación popular. Por lo tanto, consideramos que esta poética sintetiza y supera las dicotomías anteriormente planteadas, a la vez que produce una visión y versión del teatro intencionalmente autóctona.

Tomaremos indistintamente la denominación Teatro de Intensidades o Teatro de Estados, debido a la amplia difusión y aceptación que las mismas poseen en nuestro campo teatral. En efecto, los propios teatristas y algunos teóricos, las utilizan para dar cuenta de la producción y metodología de trabajo de Ricardo Bartís, y en cierta medida, de la obra más reciente de Eduardo Pavlovsky<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Posiciones para las cuales, no obstante, el teatro es una de las formas artísticas menos consideradas, si se la compara con el sitio ocupado por la literatura, las artes plásticas y la música, y aun con la danza y el cine.

<sup>142</sup> El propio Ricardo Bartís se incluye dentro de esta denominación (Bartís: 2003). Por su parte, Eduardo Pavlovsky afirma que su teatro se encuadra en una Estética de la Multiplicidad a la que, no obstante, identifica con el Teatro de Intensidades o de Estados bartisiano (Pavlovsky: 2001). En lo que respecta a la

Consideramos, sin embargo, que el Teatro de Intensidades o de Estados se origina en la obra de Alberto Ure, continuada por Ricardo Bartís, y con la que la poética personal de Actuación de Eduardo Pavlovsky establece un diálogo. La influencia del pensamiento nacional en Ure, no se manifiesta en el mensajismo propio de un teatro ideológico de corte progresista, sino a través de la repercusión política que posee la experimentación formal. No obstante, no recurre para ello a la ruptura propia de las vanguardias de los países centrales, sino que su propuesta apela a la interrupción de la trama mediante el rescate de las formas populares de Actuación. Así, su teatro produce la mezcla e hibridación de los términos de las dicotomías presentes en nuestro campo cultural: lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo extranjero.

La premisa que articula el Teatro de Intensidades o de Estados es la apelación constante al realismo como referencia a la cual oponerse y subvertir. Mientras el realismo se apoya en la transitividad hacia el referente, y el psicologismo y la continuidad rítmica propias de la Actuación orgánica y vivenciada, la estética iniciada por Ure busca la perturbación constante del espectador a través de la diferencia y la evidencia de la enunciación en el enunciado, aquello que Bartís denomina “textura” u “opinión” (Bartís: 2003). La clave de esta poética directorial personal (devenida en metodología específica de Actuación al ser utilizada por otros teatristas), es la interrupción de la trama a través del aspecto rítmico del hecho teatral, lo cual es obtenido mediante la socavación constante de los parámetros estéticos, formales y éticos del realismo.

Es por ello que la Actuación posee una importancia capital en esta tendencia, dado que los aspectos reflexivos de la misma son exacerbados por el director y utilizados para subvertir la trama. Es en este sentido que se produce el rescate de las formas propias de la Actuación popular porteña. En efecto, lo que el Teatro de Intensidades retoma del actor popular es, específicamente, su tendencia a la interrupción de la transitividad a partir del uso del cuerpo y de la parodia de la Declamación, además de aspectos accesorios, como la recreación del universo estético y del imaginario de la ciudad y el campo de principios de siglo (sobre todo del tango y del cine argentino), además de una constante referencia al peronismo, aspectos más pronunciados aun en la obra de Bartís.

---

teoría, Jorge Dubatti utiliza frecuentemente dicha denominación, mientras que Osvaldo Pellettieri (AAVV: 2001, b) opta por la de Teatro de la Resistencia.

No obstante la importancia de la Actuación en esta metodología, es la figura del director la que interviene para exacerbar el carácter contingente y situacional de aquélla, es decir, su lógica de acción táctica. Por lo tanto, es la relación que el director establece con el Yo Actor, lo que conduce el proceso de ruptura de la continuidad rítmica propia del realismo en el Teatro de Intensidades.

## **2. a. El campo cultural porteño entre 1960 y 1970: entre la experimentación formal y la acción política**

En el presente apartado nos proponemos caracterizar el contexto histórico y político del período que se inicia con el golpe de estado de 1955, seguido por la resistencia peronista y la “modernización” emprendida durante el gobierno de Frondizi, hasta la radicalización política de los años 70, clausurada con el golpe de estado de 1976. En dicho período, las dicotomías anteriormente presentes en nuestro campo cultural alcanzarán nuevas expresiones, de las que la obra de Alberto Ure tomará influencias fundamentales para su constitución.

En efecto, durante el período planteado, se acentúa paulatinamente la polémica entre experimentación formal en las artes y radicalización política. Ambos polos se alimentan, tanto de la coyuntura y de la producción intelectual local (la proscripción del peronismo, la sucesión de golpes de estado, el surgimiento de nuevas corrientes históricas y literarias en las que la cuestión nacional es un problema a resolver), como de los acontecimientos políticos y culturales internacionales (las vanguardias estéticas de los años 50 y 60, la Revolución Cubana, entre otros).

Si bien en relación con otros lenguajes artísticos esta afirmación no podría sostenerse, el teatro porteño en cambio logró evitar que la experimentación formal ligada a una postura política radicalizada, deviniera en el abandono de lo específicamente artístico, es decir, en la disolución de la situación de actuación, tal como le había sucedido a las agrupaciones del Nuevo Teatro norteamericano. En efecto, y como lo hemos analizado en el apartado **4. c.** del **Capítulo 4 de la Primera Parte** de nuestra investigación, la experimentación formal llevada adelante por grupos como el Living Theatre, se basó fundamentalmente en la puesta en crisis de la noción misma de representación, lo cual confluyó en la abolición de ésta y en la disolución de lo artístico en lo político, a partir del pasaje de los artistas a la acción directa. Este encuentro con los límites del arte, produjo la disgregación de las agrupaciones, y el posterior surgimiento de un teatro en el que la situación de actuación no es puesta en riesgo, al

precio de la prescindencia de una repercusión política de la experimentación formal como aspecto prioritario<sup>143</sup>.

Consideramos que en el caso porteño, la preservación de la situación de actuación en un contexto de marcada experimentación formal y de fuerte radicalización política, fue posible merced a la histórica postura del campo teatral en favor de la transitividad del hecho escénico como instrumento de cambio social. De este modo, el teatro se mantuvo al margen de la experimentación formal, identificada con la gratuidad o vacuidad de los aspectos reflexivos de la representación. El ingreso tardío del “sistema” Stanislavski constituía en dicho contexto la cristalización de aspiraciones largamente sostenidas, dando lugar así al desarrollo de la dramaturgia realista reflexiva y propiciando la introducción del Método Strasberg. De hecho, la mentada “polémica” producida en el seno del campo teatral durante la década del 60, se limitó a dos formas de dramaturgia, por lo que la dimensión transitiva de la representación no fue cuestionada, y mucho menos la metodología de Actuación realista.

Esta reducción de lo estético a las posibilidades más o menos ampliadas del realismo se sostuvo hasta la postdictadura, por lo que retardó un proceso de experimentación que otras formas artísticas ya habían atravesado. Paradójicamente, esto salvaguardó a la situación de actuación de su disolución en lo político, como sí sucedió con el Nuevo Teatro, y evidenció las contradicciones propias de nuestro campo teatral, que se volvieron insostenibles luego de la apertura democrática, y contra las que se posicionan las indagaciones de Alberto Ure.

A continuación, profundizaremos la exploración del período histórico y cultural que antecede al Teatro de Intensidades.

En primer lugar, caracterizaremos los ensayos políticos y literarios que comenzaron a problematizar la versión canónica de la historia y la cultura argentinas, y el surgimiento de un pensamiento de corte nacional y popular, en el seno de una sociedad marcada por la ambivalencia entre proscripción / persistencia del peronismo (2. a. 1.)

Luego, analizaremos el acrecentamiento de la experimentación formal en los lenguajes artísticos, y la posición marginal y retardataria del campo teatral en dicha coyuntura (2. a. 2.)

---

<sup>143</sup> Al que hemos identificado con el Teatro Posdramático (Lehmann: 2002).

Por último, nos centraremos en la radicalización política producida hacia el final del período, y en la paradójica preservación de la situación de actuación, producida por la constricción formal del campo teatral porteño en el realismo (2. a. 3.).

### 2. a. 1. Resistencia, revisionismo y pensamiento nacional y popular

En septiembre de 1955 un golpe de estado, autodenominado Revolución Libertadora, derroca a Juan Domingo Perón. Se inicia en el país, un período signado por los intentos de construcción de un sistema democrático y representativo, con un régimen de partidos políticos que procuraba prescindir del peronismo. Esto condujo a la pérdida de legitimidad de los partidos, a la alternancia de golpes militares y gobiernos civiles ilegítimos, y a la decadencia de la noción de democracia, con el consiguiente surgimiento y consolidación de la violencia como forma de acción política (AAVV: 2003, a).

En efecto, la proscripción del peronismo obligó a amplios sectores de la sociedad a recurrir a la acción directa, dado que les estaba vedada la mediación política. De este modo, el período 1956-1969, determinó un momento de fuerte definición de la identidad peronista (AAVV: 2003, a), al que se conoce como “resistencia”. Paralelamente, Perón se consolidó como actor político desde el exilio, configurando el “mito del avión negro”.

Con su apoyo, Arturo Frondizi asumió la presidencia en mayo del 1958, implementando una política desarrollista amplia e inclusiva, que se propuso modernizar el capital, mantener una actitud benevolente con la Iglesia e inaugurar el fin de la discriminación ideológica contra la izquierda (AAVV: 2003, a). Frondizi representó, en un principio, la esperada síntesis entre libros y realidad:

“de esta etapa de la historia argentina depende la noción misma de la modernidad, con todas sus implicancias, y también el debate sobre los contenidos y criterios necesarios para organizar una nación moderna” (Tchach, en AAVV: 2003, a, Pp. 13).

Si bien durante el peronismo, el liberalismo había recuperado transitoriamente su lugar tutelar en el campo intelectual (Altamirano: 1983)<sup>144</sup>, después de la Revolución Libertadora y ante la pérdida del enemigo común, el antiguo frente antiperonista se disolvió. En dicho contexto, el hecho de que ni socialistas ni comunistas pudieran

---

<sup>144</sup> Lugar que había ocupado durante las primeras décadas de la constitución del Estado Nación, para luego perderlo cuando el poder quedó en manos de una clase netamente política (Sigal: 2002).



desafiar eficazmente la fidelidad de los trabajadores al peronismo (James, en AAVV: 2003, a), se convirtió entonces en el principal problema a desentrañar por los intelectuales.

La cuestión de la captación del pueblo, base social que había apoyado a Perón y que parecía hallarse “en disponibilidad” para nuevas adhesiones<sup>145</sup>, promovió el desarrollo de diversas propuestas y estrategias. Inicialmente, las mismas se orientaban hacia la concreción de la “desperonización” de las masas, ya sea autoritariamente o mediante procesos más lentos. Lo que terminó produciéndose, en cambio, fue la paulatina “peronización” de los intelectuales, a partir de la autocrítica por el antiperonismo anterior, o por el descubrimiento de las bondades del antiguo régimen (Neiburg: 1998). Estos debates se produjeron tanto en el seno del nacionalismo como en el del marxismo, constituyendo un punto de coincidencia, la convicción de que era el momento de pensar al país. Para Silvia Sigal (2002), la necesidad de investigar la realidad nacional implicaba la creencia de que la historia encerraba la clave del presente, por lo que la existencia del peronismo debía buscarse en su inserción en una secuencia histórica.

Surgen así grupos de pensamiento, espacios de sociabilidad y publicaciones marcadamente efímeros, que fueron un medio para concretar lo que Sigal define como obras impregnadas de dudas y autocríticas, que expresaron la frustración de estos intelectuales por la dolorosa distancia del pueblo y por la dificultad para encontrar un sitio propio<sup>146</sup>. En este contexto nace *Contorno*, publicación emprendida por jóvenes intelectuales de clase media<sup>147</sup>, marginalmente insertados en partidos políticos, y exteriores a instituciones culturales (Sigal: 2002). Se trataba de estudiantes universitarios, principalmente de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., que

---

<sup>145</sup> Aspecto en el que coinciden varios autores, entre los que podemos destacar a Sigal (2002) y Neiburg (1998).

<sup>146</sup> Sigal identifica a los dramaturgos realistas reflexivos dentro de este grupo. No obstante, algunas características que abordaremos a continuación, entran en colisión con varios de los aspectos propios del teatro realista argentino, que hemos consignado en el capítulo anterior. Consideramos que esta discrepancia surge de la adscripción de estos jóvenes dramaturgos a la izquierda tradicional, para la cual el peronismo fue y es un tema pendiente de reflexión.

<sup>147</sup> La doble condición de jóvenes y miembros de la clase media, refleja la transformación de ambos sectores en actores políticos y culturales decisivos durante el período objeto de este apartado. Pujol (en AAVV: 2003, a) caracteriza a la juventud del período, como gran consumidora de cultura, lo cual coadyuvó a la emergencia de la misma como grupo diferenciado, con demandas, intereses y formas de expresión específicos. La clase media, por su parte, asumió en esta coyuntura un papel protagónico. Consolidada durante la década que terminaba, poseía un acceso privilegiado a la educación y a la cultura (lo cual constituyó la base para la movilidad social de sus integrantes y un punto de diferenciación con las otras clases), lo que le permitía obtener mejores puestos de trabajo, merced al aumento del personal administrativo y profesional, y a emprendimientos propios que se reflejaron en el crecimiento del cuentrapropismo (AAVV: 2003, a).

influenciados por la obra sartreana, se volcaron a indagar en la misión social del intelectual (en contraposición al otro sector de los universitarios, que se inclinó por lo que Sigal denomina la misión de la universidad).

Las relaciones con el movimiento estudiantil habían sido extremadamente conflictivas durante el peronismo, dado que éste había quebrantado la autonomía universitaria, valuarde desde la Reforma de 1918. Federico Neiburg (1998) sostiene que este proceso había sido más irritante en la Facultad de Filosofía y Letras, cuyos alumnos estaban muy identificados con el espíritu liberal dominante en las humanidades. La revista *Centro*, surgida en 1951, fue utilizada entonces como expresión y mecanismo de autopromoción de la nueva generación estudiantil, al reconocer como “padres” a los grupos antiperonistas de mayor prestigio y legitimidad intelectual fuera de la universidad: los escritores de *Sur* y del suplemento literario de *La Nación*. En un segundo momento, no obstante, esta misma generación ejerció formas de distinción, intentando diferenciarse de ellos. La revista *Contorno* fue el medio de expresión de esta tarea “parricida”, en la que la orfandad constituyó la condición necesaria para empezar desde cero (Sigal: 2002).

Dirigida por Ismael Viñas (único integrante que provenía de la carrera de Derecho), *Contorno* fue un periódico político literario, que existió entre 1953 y 1959. Participaron del mismo David Viñas, León Rozitchner, Noé Jitrik, Juan José Sebreli, Oscar Masotta, Carlos Correas, Rodolfo Kusch, Adelaida Gigli, Ramón Alcalde y Tulio Halperin Donghi. Silvia Sigal (2002) señala que la publicación tuvo escasa repercusión inmediata, pero que contribuyó posteriormente a la formación de un nuevo medio intelectual dado que, sobre todo en sus últimos números, aparecieron temas esenciales de las polémicas que animarían la década siguiente. Concluye por lo tanto, en que *Contorno* constituyó el puente entre dos generaciones.

A lo largo de sus diez números y sus dos cuadernos, la publicación sometió a la obra de los “padres” a una violenta crítica, “en la que se buscaba relacionar los contenidos estéticos de su trabajo con sus comportamientos sociales y políticos” (Neiburg: 1998, Pp. 85). De este modo, la necesidad de volver a empezar, se tradujo en un progresivo traslado de esta contienda literaria generacional, al terreno político. Los jóvenes de *Contorno*

“encuentran en el argumento político la autoridad con que buscan deslegitimar las posiciones dominantes en el plano intelectual [...] lo que en un comienzo fue una

propuesta vanguardista en el terreno estético e intelectual se transformó en una propuesta vanguardista también en el terreno político” (Neiburg: 1998, Pp. 85 y 86)

Neiburg agrega que, en este marco, el peronismo comienza a estar en el centro del debate dado que, a raíz de los acontecimientos iniciados en el 55, los “padres” aparecían como los victoriosos y el pueblo peronista, como el derrotado. Lo que estos jóvenes relativizaron entonces, fue el carácter liberador de la Revolución Libertadora, anunciado por *Sur*. Cuando en julio de 1956 aparece el número de *Contorno* dedicado al peronismo, los autores manifiestan que han decidido enfrentar el riesgo de discriminar qué cosas rescatar del mismo y qué cosas, no<sup>148</sup>.

De este modo, fueron fundamentalmente los presupuestos ligados con la izquierda argentina hasta principios de los 60, aquellos contra los que se pronunciaba *Contorno*. En términos de Beatriz Sarlo (1984), esto condujo a la disgregación de la visión evolucionista de la historia y a la disolución del dogmatismo de la izquierda<sup>149</sup>. Se trata de la postura emblemática de la vanguardia de izquierda que hemos consignado en el capítulo anterior, a la que Neiburg (1998) describe como la certidumbre de la capacidad de indicarle al proletariado el camino para la victoria, y de mostrarle el contenido “verdadero” de “sus intereses”. Durante los años posteriores al golpe del 55, este dogmatismo de izquierda se convierte en un elemento arcaico en el campo intelectual, recibiendo ataques desde la nueva izquierda y desde el mismo peronismo,

“quienes a una perspectiva antiliberal, que hasta entonces había sido patrimonio del nacionalismo recalcitrante [...] la integran con incrustaciones del marxismo, teoría de la dependencia, en sus variables <<científicas>> o <<salvajes>>, y populismo” (Sarlo: 1984, Pp. 23).

Esta situación se profundizaría durante los años 60 y llegaría a su punto culminante durante la primera mitad de la década del 70.

Desde las páginas de *Contorno* fueron criticados tanto los testimonios de los antiperonistas como de los peronistas de ayer, desde lo que se consideraba la posición de un “peronista de hoy”. Neiburg estima que la operación del grupo consistió así en

---

<sup>148</sup> Ismael Viñas afirmará poco después que no le parece descabellado sostener “que el peronismo fue –y es– un fenómeno social muy complejo también; mucho más complejo, por cierto [que el propio Perón como individuo]. Es por lo pronto ya un error hablar de ideología fascista al referirse al peronismo” (Cit. en Sarlo: 1984, Pp. 23).

<sup>149</sup> Sigal (2002) también considera que la ruptura política de *Contorno* se produjo con el liberalismo antiperonista, pero al mismo tiempo con los partidos de izquierda tradicional.

reclamar el privilegio de indicarle al pueblo peronista qué es lo que debía ser el movimiento, a partir de la autoridad que les brindaba su condición de intelectuales desgarrados por la “culpa” de un pasado opositor, pero redimidos por la batalla contra sus mayores. No es desdeñable, por otro tanto, el hecho de que este “peronismo de ahora” se sostuviera en la condición pretérita del fenómeno estudiado, dado que esta joven generación sólo podía analizar los sucesos acaecidos a la distancia, aun cuando declarara intentar hacerlo “desde dentro”. Esta apelación al pasado funcionó así como una postura crítica respecto de su contexto inmediato.

La propuesta de la revista dirigida por Viñas se apoyó, por lo tanto, en la frontera entre los campos intelectual y político: hacia el campo intelectual, los jóvenes contornistas hacían valer su condición de peronistas de hoy, y hacia el campo político, hacían valer su propuesta vanguardista en el plano intelectual. Lo que Sigal identifica como una doble ruptura, literaria y política, los convirtió en precursores de la “fascinación” de los intelectuales por el peronismo revolucionario, que aparecería años más tarde.

Para Beatriz Sarlo (1984), la adopción de esta perspectiva más articulada frente al peronismo, superadora de la caracterización hecha por el Partido Comunista y por los socialistas, facilitó una nueva lectura por parte de la izquierda del proceso cultural local. De este modo, los análisis de la literatura argentina emprendidos por Viñas, Jitrik, Prieto y Masotta, no fueron realizados a partir de líneas claras, sino de cruces, conformando el estilo de mezcla típico de *Contorno*. Desde este estilo, fueron rescatados textos de autores marginales (Arlt, fundamentalmente<sup>150</sup>, pero también Cambaceres y Marechal, entre otros), que aportaban una nueva actitud ante el lenguaje (el voseo, el imaginario de la ciudad y el tango, etc.), además de abrir las posibilidades de relaciones entre posturas estéticas e ideológicas hasta el momento contradictorias (como el vanguardismo y el criollismo, por ejemplo). No en vano, es desde la pluma de uno de los jóvenes contornistas que, años después, se produciría la revalorización del grotesco discepoliano, aspecto en el que profundizaremos más adelante.

La publicación de *Contorno* coincidió con la aparición de una sociología que se extendió más allá de lo académico. Así, mientras un sector del campo intelectual se volcó hacia la construcción de una nueva identidad profesional como consecuencia de una modernización netamente antiperonista, proceso en el que la labor de Gino Germani

---

<sup>150</sup> Jorge Dubatti afirma que, a diferencia de su coetáneo Leónidas Barletta, Arlt siempre manifestó su oposición al ingenio maniqueísmo socialista (en Bartís: 2003).

fue crucial<sup>151</sup>, se produjo paralelamente el surgimiento de una “sociología nacional”. A diferencia del proyecto científicista de Germani, se trataba de otra forma de pensamiento, apoyada en el ensayismo y en su apelación a la cuestión del peronismo como tema central<sup>152</sup>. Esta corriente partió de la reivindicación de los escritores de la “sociología de estaño”, fundamentalmente, de la figura de Arturo Jauretche<sup>153</sup>.

El pensamiento de Jauretche parte de la necesaria vinculación del intelectual con la cultura y los acontecimientos del lugar al que pertenece, criticando duramente la pretensión de objetividad o universalidad del mismo (Matsushita: 2005). Desde esta perspectiva, cobra toda su dimensión la respuesta a la afirmación de David Viñas, quien sostiene que “la generación del 45 se había equivocado” en su apreciación del peronismo:

“¿Desde cuándo los estudiantes son la generación del 45? También eran la generación del 45 los jóvenes peones, los jóvenes empleados, los jóvenes seminaristas y los jóvenes cadetes. Y esa generación del 45 no se equivocó; estuvo en su posición. El que estuvo en la posición equivocada fue el cubismo de los universitarios” (Cit. en Sigal: 2002, Pp. 54 y 55).

---

<sup>151</sup> Germani impulsó la creación de las carreras de Sociología y Psicología de la UBA, y el asentamiento de una sociología científica de tipo empirista, en sintonía con los estudios anglosajones. Fuera de la universidad, se crean el CONICET, el INTA, el INTI, el Fondo Nacional de las Artes y el Instituto Nacional de Cinematografía.

<sup>152</sup> “Aquí, en la Argentina, todo intento por universalizar abstractamente la ciencia se convierte en una teoría de apoyo a la dominación imperial. La verdadera alternativa para un sociólogo consiste en producir científicamente desde nuestra propia realidad como país y desde dentro del movimiento popular, que aquí no es otro que el peronismo” (fragmento de *Poder imperialista y liberación nacional* de Roberto Carri, cit. AAVV: 2003, a, Pp. 270).

<sup>153</sup> Nacido en Lincoln en 1901, ya en Buenos Aires Jauretche adhirió a la corriente personalista de la Unión Cívica Radical, liderada por Hipólito Yrigoyen. Una vez derrocado éste, formó parte de los grupos insurrectos, por lo que fue encarcelado. En 1934, y disconforme con la línea dirigente del radicalismo encabezada por Alvear, fundó FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina), junto con Homero Manzi y Raúl Scalabrini Ortiz, entre otros. Con este grupo, marginado de la política partidaria, desarrollaría los lineamientos del nacionalismo democrático, opuesto tanto al nacionalismo conservador como a la política liberal. Posteriormente, se relacionó con el ascendente coronel Juan Domingo Perón y, aunque conservando una postura crítica, adhirió al peronismo, llegando a ocupar el cargo de presidente del Banco Provincia de Buenos Aires, entre 1946 y 1951. Su temprana salida del cargo y retiro de la vida política, impidió que la persecución inmediata de la Revolución Libertadora lo alcanzara, lo que le permitió realizar varias publicaciones en defensa de lo que consideraba como “diez años de gobierno popular”. Estas publicaciones ocasionarían ahora sí su persecución política, por lo que debió exiliarse por un período en Montevideo. Allí publica *Los profetas del odio* (1957), libro en el que critica duramente los argumentos de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa* (obra que también sería objeto de crítica por parte de los jóvenes de *Contorno*) y en *¿Qué es esto?* Merced a su pensamiento, Jauretche se granjeó la enemistad de los liberales, pero también de la dirigencia peronista más férrea. No obstante, el revisionismo histórico y el diagnóstico de la realidad nacional desplegados en sus obras, lo acercó cada vez más a los jóvenes intelectuales politizados de las décadas del 60 y 70. Jauretche falleció en 1974.

La lejanía de “los inteligentes” respecto del pueblo se debe a su desconocimiento de la realidad, provocado por la inversión del orden natural, que indica primero pan y alpargatas, y sólo después, libros (Neiburg: 1998). Por consiguiente, Jauretche critica duramente a la izquierda tradicional que, en lugar de ser aliada de los movimientos populares, le había hecho el juego a la oligarquía. Siempre esclava de su europeísmo, la izquierda socialista y comunista había manejado una ideología hecha a la medida de otra realidad, y de allí provenía su incapacidad para comprender el pasado y el presente argentinos. De este modo, se había impuesto a los argentinos desde su niñez, una “pedagogía colonialista” que definía el problema nacional como una lucha entre civilización y barbarie. Esa estructura, que acaba con todo lo nacional y popular por considerarlo bárbaro, acoge sin embargo a los productos culturales de la izquierda, porque al igual que los de la derecha, respetan las premisas del dogma civilizatorio (Matsushita: 2005).

No obstante, coincidimos con Federico Neiburg (1998) cuando afirma que el nacionalismo popular de Jauretche estaba menos en el contenido de su argumento, que en el tipo de autoridad que reclamaba, en su estilo, y en la utilización de una retórica particular, caracterizada por un lenguaje llano, hilvanado por recuerdos, episodios y anécdotas, por la utilización de la comparación, la imagen, la analogía, las asociaciones de ideas con que la gente común se maneja en el mundo cotidiano, y la preferencia por el lenguaje directo y relacionado con la oralidad, apelando más a la emotividad que a la razón. Neiburg señala asimismo, que a pesar de esta apelación al estilo de “los argentinos”, en la prosa de Jauretche también se evidenciaba su paso por la universidad y su contacto con los medios de la élite intelectual, con lo cual combinaba la cercanía a lo popular con la seguridad de su diferencia.

Es a partir de esta “mezcla” que Jauretche construye el lenguaje nacional y popular como medio para explicar de un modo distinto la realidad de sus pares, los políticos y los intelectuales. Este estilo posee la doble capacidad de relacionarse con los iniciados intelectuales utilizando un lenguaje popular fundado en su experiencia de la vida y relación con el pueblo. Es en este sentido que consideramos que la particularidad de la “sociología del estaño” radicó más en su acercamiento a las vanguardias estéticas que a la sistematización científica (AAVV: 2003, a), aspecto que ejercerá una clara influencia en el Teatro de Intensidades, tal como veremos posteriormente.

Por otra parte, la crisis de la tradición liberal en la intelectualidad argentina no se vio sólo en la actitud “parricida” de *Contorno* o en la eclosión de la ensayística popular,

sino también en el seno mismo de sus formaciones mas representativas, como por ejemplo, *Sur*. Así, se tornó evidente la crisis que atravesaba la aspiración de la intelectualidad liberal tradicional de ocupar un lugar central en una sociedad que no se “desperonizaba”, mostrando que los cambios que había sufrido después de 1930 eran irreversibles (Cernadas: 1997). De este modo, el liberalismo retrocedió hasta identificarse lisa y llanamente con el conservadorismo social, político y cultural (Altamirano: 1983)

Además y tal como lo señala Federico Neiburg (1998), surgía una joven generación política que desde la izquierda realizaba una apuesta de relación entre el campo intelectual y el político, equivalente a la de los contornistas. De este modo, se dirigió contra los viejos políticos que mantenían un antiperonismo intransigente, apoyando sus argumentos en las propuestas gramscianas en torno a lo “nacional-popular”, y al rol del intelectual de izquierda. La obra de Gramsci justificaba así el acercamiento al pueblo a través de una lectura diferente del peronismo. Por consiguiente, la disidencia explícita a la ortodoxia comunista (Sigal: 2002) se registró también en el seno mismo de la izquierda.

Como corolario, se produjo la emergencia de una “nueva categoría social” (Neiburg: 1998), el intelectual nacional y popular, y de un “nuevo sentido común” (Sarlo: 1984), el populismo cultural. Con ello, Sarlo da cuenta de la conversión al peronismo de importantes sectores de las capas medias y de intelectuales, a la vez que se produjo un giro hacia un nacionalismo de masas. De este modo, se reunía aquello que la izquierda tradicional había mantenido escindido, los términos “nación” y “pueblo”. Según Altamirano (1983), este populismo nacionalista se convirtió en el polo de referencia de los sectores que habían vivido de manera dramática y ambigua el primer peronismo

Para Sigal (2002), en cambio, se trataba de intelectuales que se oponían a la proscripción, que mostraban paulatinamente un acercamiento a las masas y al movimiento peronista, pero que se hallaban en desacuerdo con la figura de Perón. Éstos veían a las masas peronistas como políticamente disponibles y su objetivo era ocupar el lugar de la cabeza ausente, sin percibir que el objeto real de las mismas era el propio Perón. Su posición consistió en afirmarse peronistas porque eran marxistas, adecuando el pensamiento al grado de desarrollo de la conciencia política del proletariado nacional.

Sarlo estima que estos grupos entendían a la Argentina como una nación *in potentia*, acosada por enemigos externos que conspiran contra su realización cultural,

económica y política, imponiendo el colonialismo ideológico a través de la penetración cultural:

“conspiración imperialista para impedir la afirmación de una identidad nacional, con la complicidad de una intelectualidad cosmopolita e incapaz de pensar y pensarse desde nuestra realidad semicolonial” (Sarlo: 1984, Pp. 23)

Por lo tanto, los intelectuales populistas fueron, fundamentalmente, historiadores que le ofrecieron a los jóvenes una nueva interpretación de la historia argentina (Sigal: 2002)<sup>154</sup>.

No obstante, la crítica política también fue estética, dado que tuvo como blanco a las formas artísticas predominantes y a las instituciones culturales relacionadas con las mismas, en tanto agentes de la dependencia cultural. Se planteó así la necesidad de un análisis concreto de la historia argentina para definir lo nacional y popular, prescindiendo de modelos explicativos foráneos, tales como el concepto burgués de la cultura como bien universal al margen de la historia, que relega a las clases populares a un rol pasivo, no creador, reduciendo sus expresiones al espontaneísmo (Ford, en Ford, Rivera y Romano: 1985)<sup>155</sup>. Estos intentos se propusieron así reinterpretar el mundo cultural de las clases subalternas, buscando una identidad nacional y popular<sup>156</sup>.

Dentro de esta corriente, sin embargo, Sigal (2002) admite la existencia de dos posturas. Por un lado, la de Jauretche, quien separa el valor cultural del político, reconociendo la calidad artística como valor en sí mismo. Por otra parte, la de Hernández Arregui, quien condena a los intelectuales que, teniendo valor cultural, afirman la dependencia del modelo extranjero, entendiendo que sólo así puede observarse una coherencia con la conciencia nacional y popular. Como veremos más

---

<sup>154</sup> Tal como adelantáramos en el apartado 1. a. 1. del Capítulo 1 de la Segunda Parte de esta investigación, dicho revisionismo sostuvo la existencia de una línea antinacional (encarnada por figuras como las de Rivadavia y Mitre, personajes ambiguos como Alberti, Moreno y Roca, y problemáticos, como Rosas), a la que le opuso otra línea representada por Moreno, Dorrego, los caudillos federales, y algunos elementos de la figura de Rosas, Irigoyen y Perón (Sigal: 2002).

<sup>155</sup> La afirmación de una separación entre cultura culta y cultura popular, sostenida por estos grupos, determinó que “Todo intento de examinar científicamente la cultura popular afectó a un conjunto de mitos fundacionales del orden político, de definiciones socialmente establecidas y de qué debe ser considerado como <<racional>> y qué <<irracional>>” (Prólogo de Heriberto Murano, en Ford, Rivera y Romano: 1985, Pp. 15).

<sup>156</sup> “Intelectuales de diferente procedencia ideológica y política disputaron el derecho a definir los rasgos que serían esenciales a una cultura <<nacional>> o <<nacional-popular>> o <<popular>>, según los casos” (AAVV: 1983, Pp. 2) que permita elaborar una tradición intelectual, con sus antepasados y sus escritores malditos: Discépolo, Arlt, Jauretche, Manzi, Scalabrini Ortiz, etc. (Altamirano: 1983).



adelante, los acontecimientos posteriores propiciarán la hegemonía de esta última postura.

Lo cierto es que estos intelectuales se hallaban excluidos sistemáticamente de los aparatos de la universidad, la prensa y las letras (Matsushita: 2005). Esta ubicación en los márgenes del campo cultural se evidenció en la autoorganización intelectual, a través de la conformación de grupos de estudio. Sigal (2002) afirma que los mismos llegaron a constituir, desde fines de la década del 50, un tejido para-universitario, en el que la actividad individual representó una fuente de ingresos, al tiempo que garantizó protección y permitió la difusión de temas no previstos en los programas universitarios. Pronto se produjo la asociación “nombre – tema”, lo cual propició la “instalación de una suerte de *star system* de oferta intelectual para un público en expansión” (Sigal: 2002, Pp. 69). Dicho público estaba conformado por universitarios y profesionales con intenciones de actualizarse intelectualmente<sup>157</sup>. Estos grupos, que luego de 1966 fueron bautizados como la “universidad de las catacumbas”, tuvieron un papel importante en la conformación de la cultura argentina y en su supervivencia.

No obstante las modificaciones consignadas, el proyecto modernizador iniciado en 1956, llegó más rápido a las universidades y a los intelectuales que al resto de la sociedad que siguió culturalmente aferrada a lo anterior (Sigal: 2002). Es por ello que, a pesar del paulatino crecimiento de las industrias culturales, la vida cultural argentina hasta 1965 iba a dos velocidades, la de los intelectuales, más rápida, y la del resto de la sociedad, más estática (AAVV: 2003, a).

A la primera generación de jóvenes intelectuales que comenzaron a cimentar las bases de una polémica entre “ensayismo” y “cientificismo” (AAVV: 2003, a), le siguió otra en la que el espíritu transformador se vio acrecentado. Así, “fue la universidad, tanto o más que la fábrica, el espacio privilegiado del clima de cambio de los años 60” (AAVV: 2003, a, Pp. 248). Esta segunda generación comenzó a incorporar aportes del marxismo, de la antropología estructural, de la teoría de la comunicación<sup>158</sup>, etc.

“En este contexto de las ciencias sociales donde lo anterior no era todavía tradición, lo nuevo ingresaba reprocessado localmente con el espíritu de las vanguardias estéticas, rompiendo y rechazando lo existente” (AAVV: 2003, a, Pp. 258)

<sup>157</sup> Además de los grupos de estudio, surgieron o se acrecentaron otras prácticas culturales, como el cineclubismo y la lectura, lo cual produjo el famoso *boom* editorial de los 60.

<sup>158</sup> Durante la década del 60 comienzan a circular textos de Marcuse, Fanon, Eco, Adorno y Horkheimer, Chomsky, Mc Luhan, Ricoeur, Althusser, mientras se afirma el estructuralismo, con el ingreso de autores como Barthes, Lévi – Strauss, Todorov, Greimas, Kristeva y Lacan, entre otros (Pellettieri: 1997).

Abordaremos estas posiciones de la vanguardia estética a continuación.

## 2. a. 2. Experimentación formal en las artes y situación marginal del teatro

Hemos consignado que la visión dicotómica, según la cual los aspectos transitivos de la representación se erigen por sobre los reflexivos, se ha manifestado en nuestro campo teatral como rechazo a la vacuidad o gratuidad de la forma. Estimamos que el teatro porteño reaccionó frente a la experimentación formal realizada por otras artes durante la década del 60, manteniéndose lisa y llanamente al margen de la misma. En efecto, en la escena porteña se produjo una obturación de la experimentación formal, mediante la defensa de los contenidos ético políticos de la representación, lo cual limitó las posibilidades estéticas del teatro a los procedimientos del realismo. Esta situación marginal le impidió ser afectado por la tensión entre lo que Pujol (AAVV: 2003, a) denomina, una “praxis estética” y una “praxis política”, generada en el interior de otros campos artísticos durante la década del 60, y que llegaría a su punto máximo en la siguiente.

A continuación caracterizaremos el proceso de experimentación formal emprendido por otras artes durante los 60. Nos centraremos en el devenir del Instituto Di Tella (1958–1970), y en la polémica planteada alrededor del mismo. Consideramos que, no obstante la importancia de los Centros de Arte del Instituto, ésta debe ser matizada por dos aspectos fundamentales. Por un lado, el usufructo que el Instituto hizo de las búsquedas formales autóctonas que se venían realizando con anterioridad y que ya estaban en un punto de madurez antes de la apertura del mismo. Por otra parte, en el papel que el Instituto jugó en tanto legitimador, de las obras que trasladaban, con escasas elaboraciones propias, las experimentaciones formales realizadas en otros contextos culturales, especialmente en los Estados Unidos. De este modo, la búsqueda formal propiciada por el Instituto mostró no sólo limitaciones crecientes, sino también la ligazón que mantenía, en última instancia, con una postura conservadora respecto de la experimentación en las artes, acercándose paulatinamente a aquello por lo cual era combatido: su vacuidad.

En lo que respecta específicamente al teatro en este contexto, nos detendremos en el CEA (Centro de Experimentación Audiovisual). A diferencia del CAV (Centro de Artes Visuales) y el CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales), el CEA presentaba una condición errante, manifestada en la ausencia de un programa

definido y en los altibajos de su devenir efectivo. Consideramos que esto se debió tanto a una decisión organizativa (lo cual involucra no sólo al desentendimiento de la institución respecto del teatro o al rol intencionalmente permisivo y abierto de Roberto Villanueva, su director), sino también al rechazo e indiferencia que los propios teatristas mostraban hacia el Instituto y la experimentación formal asociada con el mismo. Como corolario, las experiencias del CEA no arrojaron ninguna forma teatral perdurable, con excepción de la poética dramaturgica personal de Griselda Gambaro y el surgimiento de otras individualidades<sup>159</sup>, ni ninguna metodología específica de Actuación novedosa.

El extenso y pormenorizado estudio de John King (1985), sitúa el surgimiento del Instituto en el clima de expansión científica y cultural propiciado por el gobierno de Frondizi<sup>160</sup>. María Teresa Gramuglio (1985) consigna que el desarrollismo, que inauguró una época favorable para la alta cultura, fue el resultado de la Alianza para el Progreso, propiciada por los Estados Unidos como forma de contrarrestar la influencia de la Revolución Cubana. Luego del golpe de Onganía en 1966 (llevado adelante por el grupo más conservador de la elite), los Estados Unidos retiraron su apoyo al sector liberal, dando fin a la etapa expansiva.

Por consiguiente, mientras duró la Alianza para el Progreso, recalaron en la Argentina subsidios norteamericanos, como los de Ford o Rockefeller, fundaciones que financiaron el Instituto Di Tella y cuyo retiro posterior constituyó uno de los motivos principales del cierre. Así, el Instituto fue una expresión más de la larga tradición argentina de financiación cultural privada<sup>161</sup>, aunque la Fundación Di Tella estaba concebida como un cuerpo corporativo, al margen de intereses familiares o empresarios, modelo norteamericano que según King (1985), no era comprendido por la sociedad argentina. Lo cierto es que los subsidios extranjeros formaron parte del debate generado alrededor de los Centros (Sigal: 2002).

King sostiene que el Instituto Di Tella fue fundado por los hijos de Torcuato Di Tella (especialmente por iniciativa de Guido), quienes compartían la idea de Gino Germani de que la investigación se desarrollaba mejor en Centros o Institutos pequeños

---

<sup>159</sup> Podemos señalar a Nacha Guevara, Les Luthiers o Marilú Marini, entre otros artistas que pudieron aprovechar la visibilidad de los Centros para difundir su obra.

<sup>160</sup> Destaca que, a la par de la creación de nuevas carreras en la UBA y de los organismos de apoyo a la investigación científica consignados anteriormente, se produjo el auge de la televisión, el crecimiento del consumo y la moda, y como corolario, el surgimiento de las agencias de publicidad, conformando lo que King denomina como "superficial glamour de los 60".

<sup>161</sup> Como ya consignamos en el capítulo anterior, esto se debió al mediocre desempeño del Estado como promotor de la cultura (Sigal: 2002).

alejados de las universidades<sup>162</sup>, cuyo modelo de excelencia era el MIT de los Estados Unidos<sup>163</sup>. El Instituto contaba con tres Áreas: Ciencias Sociales, Medicina y Artes. El área de Artes contaba con los tres Centros anteriormente consignados, cuyo objetivo manifiesto era actualizar y modernizar las artes. Para ello, el proyecto consideraba necesario el fortalecimiento de los lazos con los países dominantes, lo que produciría la fusión de influencias nacionales y extranjeras, y la promoción de Buenos Aires como centro cultural internacional.

No obstante la existencia de diversos Centros de Arte, el imaginario asociado al Di Tella se constituyó a partir de la actividad del CAV (Centro de Artes Visuales). El estímulo a las vanguardias por parte del CAV, promovió la polémica en torno al Instituto en su totalidad. En efecto, de los tres Centros, el CLAEM, dirigido por Alberto Ginastera, fue el que más se volcó a la docencia como actividad principal, además de organizar festivales anuales de música contemporánea<sup>164</sup>, mientras que el CEA mostró un devenir errante, tal como lo consignaremos más adelante.

La dirección del CAV fue ofrecida a Jorge Romero Brest, quien se había desempeñado como Director del Museo Nacional de Bellas Artes, entre 1955 y 1963. De hecho, cuando aun no contaba con lugar físico<sup>165</sup>, el CAV se ubicó en una oficina del Museo cedida por Romero, y la colección familiar fue exhibida en el mismo, lo que según King constituyó la primera iniciativa artística antes de que el Instituto tuviera estructura.

El objetivo específico del CAV era enlazar a Buenos Aires con los centros culturales mundiales, promover el arte argentino, y educar y ampliar al público de arte en Buenos Aires. Esto último se halla en consonancia con la histórica concepción didáctica del arte, presente en nuestro campo cultural desde sus inicios, y planteada en el capítulo anterior. De hecho, King afirma que, de todos los objetivos, el que más se cumplió fue el de educar al público porteño, que aprendió a no escandalizarse. En este sentido, Pujol (AAVV: 2003, a) afirma que la “incomprensión” pasó a ser una legítima

---

<sup>162</sup> De hecho, el grupo de sociología de Germani se unió al Di Tella en 1962.

<sup>163</sup> En el que los hermanos Di Tella se habían formado.

<sup>164</sup> El CLAEM trajo a John Cage, a Penderecki y a Umberto Eco.

<sup>165</sup> Recién en 1963 los Centros se instalaron en el edificio de Florida, ubicado en el centro de la vida cultural de la ciudad desde los años 50, dado que allí se encontraban las oficinas de *Sur*, el Jockey Club (antes de su incendio), la Facultad de Filosofía y Letras, y famosos y concurridos bares, como El Moderno. Por ello, la zona era conocida como la “manzana loca”. Según King, dicho emplazamiento determinó que el interés del Di Tella se concentrara en Buenos Aires, así como su desunión de los Centros de Ciencias Sociales, que tenían sus oficinas en Belgrano. Por este hecho, Romero critica muy duramente a los centros de investigación: “¿Qué puede pensar usted de un centro de investigaciones sociológicas [...] que jamás se puso a estudiar lo que estaba pasando en Florida?” (King: 1985, Pp. 222).

categoría cultural por aquellos años, y que la cultura empezó a hacerse *por y para* una audiencia con los sentidos puestos en el futuro.

Desde el principio, el CAV se avocó a la organización de un premio nacional e internacional, con el objeto de fomentar e incrementar la colección Di Tella, además de otorgar becas para estudios en el extranjero, tanto a artistas como a investigadores, y para exhibir en galerías de otros países. Se invitaba a críticos extranjeros como jurado de los premios, con el objeto de promover a los artistas argentinos en el mundo<sup>166</sup>. No obstante, el Centro combinaba los polémicos premios con exhibiciones más tradicionales<sup>167</sup>, que apelaban a la crítica más moderada y que llevaban a la mayor cantidad de público. Los premios se organizaron hasta 1967, año en el que el CAV convocó a la mayor cantidad de público. A partir de allí se suspendió la organización del premio por falta de dinero, y sólo se realizaron experiencias encargadas previamente, lo cual también fue motivo de escándalo, dado que el Centro financiaba obras aun no hechas, de artistas cercanos a Romero<sup>168</sup>. Además, según King (1985), el Instituto le otorgaba demasiado peso a ciertos árbitros del gusto, como al semanario *Primera Plana*<sup>169</sup>.

Como resultado del constante estímulo a la incorporación de las novedades mundiales, en 1966 se produce el crecimiento del arte y la cultura *pop*<sup>170</sup>. King (1985)

---

<sup>166</sup> Como sucedió, por ejemplo, con la legitimación de Marta Minujín por el crítico Pierre Restany.

<sup>167</sup> Por ejemplo, la muestra de Arte Precolombino.

<sup>168</sup> “Yo realmente en eso impuse de una manera dictatorial lo que yo entendía que era lo que el público tenía necesidad de conocer” (declaraciones de Jorge Romero Brest a John King: 1985, Pp. 220) El modelo personalista y didáctico de gestión institucional llevado adelante por Romero Brest en el CAV, encuentra eco en las recientes declaraciones de Kive Staiff, respecto de la conformación de los elencos del Complejo Teatral de Buenos Aires: “Ya sé que es muy arbitrario, pero yo siempre digo que tienen que estar los mejores, no todos. Da la casualidad -y hay que bancarme- que el que opina sobre quiénes son los mejores soy yo mismo. Y así debe ser” (en Koss: 2009).

<sup>169</sup> Bajo la dirección de Jacobo Timerman, *Primera Plana* aparece en 1962. Silvia Sigal (2002) define a su proyecto editorial como el de introducir la modernidad internacional en nuestro país, por lo cual devino en una poderosísima instancia de consagración. Su sección cultural se hallaba dotada de una considerable autonomía de redacción y transmitía los cambios producidos en Europa y los Estados Unidos, al tiempo que se hacía eco de las innovaciones locales. Junto con *Confirmado*, contó con lo que Sigal define como presencia en los pasillos del poder. Según King, la apelación de *Primera Plana* a un lector ilustrado, convirtió al público del Di Tella en su consumidor natural.

<sup>170</sup> Según Marchán Fiz (1986) el *pop art* es un fenómeno artístico y sociológico que refleja en sus lenguajes e ideología, al capitalismo tardío. Proveniente de la expresión inglesa “popular art”, propuesta en 1955 por Leslie Fielder y Reyner Banham, refiere a la utilización artística de las imágenes provenientes de la publicidad, la televisión, el cine, la fotonovela y los *comics*. Su apogeo se produce en Inglaterra, entre los años 1950-1960, y en los Estados Unidos durante la “era Kennedy”, entre 1960-1964. Sus antecedentes se encuentran en el dadaísmo de Duchamp y sus *ready made*, en Picabia, y en algunos artistas surrealistas. Entre las categorías estéticas rescatadas por esta corriente, se encuentran lo *kitsch*, *camp*, *sub*, etc. Marchán Fiz refiere que la apelación del *pop art* al amplio repertorio icónico de la cultura urbana e industrial de masas, implica su aceptación como un hecho y su consumo entusiasta, por lo que no esgrime una defensa de las clases sociales inferiores, ni remite a la concepción romántica e idealista del “arte del pueblo”. La postura *pop* frente a la sociedad de consumo nunca es crítica en sentido estricto,

estima que esta categoría es válida para las obras realizadas en la Argentina, sólo en tanto se piense al *pop* como un cuestionamiento del buen gusto y el buen diseño, rompiendo la barrera entre lo artístico, lo político y serio, y lo comercial, lo efímero y placentero<sup>171</sup>. La instalación del *pop* provocó la ira de otros artistas y de amplios sectores de la sociedad, que lo percibían como un escandaloso e incomprensible desperdicio de dinero<sup>172</sup>.

Por su parte, la llegada del *happening* al CAV, abrió un “área de actividades que dominó la concepción que el público tenía del Instituto pero tenía muy poco que ver con su trabajo” (King: 1985, Pp. 136). En efecto, King sostiene que se realizaron muy pocos *happenings* verdaderos en el Instituto, por lo que estima desmedida la reacción de la prensa y el público ante experiencias que no eran para nada escandalosas o incontroladas. Los *happenings* que se hicieron en Buenos Aires respondieron más a la preocupación por el impacto de las comunicaciones masivas sobre la percepción, que por la representación teatral formalista. De hecho, las experiencias intertextuales con el *happening* llegaron tardíamente al CEA<sup>173</sup> y, cuando lo hicieron, fueron mediatizadas por las influencias de lo que había sucedido en el Nuevo Teatro (De Marinis: 1987) norteamericano y europeo. Por consiguiente, las puestas que innovaron en los

---

por lo que “en general presenta el orden existente en las sociedades, con entusiasmo o escepticismo, en serio o bromeando” (Marchán Fiz: 1986, Pp. 48). En apariencia, el *pop art* poseería la contradictoria condición de ser de masas y de élite simultáneamente. No obstante, se trata de una contradicción ilusoria, apoyada en que el arte popular tradicional suponía una contraposición al arte superior y clasista, y en que el arte de élite, como arte de minorías, ha combatido y negado a la cultura de las mayorías. Si el arte de élite tradicional intenta imponer normas artísticas que traducen las convenciones estilísticas y simbólicas de las clases dominantes, erigiéndose como fuente renovadora de las normas estéticas socialmente imperantes, el *pop art* produciría en cambio una inversión, al tomar lo popular como fuente. No obstante, para Marchán Fiz esto constituye un espejismo, dado que en realidad, la configuradora de convenciones continua siendo la clase dominante. Esto es posible, porque las nuevas clases del capitalismo tardío monopolista no tienen verdadero interés por la alta cultura, y su carácter elitista es sólo apropiado como valor de cambio para el orden establecido, y no como medio de control manipulador. De este modo, la imagen popular de los *mass media* no es popular por cuanto responde a los intereses de la mayoría, sino que es con frecuencia una falacia de lo popular. Sólo así se explica la influencia de la imagen popular sobre el arte de élite en la tendencia *pop* de vanguardia.

<sup>171</sup> Para Marta Minujín el arte *pop* es “Arte popular, arte que todo el mundo puede entender, arte feliz, arte divertido, arte cómico” (Cit. en King: 1985, Pp. 62).

<sup>172</sup> King destaca especialmente el cartel callejero que el grupo Puzovio, Squirru y Giménez realizó, emulando al discurso publicitario, bajo el *slogan* “¿Por qué somos tan geniales?”. King agrega que este grupo fue premiado por el Di Tella, pero que producían sus obras fuera del mismo, en teatros o galerías. El grupo condujo experimentos interdisciplinarios junto con Marilú Marini y el becario del CLAEM, Miguel Ángel Rondano, y definió al CAV como un centro de modas. No obstante, Ana Longoni relativiza la importancia del arte *pop* en el Di Tella, y afirma que se hacían otro tipo de obras, de mayor densidad, pero de menor visibilidad externa (declaraciones disponibles en <http://www.youtube.com/watch?v=jnqKqJ8qSAs>).

<sup>173</sup> El propio Villanueva reconoce la confusión que había alrededor de la pertinencia genérica del *happening*, dentro del Instituto: “No se sabía si los *happenings* y las performances correspondían al área de teatro o al [*sic*] de pintura. Yo le mandaba los proyectos de *happenings* a Romero Brest —el director del instituto— y él me los devolvía a mí” (en Sosa: 2003).

procedimientos formales del teatro, tanto dentro como fuera del Di Tella, fueron más la reproducción superficial de obras realizadas por el Nuevo Teatro, que el resultado de una indagación estética propia, tal como lo analizaremos a continuación.

Roberto Villanueva<sup>174</sup> era amigo de la familia Di Tella y había sido convocado originalmente para dirigir el CAV. Pero al producirse la renuncia de Romero Brest a la dirección del Bellas Artes, el puesto fue ocupado por éste. King (1985) sostiene que fue entonces cuando se pensó en la creación de un Centro *para* Villanueva<sup>175</sup>, y que cuando se creó, “se denominó, sin demasiada claridad, Centro de Experimentación Audiovisual” (King: 1985, Pp. 48). De este modo, se decidió reformar el edificio de Florida para incluir una sala con capacidad para doscientos cincuenta espectadores, que estuvo terminada en 1964.

El surgimiento del CEA deja claro hasta qué punto los objetivos del mismo no estaban delineados o especificados al nivel en que lo estaban en el CAV o el CLAEM, los cuales además, contaban con el interés de instituciones extranjeras que los financiaban. El CEA no tenía un campo propio, dado que no puede decirse que era el teatro la disciplina que lo definía, por lo menos en sus comienzos. Y cuando, por motivos presupuestarios, fue el teatro la principal expresión artística del mismo, tampoco hubo una línea o proyecto definido respecto del mismo. En efecto, según Villanueva, el nombre del centro audiovisual no se ajustaba a la realidad, dado que la sala contaba con la posibilidad de representar teatro, proyectar diapositivas y amplificar el sonido. Ni la proyección de cine (impedida por una ordenanza municipal), ni la experimentación con la televisión (cuyos equipos eran muy costosos) fueron posibles.

Las actividades del CEA se inician en 1965, cuando le encarga dos puestas al director Jorge Petraglia: *Lutero*, de John Osborne y *El desatino*, de Griselda Gambaro<sup>176</sup>. En lo que respecta a *Lutero*, se trataba de un texto dramático perteneciente al nuevo realismo británico. Según King (1985) se trató de una puesta tradicional, con excepción del empleo de música electrónica y diapositivas como innovaciones formales.

---

<sup>174</sup> Actor y director teatral, Villanueva se había iniciado en la década del 50, en el Teatro de la Facultad de Arquitectura de la UBA. Allí había montado, junto con Jorge Petraglia, la primera puesta en escena de Beckett en la Argentina, *Esperando a Godot*, en 1956.

<sup>175</sup> La expresión utilizada por King es elocuente, al afirmar que Villanueva “quedó sin centro” (King: 1985, Pp. 48).

<sup>176</sup> Esposa de Juan Carlos Distéfano, artista plástico que formaba parte del Departamento de Diseño Gráfico del Di Tella.

Actoralmente, no planteó novedades respecto de lo que acontecía en nuestro campo teatral o respecto de lo que el propio Petraglia venía haciendo con anterioridad<sup>177</sup>.

En cuanto la obra de Gambaro, las novedades de su dramaturgia provocaron la consabida “polémica” en el interior de nuestro campo teatral. Tanto las críticas favorables como las detractoras, asociaron el estreno de *El Desatino* con el Instituto y con el rol del mismo en el campo cultural porteño:

“En suma, un espectáculo profundamente desagradable, torpe, ingrato, chocante a pesar de su ingenuidad, que nos plantea otra vez el interrogante acerca de la finalidad que se propone el Instituto Di Tella con su grupo de teatro” (Diario *El Mundo*, 3 de septiembre de 1965)

“Como escenario, el del Instituto Di Tella sigue representando el problema de sus caprichosas dimensiones: sin embargo, la institución tenía casi el deber de estrenar *El Desatino*, pieza fundamental para el presente y el futuro de nuestro teatro...” (Revista *Teatro XX*, 2 de septiembre de 1965)

Ese mismo año se realizaron espectáculos de teatro para niños y recitales de rock, lo cual provocó la molestia del CLAEM por la superposición de contenidos (Trastoy: AAVV, 2003, c)

En 1966 surgen los grupos que serán la base del trabajo del Centro. En danza moderna, realizaron sus espectáculos Graciela Martínez, Ana Kamien y Marilú Marini. Se produjo la primera intervención teatral del grupo de Alfredo Rodríguez Arias, que había iniciado las experiencias de arte *pop* en el Instituto. Por consiguiente, su puesta *Drácula* se hallaba más influida por la moda y la historieta, y por la experimentación con las posibilidades sonoras y visuales de la escena, que con las específicamente teatrales y actorales. El Centro organizó la gira de *Drácula*, que luego se transformó en un éxito del *off off Broadway*. El grupo de Rodríguez Arias fue el pilar del CEA, hasta que emigró a los Estados Unidos y Europa<sup>178</sup>, en 1969.

También se estrenó el exitoso espectáculo *Bonino aclara ciertas dudas*. Una de los procedimientos formales particulares de Jorge Bonino<sup>179</sup>, era la apelación al público

---

<sup>177</sup> Nos referimos a ello en el apartado 1. b. 2. del Capítulo 1 de la Segunda Parte de nuestra investigación.

<sup>178</sup> Rodríguez Arias se radicó en Francia, donde inició una exitosa carrera como director teatral y *régisseur*.

<sup>179</sup> Actor, *performer* y arquitecto, nacido en Villa María, Córdoba, donde realizó sus primeros espectáculos. Bonino recaló en el Di Tella una vez llegado a Buenos Aires. Filmó *Guach*, junto con Marta Minujín. Más tarde, viajó a Europa y los Estados Unidos, donde representó sus espectáculos y realizó



con un lenguaje inventado, que no obstante conservaba rastros discernibles de tonalidad, lo cual producía el efecto cómico. Como contrapartida, también realizaba *sketches* en perfecto castellano, pero sin sentido alguno, o utilizando una tonalidad afectada que no se correspondía con la situación representada<sup>180</sup>. Cecilia Hopkins (2007) consigna que Bonino fue sacado en andas del Di Tella, luego del estreno del espectáculo.

Finalmente, Norman Briski estrenó su espectáculo de mimo, *El niño envuelto*, ese mismo año.

Durante el año siguiente se registra la mayor actividad del CEA. King afirma que la estrategia fue la de no promover a ningún grupo en particular, con el fin de impedir su comercialización, por lo que las producciones no duraban más de dos meses en cartel. No obstante, el Centro encargó la puesta de *Los Siameses*, de Griselda Gambaro, práctica que luego se suspendió por falta de fondos. Ese año se estrenaron *Aventuras 1 y 2*, de Alfredo Rodríguez Arias, y *Hola!*, incursión de Augusto Fernández, una de las figuras más representativas de la Actuación stanislavskiana, en el Di Tella (lo cual muestra la yuxtaposición y confusión poético-metodológica que se registraba en el momento).

Es en 1967 cuando se producen los espectáculos más influenciados por la experimentación formal que se estaba llevando adelante en otros campos teatrales. King (1985) consigna que estos espectáculos muestran los alcances y límites de la vanguardia en el CEA. Consideramos que, aunque los artistas involucrados en los mismos reclamaban la autoridad de figuras como Artaud<sup>181</sup>, acusaban la influencia del teatro contemporáneo. Por lo tanto, si había algo de experimentación a partir de las propuestas de Artaud en ellos, esto era mediatizado a través de la obra de agrupaciones del Nuevo Teatro, específicamente el Living Theatre y Jerzy Grotowski.

De este modo, se estrenaron *Timón de Atenas*, dirigida por el propio Villanueva, y *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo. La puesta del texto de Shakespeare, llevada adelante por Villanueva, fue el resultado de su interés por la obra de Grotowski y su concepción de un teatro pobre, espiritual y religioso, y en la tarea ritual y sacerdotal de los actores, por lo que se basó en el uso del cuerpo. No obstante, el elenco de *Timón de Atenas* estuvo conformado por pintores, escultores, músicos y cantantes.

---

*performances*. En 1976, participó en la película *Piedra Libre*, de Leopoldo Torre Nilson. Falleció en un neuropsiquiátrico de Córdoba, en 1990.

<sup>180</sup> Como, por ejemplo, en el *sketch* "Receta de pizza".

<sup>181</sup> *El teatro y su doble* había sido editado en la Argentina en 1964, al tiempo que revistas como *Primera Plana* y *Confirmado* publicaron otros de sus trabajos.

Irónicamente, Villanueva reconoce que “el elenco era tan abierto que hasta había actores” (en Sosa: 2003).

También con actores no profesionales, e influida por su permanencia junto con el Living Theatre en Italia, Mario Trejo<sup>182</sup> pone ese mismo año *Libertad y otras intoxicaciones*. Trejo fue invitado especialmente por el Instituto para escribir y poner la obra, compuesta por una serie de poesías, rituales tales como actores llevando incensarios por el pasillo a oscuras y entonando plegarias, y *sketches* que apelaban a un realismo brutal, en los que se recreaban escenas de torturas. Según King (1985), el trabajo de Trejo se proponía explotar las formas no verbales de comunicación, inspirándose en trabajos del Living, cuando no se trataba de traducciones directas.

Durante 1968, el CEA presentó un manifiesto cambio de política. La irregular calidad de las puestas<sup>183</sup>. Por otra parte, King destaca que Jorge Petraglia, siempre considerado como un puente entre la vieja tradición del teatro independiente y la nueva vanguardia del Di Tella, también comienza a ser cuestionado por repetir siempre su máscara preferida, “la del viejo tembleque y cascarrabias” (*Primera Plana*, 26/11/68)), tributaria del hecho de que el concepto de obra acabada era ajeno al Centro, representó un problema porque atentaba contra la conformación de un público regular. Dado que era el único Centro que no recibía aportes de fundaciones extranjeras, el CEA debía mantenerse con los ingresos de boletería, por lo que se intentó separar el trabajo de los artistas consagrados. De este modo, se organizaron dos temporadas paralelas: los lunes

---

<sup>182</sup> Nacido en 1926, Mario Trejo se ha desempeñado como periodista, poeta, guionista y director teatral. Ha colaborado las revistas *Contemporánea*, *Luz y sombra*, *Cinedrama*, *Ciclo*, *Letra y Línea*, *Conjugación*, *Poesía Buenosaires*, *Primera Plana* (de la que fue director de la sección Artes y Espectáculos), *Confirmado* (desempeñándose como director de la sección literaria) y *El Nacional* (en la que fue crítico teatral). Siempre vinculado con las vanguardias artísticas, estudió diseño en el Instituto de Arte Contemporánea del Museo de Arte de San Pablo, Brasil (1951), y cine en el Instituto de Cine de Cuba (1963-1964). Entre sus textos dramáticos se encuentran *No hay piedad para Hamlet*, Premio Municipal de Buenos Aires y Premio Nacional Florencio Sánchez (1957), estrenada en 1965, y *Libertad*, *Libertad*, *Libertad*, dirigida por David Stivel en 1968. También escribió obras para televisión. En cine, trabajó junto con Bernardo Bertolucci y escribió el guión de *Desarraigo*, largometraje dirigido por el cubano Fausto Canel, que es laureado en el Festival de San Sebastián de 1965. Entre 1958 y 1960 realizó ciclos de entrevistas en Canal 7 de Buenos Aires. Entre 1973 y 1974 ejerció sus técnicas de psicodrama proyectivo (basadas en su experiencia teatral), en la Asociación Argentina de Psicoterapia, dirigida por Alberto Fontana. Vivió en Brasil, Chile, México, Guatemala, Estados Unidos, España, Italia, Francia, Cuba, Egipto, Israel, Siria y El Líbano, trabajando para varias agencias de prensa. Además, publicó varios libros de poemas.

<sup>183</sup> King consigna que los trabajos variaban mucho de calidad, por lo que la crítica percibía al Centro como un refugio de *snobs* de pelo largo que de vez en cuando montaban un espectáculo digno casi contra su voluntad: “Está uno tan acostumbrado a los *petit enfants* terribles del Di Tella que cuando no vociferan o juegan a los caníbales, se hacen los muertos en los pasillos de la platea y no dejan que el público circule, que el hecho de que se vea allí un espectáculo en el que la sensibilidad tiene una importancia primordial, no deja de llamar la atención” (*La Prensa*, 10/7/67, crítica de la obra *Hola!*, dirigida por Augusto Fernández. Esta apreciación favorable del espectáculo, demuestra la distancia de la obra de Fernández con el resto de las experiencias del Centro.

y los martes de exhibían los trabajos experimentales, que eran financiados por las obras de artistas como Nacha Guevara o Les Luthiers, ofrecidas el resto de la semana.

En el ciclo experimental se estrena *Tiempo Lobo*, de Carlos Trafic, espectáculo sadomasoquista que apelaba en forma directa al público con el fin de provocarlo. No obstante, King (1985) sostiene que los actores acariciaban, amenazaban y atacaban a los espectadores “de un modo rigurosamente controlado que dejaba poco espacio para la espontaneidad o la improvisación” (King: 1985, Pp. 146), dejando en claro los límites de la propuesta.

Antes de que los Centros de Arte del Instituto Di Tella cerraran definitivamente en 1970, se consideró el pasaje del CEA a un lugar más lejano que el costoso local de Florida. Guido Di Tella asegura que “no teníamos problemas con Villanueva ni Ginastera” (cit. en King: 1985, Pp. 204), dejando entrever que el Centro más visible era el de Romero, lo cual reduce aun más el impacto que la experimentación del CEA producía en el campo cultural del momento. Aun más, sostiene que Villanueva hubiera continuado, inclinándose cada vez más por un teatro tradicional. King sostiene que la posibilidad del traslado no molestó a Villanueva, quien lo tomó como un puente a la investigación, sobre todo teniendo en cuenta que el Centro inició su actividad mucho más tarde que el CAV y que, al contrario del mismo, entró en su fase más productiva durante los últimos años. No obstante, tanto el CEA como el resto del Instituto cerraron en 1970<sup>184</sup>.

En cuanto al balance de la actividad del CEA, Villanueva sostiene que no hubo un “estilo Di Tella”, dado que allí cualquiera podía presentar sus propuestas. En efecto, King (1985) señala que Villanueva era aún más accesible que Romero, dado que cualquier artista podía acercarse a su oficina con su proyecto<sup>185</sup>. Por lo tanto, el Centro trató de no imponer pautas, lo que generó tanto éxitos y fracasos, promoviendo el desconcierto del público. De este modo, el programa ofrecido combinaba formas teatrales tradicionales, danza moderna, mimo, comedia musical, sátira y “nueva canción”, sin un criterio preestablecido.

Por otro lado, la mayor parte del teatro de la época era realista, por lo que fue ajeno al Centro. El teatro hegemónico por aquél entonces “era serio, ortodoxo y comprometido [...] Esto excluía, desde luego, toda una zona de interés en formas no

---

<sup>184</sup> En cinco años, el CEA puso 86 obras, en 1700 funciones, con 140.000 espectadores (según datos aportados por Zayas de Lima y citados por Trastoy, en AAVV: 2003, c, pág. 335).

<sup>185</sup> De hecho afirma que fue así como llegaron al CEA, Nacha Guevara y Les Luthiers.

tradicionales, y a menudo no verbales, de teatro” (King: 1985, Pp. 31), por lo que eran muy mal vistas las novedades con respecto a los lenguajes. La apuesta a la utilidad inmediata del teatro, producía que la percepción externa de la experimentación formal en el CEA fuera muy negativa y dominada por la impaciencia ante sus dudosos resultados, sobre todo si se los comparaba con la referencialidad obtenida por el teatro realista de la época:

“Con las salvedades que se pueden formular a la aplicación de la palabra realismo, hay un intento por desmitificar nuestra realidad a partir del lenguaje [...] ésta se ha dado en llamar generación del 60 [...] Casi inmediatamente después aparece un fenómeno radicalmente distinto, pero coetáneo y paralelo: hacia 1965 se crea el Instituto Di Tella, que tiene una media docena de experiencias saludables que se salvan del fárrago infernal de los miles de espectáculos totalmente inútiles que se hicieron allí. Y es un nuevo modo de asumir nuestra actitud de país colonizado” (Germán Rozenmacher, cit. en King: 1985, Pp. 31 y 32)

Por consiguiente, Pellettieri (1997) sostiene que ni los teatristas<sup>186</sup> ni el público del teatro realista iban al Di Tella, por considerarlo “frívolo” o “ajeno al compromiso”.

No obstante, también existieron trabajos realizados fuera del Di Tella que intentaron ir más allá de los límites del realismo. En efecto, en 1967 se estrena *La Fiaca*, de Ricardo Talesnik, dirigida por Carlos Gorostiza, en el Teatro San Telmo. La importancia de la misma radica en la Actuación de Norman Briski<sup>187</sup>, que fue más allá de la dramaturgia, de la dirección, y definitivamente, de lo que permitía la metodología stanislavskiana imperante en ese momento. Según Talesnik, Briski parecía un loco suelto, al punto que temió que el público no pudiera identificarse con él (consignado en

---

<sup>186</sup> Pepe Soriano reconoce que nunca actuó en obras de Gambaro, porque “militó en otro frente” y agrega que “nosotros, de alguna manera, no estábamos con el Di Tella –obviamente, esto no invalida al Di Tella-. Para nosotros, la ideología era un techo importante frente a una especie de “New Age”; digo, no sé si es así, pero ellos pensaban en pintar todo Buenos Aires de blanco y salpicarlo con góndolas de no sé qué, mientras nosotros pensábamos cómo carajo hacíamos con las villas, con los pobres, y con todo ese laburo” (en Leonardi y Heredia: 2003, Pp. 78).

<sup>187</sup> Norman Briski nace en Santa Fe, en 1938. Es sobrino de Berta y Paulina Singerman. Debutó a los cinco años en un elenco filodramático y realizó espectáculos en *iddish*. En 1951 se vinculó al mimo y al teatro popular latinoamericano. También se formó como actor y bailarín con María Fux. A fines de los 50 llega a Buenos Aires. Fue bailarín del Teatro Colón. En 1961 viajó a los Estados Unidos y estudió en el Actor's Studio durante un año. Entre 1963 y 1964 estudió con Juan Carlos Gené. En 1965 se consagró con *Briscois* (espectáculo de pantomima). También actuó en espectáculos comerciales, como revistas del Maipo y El Nacional, junto con Nélide Lobato y Zulma Faiad. En 1974 debió exiliarse. Vivió en Perú, Venezuela, México, París, España y finalmente New York. Allí realizó una reconocida actividad entre 1979 y 1983. En 1984 regresó a la Argentina.

AAVV: 2003, c). Sin embargo, “Gorostiza tuvo la sabiduría de no limitarlo y esto mejoró notablemente su propuesta” (Pellettieri, en AAVV: 2003, c, Pp. 284).

Consideramos que el aspecto notable de *La Fiaca* lo constituyó la temprana demostración de las limitaciones de la metodología realista, dado que la Actuación de Briski no se ajustaba a los parámetros de la misma, pero aún así determinó el tono justo de la obra, propiciando la identificación del público con su personaje. Por otra parte, también desde el texto dramático se planteaba un cuestionamiento al realismo reflexivo, dado que el personaje decide faltar al trabajo sin esgrimir motivo existencial o ideológico alguno. Por el contrario, hace hincapié frecuentemente en el sinsentido de su decisión, sólo determinada por su “fiaca”. Si bien la caracterización inicial del personaje formaba parte del estereotipo del argentino de clase media, sustentado tanto por el realismo reflexivo como por el cine de la época, con el correr de la obra su comportamiento lúdico presentaba elementos disruptivos. Por lo tanto, posiblemente una Actuación ortodoxamente realista no hubiera logrado un efecto tan acabado como el producido por la exacerbación de Briski.

Durante el año siguiente<sup>188</sup> se estrenan *Viet – Rock*, de Megan Ferry, dirigida por Jaime Kogan, en la Sala Equipo Teatro Payró y *America Hurrah!*, de Jean Claude Van Itallie, dirigida por Gandolfo en la Sala Planeta. King (1985) destaca que ambas obras, que habían sido puestas originalmente por el Open Theatre<sup>189</sup>, atacan las actitudes tradicionales, por su tratamiento de temas explícitamente sexuales y políticos. No obstante, Richard Schechner, quien visitó Buenos Aires ese año, señaló el conservadorismo y la naturaleza imitativa de estas puestas:

“La preocupación con formas norteamericanas a expensas de las suyas se ilustró de la manera más rara en Buenos Aires, donde un grupo presentaba *América Hurrah!* mientras otro presentaba *Viet Rock*, al mismo tiempo que su gobierno reprimía. No tenía nada que ver con la vida real de los teatristas, ni hablar de los demás (porteños)” (cit. en Graham – Jones: 1996, Pp. 112)

“Tuve varias discusiones interesantes sobre el peronismo [...] Harían falta agallas para hacer una obra peronista” (cit. en King: 1985, Pp. 148)

---

<sup>188</sup> Además de las obras que consignaremos a continuación, Alberto Ure puso ese año dos obras: *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, en Sala Planeta y *Palos y Piedras*, creación colectiva estrenada en el Di Tella. Dado que nos referiremos a la obra de Ure en la sección 2. b., no lo haremos aquí.

<sup>189</sup> Agrupación fundada por Joseph Chaikin, ex actor del Living Theatre. También nos referiremos a esta agrupación en la sección siguiente.

Dado que las experiencias consignadas eran escasas dentro del campo teatral de los 60, King sostiene que el CEA fue fundado en el momento oportuno,

“en una época en la que el teatro independiente se estaba quedando sin ideas y los dramaturgos jóvenes y los grupos de teatro más importantes trabajaban con el neorrealismo [el Di Tella] Mostró que el teatro no tenía por qué ser únicamente el dominio de jóvenes iracundos fieles a una tradición neorrealista” (King: 1985, Pp. 193 y 194)

Sin embargo, hasta el propio Villanueva reconoce que el Centro no llegó a formar talleres basados en la experimentación que fomentara inicialmente, porque se lo cerró antes, dejando entrever que, de haber continuado, el CEA hubiera contado con un proyecto, del que careció durante su existencia. Dado que el trabajo se interrumpió antes de que pudiera desarrollarse teóricamente, la módica experimentación llevada a cabo en el mismo, no pudo capitalizarse en procedimientos o metodologías específicas de desempeño actoral o directorial. En efecto, estas obras vanguardistas fueron aisladas dentro del campo teatral porteño y no buscaron ni produjeron resultados perdurables, por lo menos en lo inmediato:

“al contrario de la tradición realista, el teatro de vanguardia produjo muy pocos autores en la Argentina. Estaba interesado en la comunicación no verbal, en el teatro como ritual y como mito, y en el papel del actor en todo este proceso” (King: 1985, Pp. 143)

No obstante esto último, tampoco estas experiencias se plasmaron en una metodología específica de Actuación novedosa.

Por otra parte, King (1985) afirma que el Di Tella también era mal visto dentro del campo teatral de la época, porque no llamaba a teatristas para trabajar, sino a gente desconocida “para que hiciera una actividad que llamábamos teatral, que ellos se negaban a reconocer como teatral” (Villanueva, cit. en King: 1985, Pp. 75 y 76). Por lo tanto, concluye en que el CEA permitió que gente nueva se acercara al teatro. Sin embargo, consideramos que el hecho de que estos artistas no llevaran a cabo una producción regular con posterioridad, también determinó que la experimentación formal en el teatro no tuviera continuidad.

Por un lado, esto se debió a que algunos artistas optaron por realizar un teatro más comprometido social y políticamente con el contexto inmediato (como es el caso de Norman Briski), o se acercaron paulatinamente al realismo (proceso registrado en la dramaturgia de Griselda Gambaro). Otros, en cambio, sintieron la necesidad de dirigirse a New York o París, “para ver si habían logrado un lenguaje verdaderamente internacional” (King: 1985, Pp. 145), lo que motivo la partida de Rodríguez Arias y el grupo *pop*. Por su parte, Mario Trejo alternaba desde hacía años, breves estancias en la Argentina con estadías en distintos países.

Según Sarlo (King: 1985), la existencia del Di Tella se entronca en la línea que afirmaba que los artistas locales podían desarrollarse mediante la fusión de “formas” europeas y “contenidos” americanos. Esto conllevó a que al proyecto fuera atacado por críticos nacionalistas, que veían en el mismo una expresión más de la polaridad inaugurada por Sarmiento en el Facundo. Por consiguiente, “la experiencia del Di Tella, como muchos movimientos culturales anteriores, revelaría las limitaciones del internacionalismo” (King: 1985, Pp. 12).

Algunas opiniones refieren que el internacionalismo del Di Tella no era bidireccional, por lo que se trataba de un dispositivo para imponer el gusto por el impresionismo abstracto norteamericano y el *pop*, asimilando y adaptando las últimas tendencias extranjeras<sup>190</sup>. Marta Traba, señala que el problema del Di Tella radicaba en su explícita dependencia del arte norteamericano, lo que conllevó a la apertura a movimientos propios de otros grupos humanos

“sin rehacerlos de acuerdo a una intención nacional [...] Por ejemplo cuando los artistas hicieron *Tucumán arde*, a mi me pareció sensacional porque eso tiene un sentido; pero cuando hacen exactamente lo mismo que hace Andy Warhol, que hace Ruschenberg, me parece una idiotez porque aquello obedecía... tenía un sentido en Estados Unidos y no tiene ninguno en América Latina, no es una civilización consumista que está declarando su irrisión... todo ese traslado de modelos para mi es el peor de los errores, y el Di Tella funcionó en el traslado de modelos, durante toda su primera época, hasta el final en que los propios artistas del Di Tella se rebelaron” (cit. en King: 1985, Pp. 263 y 264).

---

<sup>190</sup> Esto fue notado por diversos artistas, incluso en la época: “Lo que más risa le da a Bonino en el mundo es que le hablen de una vanguardia en Buenos Aires [...] ¿Pero cómo va a haber vanguardia en un país donde nadie quiere estar fuera de la sociedad? No hay mas absurdo que hablar de la vanguardia del Di Tella, que es el lugar donde todo se vuelve institucional [...] Nuestro ideal sería doblar para arriba la punta de la Patagonia e instalarnos entre los EEUU y Europa, miroteando como locos para un lado y otro” (*Primera Plana*, 6/8/66).

Esto significó la servidumbre de Buenos Aires a la moda<sup>191</sup>, a lo escandaloso e impactante, a las reducidas elites vanguardistas sostenidas por la frivolidad de los semanarios, a la juventud y al pavor a envejecer, generando un movimiento de “vanguardias en el vacío, donde cada grupo desplaza al otro rápidamente, supervisado por el titiritero Romero Brest” (Traba, cit. en King: 1985, Pp. 51). En ese sentido, Traba agrega que el Di Tella fue castrador y se comportó como un horno crematorio<sup>192</sup>.

En el mismo sentido, otros cuestionamientos señalan que el Di Tella tampoco promovió el ingreso de formas experimentales foráneas que modernizaran el arte argentino, dado que se habría limitado a reunir y capitalizar las iniciativas que ya estaban presentes en nuestro campo artístico. King (1985) sostiene que desde 1940 los artistas argentinos pertenecientes al concretismo habían experimentado con los materiales, lo cual los llevó al *collage*, puente al *environment* y al *happening*. Estas obras fueron producidas en otras galerías privadas con anterioridad a la existencia del Di Tella, e incluso en el Museo de Bellas Artes, dirigido por el propio Romero desde 1955. De hecho, Alberto Greco<sup>193</sup>, auténtico precursor de los artistas de los 60, residía en Europa desde hacía varios años cuando se suicidó en 1965, y para 1962 ya había realizado su *Manifiesto Dito del Arte Vivo*.

Por consiguiente, el proyecto Di Tella habría contribuido a brindarle un marco institucional a aquello que en los Estados Unidos y en Europa había sucedido más caóticamente, funcionando como un puente entre la experimentación artística y un público restringido por su condición social y cultural. Esto explica en parte, por qué algunos de sus Centros recibieron aportes de las Fundaciones Ford y Rockefeller, mientras que algunos de los artistas más representativos de las vanguardias en los países

---

<sup>191</sup> De hecho, muchos artistas del Di Tella se volcaron posteriormente al diseño, tanto de modas, como de objetos.

<sup>192</sup> “Ernesto Deira le diría a John King: <<Felipe Noé y yo desconfiábamos casi políticamente. Pensamos que el centro sirvió para ocultar y eventualmente retrasar un cierto desarrollo autónomo. El que no hacía la última moda no era artista. El centro era tan poderoso y atrayente que pautaba lo que era el arte>>” (Pujol, en AAVV: 2003, a, Pp. 317).

<sup>193</sup> Nacido en 1931, Greco participó en el Movimiento Informalista, para volcarse posteriormente, al Arte Conceptual. Publicó poesías e intentó sin éxito, convertirse en actor. En 1954 emprendió su primer viaje por Europa. Luego de una estancia en Brasil, regresó a la Argentina por un breve período, para dirigirse definitivamente a Europa. Allí realizaría sus célebres *Vivo Dito*, consistentes en el señalamiento a través de carteles, de objetos y personas como obras de arte suyas. En 1962, participó en la inauguración de la Bienal de Venecia, arrojando ratas al paso del Presidente de Italia. Posteriormente, se disfrazó de monja durante el Concilio Ecuménico II, por lo que debe abandonar el país. En 1965 se suicidó en Barcelona, escribiendo en su mano izquierda la palabra *Fin* y sobre la pared, *Esta es mi mejor obra*.



centrales, tales como el Living Theatre, no contaron con su contribución durante los mismos años.

### 2. a. 3. El campo cultural ante la radicalización política

Luego del golpe de estado de la autoproclamada Revolución Argentina, se inicia un acelerado proceso de radicalización política. La precipitada serie de acontecimientos que se producen entre 1966 y la denominada “primavera camporista” de 1973<sup>194</sup>, impidió que algún sector de la sociedad argentina permaneciera indemne frente a los mismos<sup>195</sup>.

Esto afectó significativamente al campo artístico, que se hallaba sumido en el proceso de modernización consignado anteriormente. En Buenos Aires, y tal como

---

<sup>194</sup> En junio de 1966 se produce el golpe de estado que sitúa en el poder a Juan Carlos Onganía. Como reacción al proceso de modernización en la sociedad, se establecen prohibiciones sobre la vida cotidiana, los comportamientos, la forma de vestir, etc., y se produce la intervención de las universidades nacionales, catalogadas de marxistas. Como corolario de “la noche de los bastones largos” se producirá la emigración de numerosos científicos y académicos. Sigal (2002) sostiene que el gobierno de Onganía colocó a los universitarios reformistas en el grupo de los excluidos, en el que ya estaban los partidos políticos y fundamentalmente, el peronismo. Este clima opresivo aceleró un “reordenamiento imaginario de hechos políticos en una matriz de sentido que creaba una figura política inédita: el <<peronismo revolucionario>>” (Sigal: 2002, Pp. 97). Según Sigal (2002), Cuba construyó el puente entre izquierda, nacionalismo y peronismo, que resultó en la emergencia de un ala peronista revolucionaria (de la cual, John William Cook, ex secretario de Perón, muerto en 1963, fue su principal inspirador). El mismo Perón comienza, durante los 60, a emitir señales a quien quisiera verlas, realizando una reconstrucción retrospectiva del peronismo como socialismo nacional a la manera argentina (Sigal: 2002). La JP, conformada por jóvenes de clase media, erigió como principales enemigos de la revolución a los burócratas sindicales, viejos adherentes al movimiento: “El nacionalismo reformista que identificaban con el peronismo, y el pragmatismo y compromiso que éste había llegado a implicar luego de 1955, sufrían hoy un asalto con características de cruzada moral emprendido por advenedizos sin antigüedad en el movimiento. Los recién llegados procuraban redefinir el peronismo en términos de un credo revolucionario que tenía poco significado para los dirigentes sindicales tradicionales” (Sigal: 2002, Pp. 166). Como corolario, surgen las alas derecha e izquierda del peronismo, entre las que el *slogan* “Luche y vuelve” constituyó el único término de unidad, pasando de ser un medio, a un fin en sí. Con el cambio de década se produce el estallido de la rebelión popular. El Cordobazo implicó una sorpresa gigantesca e imprevisible, un auténtico acontecimiento que inauguró el predominio del “todo es política” y la lucha por el poder sin mediaciones (Sigal: 2002). Lo que Sigal denomina como antiintelectualismo de los intelectuales revolucionarios, los instó a la acción, a través de la adhesión a las múltiples organizaciones armadas que surgieron. Por otra parte, se produjo un crecimiento del tercermundismo, en el cual asume un papel significativo un sector de la Iglesia Católica, el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo. Entre 1971 y 1973, los grupos armados pasaron a la acción. El punto de inflexión había sido el secuestro y asesinato de Pedro Eugenio Aramburu, el 1° de junio de 1970, suceso que determinó la aparición pública de la organización Montoneros, y la caída de Onganía. Maristella Svampa (en AAVV: 2003, a) afirma que el propio Perón apela a la guerrilla como amenaza, con el fin de erigirse como único actor político capaz de garantizar la paz social. Así, entre 1971 y 1972 utiliza la táctica pendular de alentar tanto a la izquierda como a la derecha del peronismo que, nucleadas a su alrededor, comenzaron a exigir a Perón como candidato. La escalada de violencia es acrecentada por dos hechos definitorios: la matanza de presos políticos en Trelew, en 1972, y la masacre de Ezeiza, ésta última durante el regreso definitivo del líder, en 1973, ya durante el gobierno de Héctor Cámpora.

<sup>195</sup> Beatriz Sarlo (2005) afirma que la emergencia de la guerrilla motivó que revistas y semanarios del mercado pusieran esta discusión, de larga tradición en el movimiento comunista y socialista, a disposición de sus lectores, provocando el desborde de temas de la teoría revolucionaria hacia la prensa de información general.

había sucedido en otros países, la urgencia por el pasaje a la acción directa<sup>196</sup>, condujo a muchos artistas que se hallaban experimentando con los límites del lenguaje, a una “precipitada dinámica hacia la desmaterialización de la obra” (Longoni: 1997)<sup>197</sup>. Como corolario, muchos de ellos destruyeron su producción, y renunciaron o directamente repudiaron a las instituciones legitimantes.

El campo teatral, aferrado a la transitividad de la representación, no fue sin embargo, parte de este proceso. Los pocos artistas que se habían abocado a una experimentación formal con la escena, no ocupaban lugares significativos dentro del mismo (algunos de ellos no se reivindicaban como parte del campo, ni eran reconocidos por otros teatristas como tales) y no continuaron con su obra, ya sea porque sus inquietudes eran más amplias que las específicamente teatrales, o porque emigraron. Paradójicamente, la cerrazón del teatro porteño a la experimentación estética preservó a la situación de actuación de su disolución en lo político. A continuación, profundizaremos estas observaciones.

Si los primeros años de la expansión cultural de los 60 no estuvieron dominados por la idea de obra comprometida, la situación cambió rotundamente luego del golpe de Onganía. Sigal (2002) sostiene que la autonomía de la universidad, sustentada en su identidad políticamente progresista y culturalmente modernista, frente a una intelectualidad que fuera de la academia reivindicaba cada vez más valores populistas o marxistas, funcionó durante una década, pero se hizo insostenible “cuando una nueva articulación entre política y cultura colocó a la obra comprometida en el lugar que había ocupado el intelectual comprometido” (Sigal: 2002, Pp. 147)<sup>198</sup>. Por consiguiente, las dos posturas frente a la cultura que consignáramos en el apartado 2. a. 1. del presente capítulo, se redujeron a aquella según la cual el valor estrictamente cultural o estético de

---

<sup>196</sup> “A la par de la radicalización cultural se fueron produciendo hechos sociales y políticos que extreman, también en este campo, el grado de politización. Y la politización parece transformarse en una implicación que rebasaba el mundo de la cultura. Se fue convirtiendo en un camino donde las condiciones políticas podrían retardar, pero no frenar la marcha de muchos de estos intelectuales a la acción. La vanguardia intelectual podía transformarse en vanguardia política” (Rubinich, en AAVV: 2003, a, Pp. 269).

<sup>197</sup> La desmaterialización es producto del abandono de los formatos tradicionales, y del consiguiente desplazamiento del interés, desde el objeto artístico hacia el concepto y hacia los procesos que se desatan a partir de las situaciones creadas (Longoni: 2005).

<sup>198</sup> “Hay una conexión progresiva de una zona de la vanguardia con las preocupaciones políticas. Pero creo que esa conexión se produce mas acelerada y después del golpe de estado del 66, donde ya es la ideología de ese golpe la que concibe a la vanguardia como enemiga” (Beatriz Sarlo, en King: 1985, Pp. 306).

la obra intelectual o artística no es suficiente si la misma no observa una coherencia ideológica explícita<sup>199</sup>.

Muchos de los artistas del Di Tella se involucraron en los avatares políticos del país. Ana Longoni (1997) caracteriza el período a través de la existencia de una segunda generación de artistas plásticos de los 60, quienes pasaron sucesivamente por una gran diversidad de propuestas estéticas, experimentando la sensación de agotamiento de cada una a poco de comenzar a explorarla, lo que precipitó la tendencia a la desmaterialización de la obra<sup>200</sup>. Consideramos que la misma se debió a que llegados a un punto determinado, toda representación se convirtió en una mediación insostenible, dado que no podía reemplazar a la acción directa<sup>201</sup>. Esto desembocó también en un drástico distanciamiento de las instituciones en las que se venían desempeñando, rechazo que afectó especialmente al Instituto Di Tella.

Longoni consigna que en 1968 se llegó a una situación límite, en la que la opción por las armas dividió las aguas<sup>202</sup>. Esto se registró fundamentalmente en la destrucción de las propias obras ante la clausura de *Baño*, de Roberto Plate, en la interrupción de una conferencia de Romero Brest en Córdoba, y en la participación en *Tucumán Arde*<sup>203</sup>, expresión culminante del encuentro entre vanguardia plástica y política, e inicio de la ruptura que más tarde sufriría el frente común que se había formado ante la dictadura de Onganía (Longoni: 1997).

---

<sup>199</sup> Viñas se preguntará, a propósito del éxito de *Rayuela*, de Julio Cortázar, hasta cuándo se podrá prolongar el juego a dos paños, de adherir a Cuba y que *La Nación* te aplauda o de “entregarme en *Atlántida* para rescatarme a través de *Marcha*” (en Sigal: 2002).

<sup>200</sup> “Creíamos que la forma vanguardia de por sí, era la que correspondía a la ideología de izquierda. Si uno quería transformaciones en el arte era porque quería transformaciones en la sociedad [...] Nuestra intención era desde la vanguardia tomar la ideología, no poníamos el arte al servicio de la ideología, como mero mensajero, como mera forma de transmitir mensajes, sino que tenía que ser una confluencia dialéctica, creativa y creadora de una nueva situación formal. Situación que se daría a partir de la conjunción de la actitud de vanguardia, de indagación experimental, con la actitud ideológicamente revolucionaria” (Juan Pablo Renzi, cit. en Verzero y Sala, en AAVV: 2006, Pp. 313).

<sup>201</sup> King consigna que Nacha Guevara “era muy conciente de las contradicciones de su posición, vedette de la música de protesta en una situación política polarizada” (King: 1985, Pp. 149): “Las protestas musicales no sirven para nada, a ciertas personas les gustan porque después se sienten justificadas para toda la vida. O para todo el mes [...] El desacuerdo debe manifestarse a través de medios directos; de otra forma esas canciones se convierten en un bien de consumo como cualquier otro” (Nacha Guevara, Cit. en King 1985, Pp. 149).

<sup>202</sup> La radicalización política produjo cortes inéditos en casi todas las áreas intelectuales y profesionales, incluso las más elitistas, como la Asociación Psicoanalítica Argentina y la Federación Argentina de Psiquiatría.

<sup>203</sup> *Tucumán Arde* fue una obra colectiva realizada entre las vanguardias artísticas rosarina y porteña, que consistió en la visita de los artistas a los ingenios tucumanos y en la posterior realización de una “muestra denuncia”, que incluía fotografías, bandas sonoras, diapositivas, afiches y documentos. En Buenos Aires, fue exhibida en la CGT y clausurada durante el primer día.

En 1970, los Centros de Arte del Instituto Di Tella cerraron definitivamente sus puertas. Según King (1985) se había tornado evidente que la lógica evolución estética de los Centros los llevaba a su propia destrucción<sup>204</sup>. El propio Romero Brest, quien afirmaba que nunca promovió la realización de obras de carácter político, pretendía que la adecuación del CAV al complicado contexto, exigía el abandono de las exposiciones y el inicio de la investigación teórica sobre los medios masivos de comunicación y el diseño. Por otra parte, los propios artistas que participaban en el Instituto, habían llegado a percibirlo como propulsor de una vanguardia descomprometida. Como corolario, la falta de fondos, el agotamiento estético, y la oposición de la derecha y la izquierda precipitaron el cierre<sup>205</sup>.

A pesar del errante derrotero del CEA, el cierre de Florida implicó la pérdida de un espacio fundamental para el teatro netamente experimental, en el que la exploración con los recursos formales constituyera un fin en sí mismo, sin ningún otro imperativo condicionante. En este sentido, la situación de las artes plásticas y de la música, pilares de los otros dos Centros de Arte, era muy diferente. La experimentación formal en las artes plásticas no dependía sólo de la existencia del CAV, y de hecho, muchos de los artistas que se desempeñaban en el mismo, lo abandonaron porque el devenir propio de su obra los llevó a repudiar cualquier tipo de institucionalidad. Por su parte, la música experimental argentina poseía ya un espacio propio dentro del campo cultural argentino e incluso era valorada en otros países, por lo que siguió desarrollándose en diversas instituciones (de hecho, parte del CLAEM pasó al Centro Cultural General San Martín). Sólo el teatro perdió tanto el espacio, como los fundamentos que legitimaran la (aparente) gratuidad de la experimentación formal, los cuales se recuperarían recién en la postdictadura.

---

<sup>204</sup> “En el ITDT de Buenos Aires las nuevas formas se estratificaron en una mueca o en una caricatura del vanguardismo [...] el ITDT –de acción influyente, necesaria y elogiada hasta hace poco- tendría que hacer vanguardismo consigo mismo, propiciando la ruptura de esquemas, la renovación de cuadros, la auténtica asunción de su carácter experimental con un criterio adulto” (*Análisis*, 1/1/69). El mismo Guido Di Tella afirma que “si uno quiere financiar arte <<underground>> a través de una institución, se destruye la esencia de la cosa” (cit. en King: 1985, Pp. 203).

<sup>205</sup> La crisis económica de la empresa Siam Di Tella, además del retiro de la financiación de las fundaciones extranjeras luego del golpe, provocaron problemas irresolubles para los Centros. La relación de los mismos con el gobierno de Onganía era cada vez más delicada: los concurrentes al Instituto y a los bares cercanos eran hostigados, intimidados e incluso detenidos. La visibilidad de los Centros (sobre todo del CAV) comenzó a representar un estorbo para las negociaciones con el gobierno, cuando Siam quebró. Existía la sensación generalizada de que la empresa se generaba una mala publicidad con la existencia de los Centros, que representaban un ataque a los valores tradicionales. Por otro lado, el Di Tella también recibía reproches cada vez más fuertes de las agrupaciones de la izquierda, que lo veían como un ataque neocolonial contra los valores nacionales, sobre todo después del Cordobazo, cuando “las ideas populistas gozaban de difusión e influencia en los círculos políticos y culturales” (King: 1985, Pp. 182).

El campo teatral casi en su totalidad participaba de la creencia en la unión entre el teatro nacional y la sociedad, y coincidía con otros grupos intelectuales en la revalorización del peronismo como transición al socialismo. Por consiguiente, “a fines de los años 60 varios artistas más comprometidos políticamente tenían mala conciencia por no producir teatro callejero u otras formas más directas de actividad artística” (King: 1985, Pp. 76). El teatro se configuró entonces como práctica social y se consolidó la figura del artista como un revolucionario, con el público (desplazado de la burguesía a la clase media baja y proletaria) como destinatario. Por su parte, el propio espectador de clase media radicalizó sus gustos y comenzó a demandar textos que cuestionaran el contexto social, dado que también “deseaba el cambio político social o fantaseaba con él y pensaba que el teatro podía concienciar, acelerar las transformaciones” (Pellettieri: 1997, Pp. 229).

De este modo, varios artistas se volcaron al teatro militante o de “agit-prop” (agitación y propaganda). En 1968, Norman Briski ingresó al peronismo y fundó, junto con Carlos Aznares y Carlos Obes, el Teatro Popular Octubre, agrupación que representaba las problemáticas puntuales en villas, fábricas y asociaciones obreras, con el objeto de discutir y modificarlas<sup>206</sup>. También Juan Carlos Gené hizo teatro en barrios y en fábricas. Otros grupos acusaron la influencia del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal<sup>207</sup>, quien en 1971 se radica en la Argentina y en 1975, pone *Torquemada, El gran acuerdo internacional del Tío Patilludo* y *Ay, ay, no hay Cristo que aguante*.

Pellettieri (1997) caracteriza a la ideología estética sostenida por estos grupos, a partir de la negación de aspectos esenciales del teatro, como la ficción, el profesionalismo actoral, y la división entre actores y espectadores, dado que promovían un teatro hecho en comunidad. No obstante, no consideramos que esto redundara en

---

<sup>206</sup> Entre 1969 y 1973 realizaron un centenar de dramatizaciones. El objetivo de las mismas era que el teatro derivase en asamblea, por lo que no se podían prever los resultados. El proyecto tuvo gran repercusión, realizando una gira por el interior y por Chile (Dubatti: 1996).

<sup>207</sup> Augusto Boal estudió dramaturgia y teatro en el Actor's Studio de New York hasta 1956. Entre 1956 y 1971 dirigió el Teatro Arena de San Pablo. En 1960 abandonó el realismo psicologismo y optó por el “caos estético”, retomando procedimientos del melodrama, el circo y el *vaudeville*, influido por la obra de Brecht, aunque afirma que el mismo no llegó lo suficientemente lejos. En 1971 debió exiliarse en la Argentina. En 1973, elabora el Teatro del Oprimido, influido por la Pedagogía de la Liberación de Paulo Freire y por el Psicodrama de Jacob Levi Moreno. Su objetivo es transformar al espectador en protagonista de la acción dramática (“espect-actor”) para que, al eliminar la propiedad privada de los actores sobre los personajes, la actividad teatral se torne un instrumento para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales. Otras técnicas utilizadas son el teatro invisible, el teatro foro y el teatro imagen. En 1976, Boal debió exiliarse en Portugal y luego se radicó en Francia (Artesi, en AAVV: 2008).

una disolución de la situación de actuación similar a la producida en los grupos del Nuevo Teatro norteamericano. En el caso porteño, la transgresión de los aspectos específicos del lenguaje teatral no fue el resultado del devenir intrínseco de la experimentación formal hacia la “desmaterialización” artística (que produciría el desplazamiento del interés del objeto artístico hacia el concepto), sino de la apelación al teatro como una herramienta necesaria y eficaz para los fines didáctico-políticos inmediatos. Así, estos grupos subordinaron lo artístico a los requerimientos de una lucha social más urgente, para la cual utilizaron algunos elementos del lenguaje escénico, fundamentalmente la situación de actuación, con el fin de realizar experiencias que desbordaban la definición “teatro”. De este modo, un sujeto podía accionar momentáneamente como Yo Actor, y ser observado por sus vecinos y por otros Yo Actores profesionales, que se colocaban transitoriamente en el rol de espectadores.

En las experiencias del Living Theatre, en cambio, la unión entre arte y vida se hallaba intrínsecamente asociada a la experimentación formal. Este y otros grupos abordaron experiencias donde la situación de actuación misma implicaba un límite insalvable, que debía ser abolido o que era destruido por la propia lógica de los procedimientos empleados en sus obras<sup>208</sup>. De este modo, el paulatino pasaje de la puesta en relieve de la reflexividad de la acción actoral, a la exploración de nuevas formas de vida, condujo a estas agrupaciones al rechazo de la noción de representación y al abandono del teatro.

En el campo teatral porteño, sin embargo, lo específicamente estético se había percibido históricamente como accesorio, lo cual provocó una fuerte bifurcación entre “contenido” y “forma”. En los 60 esta dicotomía se expresó mediante la separación entre el teatro con mensaje y el teatro del puro juego, reivindicado y/o percibido como vacío de sentido. Consideramos que esto se relaciona directamente con lo que Silvia Sigal (2002) caracteriza como la doble tendencia de los intelectuales argentinos a la radicalización política y al conservadurismo cultural, merced a la cual los grupos de izquierda les prohibían a sus integrantes el psicoanálisis, la homosexualidad, la lectura de *Primera Plana* y la concurrencia al Instituto Di Tella<sup>209</sup>. Sigal agrega que su antimodernismo era similar al de Onganía, “como son también similares los reproches

---

<sup>208</sup> Ver apartado 4. c., del Capítulo 4 de la Primera Parte de nuestra investigación.

<sup>209</sup> “La revolución que ha penetrado en EEUU [...] el desafío negro y de las minorías étnicas marginalizadas, el desequilibrio económico y social interno, la disolución de las costumbres, el apagamiento de los valores culturales y tradiciones de los comienzos, la rebelión neurótica de la juventud, las drogas [...] [las colonias] imitan la putrefacción de la cultura de las metrópolis, el hippismo, la homosexualidad” (Hernández Arregui, cit. en Sigal: Pp. 159).

que los partidarios del realismo hacen a las experiencias teatrales de vanguardia” (Sigal: Pp. 159), merced a los cuales compromiso y el realismo permanecieron estrechamente asociados.

Así, los teatristas que en la década del 60 oscilaban entre el teatro realista y el absurdistas, replegaron filas, convergiendo en un teatro político mensajista. Pellettieri (1997) sostiene que entre 1967 y 1974 primó un teatro de parodia al intertexto político, que trazó un abanico que iba de la máxima inclusión en el realismo reflexivo (*El avión negro*, de 1970), a su máxima distancia y la máxima cercanía con procedimientos teatralistas brechtianos (*Historia tendenciosa de la clase media*, de Monti, 1971)<sup>210</sup>. El clima de época puede vislumbrarse además en la producción de propuestas dramáticas colectivas, incluso por parte de autores realistas de clara tendencia personalista, como la mencionada *El avión negro*, firmada por el Grupo de Autores, conformado por Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik.

#### El mismo público que bogaba por el cambio revolucionario

“convertía, mediante este reclamo, a todo teatro en político, pero gozaba más con estos textos de intención política. Era el retorno a la vieja utopía del Teatro Independiente: el teatro debía cambiar al país” (Pellettieri: 1997, Pp. 229)<sup>211</sup>

---

<sup>210</sup> Ya hemos mencionado que la obra de Brecht había sido muy bien recibida por el teatro independiente, dado que su premisa de compromiso ideológico permitió que se toleraran las interrupciones formales que proponía. No obstante, la influencia del teatro brechtiano se registró más en la dramaturgia que en la puesta en escena y en la Actuación.

<sup>211</sup> Esto coincidió con lo sucedido en otros países de Latinoamérica, donde los cambios revolucionarios también fueron apoyados desde el teatro, produciendo lo que Gustavo Geirola (2001) define como un silenciamiento progresivo sobre cuestiones directamente ligadas a la práctica teatral. El mismo fue percibido por algunos sectores del campo teatral porteño. En el N° 6-7, de la Revista *Teatro '70*, correspondiente a febrero-marzo de 1971, Renzo Casali señala los problemas de este teatro, heredero de las formaciones independientes: la existencia de una ideología *a priori* y la preeminencia de objetivos exclusivamente políticos, que lo condujeron a un desarrollo artístico pobre o nulo y a la concordancia estratégica con movimientos políticos, que provocaron su total dependencia a intereses extra-teatrales. La subordinación de objetivos estéticos a objetivos prácticos coincidentes con líneas políticas partidarias, convirtió al movimiento en un apéndice socio-político de una estrategia general, anulando de entrada toda posibilidad de desarrollo, realmente independiente, de sus medios de expresión formales. Se logró provocar la transformación del teatro en un medio *para*, sin especificar y profundizar realmente el lenguaje que, por definición, le pertenece al teatro como arte. Por otra parte, el desarrollo estético deficiente es para Casali un hecho curioso que no se produce por la falta de capacidad de los individuos, sino por el concepto secundario del fenómeno artístico. El problema estético no constituyó la esencia del Movimiento Independiente argentino. Dado que su objeto era “esclarecer”, poco importaba el medio o la forma con que eso se produjera. Casali describe con ironía el destino de muchos actores que huyeron de lo inestético de aquel teatro: la televisión como “solución económica”, el teatro comercial como “refuerzo económico” y, ocasionalmente, el “teatro serio” como justificación moral.

Paradójicamente, el histórico reclamo de transitividad en la representación, que desvalorizaba toda puesta en relieve de la reflexividad de lo escénico, y que había hallado su máxima expresión en el arribo de la metodología stanislavskiana, y en el posterior surgimiento del realismo reflexivo, preservó a la situación de actuación de diluirse en lo político, como sí sucedió con el Nuevo Teatro, y por consiguiente, preservó también los roles de Yo Actor y de espectador de los sujetos implicados en dicha escena. Y cuando el cambio en las condiciones políticas interrumpió abruptamente toda posibilidad de compromiso directo<sup>212</sup>, brindó además la posibilidad de regresar al psicologismo propio del realismo y a la metáfora como ampliación del mismo, constituyendo un refugio para el campo teatral. Así, entre 1975 y 1976 se registra un significativo cambio del rol del artista (de revolucionario, a hacedor de un teatro de calidad), y en el público al que apelaba (que del proletariado, pasa nuevamente a la burguesía).

En efecto, como ya hemos consignado en el capítulo anterior, durante la dictadura, el campo teatral se replegó sobre sí mismo, hasta la realización del ciclo Teatro Abierto en 1981<sup>213</sup>, punto culminante de la hegemonía del realismo reflexivo y de los teatristas vinculados a éste.

Asimismo, el agotamiento del realismo permitió que durante la postdictadura, los teatristas que mantenían una postura crítica frente al mismo pudieran reivindicarla abiertamente dentro de un campo teatral accesible, ahora sí, a discusiones estéticas. De este modo, comienzan a generarse metodologías que discuten con el realismo en

---

<sup>212</sup> Durante el tercer gobierno peronista (1973-1976), se acrecienta la disputa directa entre la izquierda y la derecha del movimiento. En tanto Perón demanda la institucionalización y subordinación de Montoneros, éstos pasan a la oposición. El apoyo de Perón a los viejos peronistas, sindicalistas leales y disciplinados, provoca el desencuentro entre la sociedad civil movilizada y el líder (Svampa, en AAVV: 2005, a), quien poco después, muere. Se produce la exclusión directa de la izquierda del movimiento: se cierran publicaciones políticas y culturales de izquierda, se inicia la censura abierta en los medios, la confección de listas negras en el ámbito artístico, y la acción de grupos de extrema derecha. La Triple A comandada por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega, "organización clandestina en la cual actuaban elementos policiales y parapoliciales, cuyo objetivo era la eliminación física de sus adversarios a través del asesinato político" (AAVV: 2005, a, Pp. 423) provoca la exterminación del ala izquierda. Muchos artistas fueron amenazados de muerte por la Triple A y debieron exiliarse. En septiembre de 1975, Montoneros pasa voluntariamente a la clandestinidad y poco después la organización es declarada ilegal por Isabel Perón. Es entonces cuando se produce la opción definitiva por el militarismo, por parte de la guerrilla (Svampa, en AAVV: 2005, a). La fuerte escalada de violencia promueve el avance de los militares al poder, quienes esgrimen el combate contra la subversión como argumento.

<sup>213</sup> Entre 1976 y 1978 los organismos de derechos humanos sostienen el rol opositor más fuerte frente a la dictadura, dado que los otros actores políticos aceptaron su exclusión temporaria. Entre 1978 y 1981, otros actores rompen su aislamiento, realizando tímidas manifestaciones y pronunciamientos públicos. Los partidos comienzan a reorganizarse como oposición. Es durante el gobierno de Viola, en 1981, cuando se produce una apertura de la esfera de la cultura, y se genera un clima de relativa distensión de la sociedad civil y de los medios de comunicación, proceso que sufrirá un revés durante el gobierno de Galtieri, en el que se producirá la Guerra de Malvinas (AAVV: 2005, a).



términos estético / ideológicos, proporcionando alternativas y enriqueciendo la Actuación en el campo teatral porteño. El Teatro de Intensidades se nutrirá, no obstante, de diversas corrientes estéticas, ideológicas y de pensamiento presentes en el campo cultural porteño con anterioridad. Dado que algunas de ellas se hallaban en oposición, el Teatro de Intensidades constituirá además una expresión de conjunción y síntesis, tal como otras formas lo habían sido en diferentes lenguajes artísticos.

## **2. b. La *síntesis antirrealista* de Alberto Ure: vanguardia estética, pensamiento nacional y actor popular.**

Tal como consignamos anteriormente, la apertura democrática generó el espacio simbólico necesario para que la experimentación formal obtuviera la legitimidad de la que anteriormente había carecido dentro del campo teatral. Los propios artistas sintieron la necesidad de romper con todo imperativo totalizador, fuera éste político o estético, por lo que varias voces comenzaron a levantarse contra la “dictadura del realismo”. Una de las más virulentas, fue la del director y pedagogo Alberto Ure, quien se hallaba en actividad desde el año 1968, pero que luego de su participación en Teatro Abierto arribó a la elaboración más acabada de su propuesta estética, a la que consideramos la base del Teatro de Intensidades o de Estados.

En contraposición a la visión hegemónica sostenida dentro del campo teatral, tanto por los grupos más conservadores como por la izquierda tradicional (a la que identifica como “progresismo”), Ure reivindicará la reflexividad de la representación como dimensión privilegiada de lo artístico, pero fundamentalmente, de lo político. Esto se halla en consonancia con lo que Longoni (1997) afirmara respecto de las artes plásticas, en las que

“la vanguardia señala una diferencia con los artistas vinculados orgánicamente a la izquierda, al considerar que éstos recurren a contenidos políticos y sociales críticos sólo como <<tema>>, expresándolos en formatos tradicionales” (Longoni: 1997, Pp. 320).

Esta postura había ocasionado que algunos artistas emprendieran, durante los 70, la producción de obras que produjeran efectos similares a un acto político, expresando los contenidos revolucionariamente, al tiempo que defendiendo la especificidad artística. Como ya hemos desarrollado, el teatro se mantuvo ajeno a esta tendencia durante aquellos años.

Sin embargo, si la propuesta de Ure recurre a lo estético como forma de producir ideología en términos netamente artísticos, no lo hace en función de la ruptura directa de algún tipo de orden (representativo o de pensamiento), sino de la constante socavación de lo establecido. Es por ello que su poética se basa en el mantenimiento de una posición de confrontación y oposición permanentes. De este modo, tanto por las características intrínsecas de su propuesta estética, como por las reacciones que la misma busca ocasionar, el Teatro de Intensidades o de Estados ostenta una condición necesariamente minoritaria dentro del campo teatral.

Por otra parte, y no obstante su contacto con grupos del Nuevo Teatro en los Estados Unidos, Ure no apela a la reproducción o el transplante de las novedades formales desarrolladas por los mismos, sino a la historia de la escena nacional y, fundamentalmente, a la Actuación popular como elemento alterador del realismo. Por consiguiente, el Teatro de Intensidades promueve la revalorización de toda un área de la cultura y del teatro argentinos, rechazada con anterioridad. La consideración de la importancia de la experimentación formal, sumada a la revalorización, desde una postura culta, de las manifestaciones de la cultura popular nacional, logra sintetizar así las vertientes artísticas y de pensamiento consignadas en el apartado anterior, incluyendo también al realismo, como punto de referencia al cual oponerse.

En la presente sección, abordaremos las influencias presentes en la obra artística y teórica de Alberto Ure, y analizaremos cómo ésta logra instalar a la mezcla o hibridación (de lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo nacional y lo extranjero), como una categoría estética válida y singular dentro de nuestro campo teatral.

En primer lugar, analizaremos algunos antecedentes, marginales dentro del campo, conformados por propuestas de teatro culto que polemizan con la primacía del realismo y de la transividad de la representación (2. b. 1.).

En segundo lugar, consignaremos las relaciones que el pensamiento de Alberto Ure establece entre diversas influencias, con el fin de caracterizar cómo su permanente polémica con la idea “progresista” de la cultura y del teatro argentinos (que subsume cualquier expresión a una función didáctica, esté asociada a un ideal político conservador o emancipatorio), llega a conformar una propuesta estética y metodológica novedosa (2. b. 2.)

## 2. b. 1. Antecedentes: algunos cuestionamientos a la Actuación realista, previos al Teatro de Intensidades

A continuación analizaremos algunas experiencias aisladas dentro del campo teatral porteño en su variante culta, y anteriores al surgimiento del Teatro de Intensidades, en las que la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación y del realismo como estética privilegiada, son relativizados por la valorización de los aspectos formales del arte teatral. Fundamentalmente, tomaremos en consideración la labor de Oscar Ferrigno como actor, formador de actores y director, tanto en Fray Mocho como con posterioridad a la disolución de la agrupación.

El Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho, fue la única agrupación independiente que consideró como cuestión prioritaria a la formación del actor, y la importancia de la asunción de un compromiso *estético* por parte del artista. Con estos ideales, el grupo liderado por Oscar Ferrigno emprendió la capacitación metodológica de sus integrantes y el desarrollo de un teatro basado en el rescate de textos dramáticos y procedimientos formales propios del teatro popular nacional y universal. De este modo, el proyecto de Fray Mocho introdujo una serie de novedades para el campo teatral argentino de la década del 50, anticipándose en varias décadas a lo que sucedería más tarde.

En efecto, Fray Mocho incorporó anticipadamente elementos de metodologías específicas de Actuación que ingresarían con posterioridad a la Argentina: el “sistema” Stanislavski (que se convertiría en hegemónico en la década siguiente), el distanciamiento brechtiano y principalmente, la Escuela Francesa, que se instalaría definitivamente en nuestro campo teatral recién a partir de la última postdictadura<sup>214</sup>. En segundo término, promovió una puesta en escena basada en los aspectos reflexivos de la representación, priorizando fundamentalmente, al ritmo en tanto elemento generador de intensidad (aspecto percibido por Pellettieri: 1997). Por último, revalorizó un repertorio segregado dentro del campo teatral argentino, a la par que adoptó una concepción del teatro y de la Actuación como fenómenos situados históricamente. No obstante, el proyecto no perduró en el tiempo, ni tuvo continuidad inmediata en la década siguiente, más allá de la obra individual del propio Ferrigno. A continuación, profundizaremos en estas observaciones.

---

<sup>214</sup> Aspecto que analizaremos en el Capítulo 3.

Luego de egresar del Conservatorio Nacional de Arte Escénico, Oscar Ferrigno se incorporó a La Máscara. En 1948 viajó a Europa y se estableció en París durante más de un año, donde tomó contacto con representantes de la vanguardia teatral francesa, fundamentalmente con discípulos de Jacques Copeau. En 1950 regresó a Buenos Aires y a La Máscara, donde propuso crear un centro de investigación y una escuela de Actuación para aquellos miembros del grupo que no tuvieran preparación técnica anterior. Es significativo que la indisciplina y la falta de seriedad de los asistentes haya hecho fracasar el intento, en tanto muestra el desinterés de las agrupaciones independientes por la formación actoral. Lo cierto es que, mientras algunos consignan la fractura interna de La Máscara ocasionada por el episodio, Estela Obarrio (1998) sostiene que Ferrigno fue lisa y llanamente expulsado del grupo.

Un año más tarde, se uniría a Esther Bechar, Estela Obarrio, Mirko Álvarez, Agustín Cuzzani, Elena Beni, Raquel Kronental y Salvador Santángelo para fundar Fray Mocho. Obarrio (1998) consigna que la agrupación poseía un propósito revisionista del teatro nacional y el deseo de experimentar con nuevas formas artísticas<sup>215</sup>. Con estos fines, emprendieron la labor específicamente teatral, además de la realización de lecturas, polémicas, críticas y, fundamentalmente, publicaciones<sup>216</sup> y giras por las provincias.

Dado que “el principal compromiso que un teatrista asume ante el espectador –sin el cual no hay teatro–, consideramos que es ESTÉTICO” (Obarrio: 1998, Pp. 112. La mayúscula pertenece a la autora), la principal premisa de trabajo de Fray Mocho fue la formación actoral. El propio Ferrigno consignaba, en la Declaración de Propósitos del grupo, que el actor debe formarse artística y técnicamente, para poder ser “responsable de sus *posiciones estéticas* y de sus creaciones frente al público” (cit. en Obarrio: 1998, Pp. 15. La cursiva es nuestra). Para ello, los miembros del grupo encararon la creación de una escuela interna, mantenida al margen de las representaciones<sup>217</sup>. Esto resultaba inédito en el teatro independiente, por varios motivos. En primer lugar, porque Fray

---

<sup>215</sup> La voluntad, tanto de revalorizar el pasado del teatro argentino, como especialmente, de recurrir a diversas vertientes estéticas sin las limitaciones impuestas por los prejuicios propios del teatro culto, puede vislumbrarse en el elocuente relato de Obarrio (1998) respecto de la elección del nombre de la agrupación. Entre los motivos, Obarrio enumera: la simpatía por la librería del mismo nombre, por el porteñismo de la obra de José S. Álvarez (Fray Mocho), por la argentinidad en temas y caracteres populares, y por la atracción por un dibujo de José M. Cao para el primer número de la revista homónima, que representaba a un monje laico sosteniendo un libro en una mano y un mate en la otra.

<sup>216</sup> En sus doce años de existencia, la agrupación publicó diez Cuadernos de Arte Dramático y treinta Suplementos de Estudios, además de boletines de información. Por otra parte, poseía una biblioteca.

<sup>217</sup> Los integrantes que no poseyeran formación previa, debían permanecer en la escuela durante tres años antes de participar en una puesta.

Mocho se hacía responsable de las falencias artísticas del movimiento, tantas veces señaladas por la crítica de la época. Pero fundamentalmente, porque ponía el acento en la tarea de las agrupaciones en tanto promotoras de la educación artística de sus propios integrantes, antes que en la de transmitir valores morales o políticos al público. Como ya lo hemos consignado, recién nueve años después la joven generación de La Máscara tomaría un camino similar al de Fray Mocho.

Obarrio (1998) consigna que el aprendizaje actoral se orientaba a liberar al actor de las inhibiciones en su accionar y a la conformación de un auténtico equipo. Con este propósito se incluyeron materias prácticas<sup>218</sup> y teóricas<sup>219</sup>. Asimismo, se incorporaron influencias de diversas vertientes metodológicas, absolutamente novedosas en nuestro campo teatral.

Por un lado, Fray Mocho indagó en algunos procedimientos del “sistema” Stanislavski. Si bien durante la década del 40, *Mi vida en el arte* se había publicado en la Argentina, Fray Mocho encaró la traducción del inglés, de algunos capítulos de *Un actor se prepara*, trabajo que incluye los principales elementos de la propuesta metodológica de Stanislavski. Con el objeto de ser utilizados como material de ejercitación interno, la agrupación tradujo los capítulos Acción, Imaginación y Concentración de la Atención, y redactó un resumen con otros fragmentos. Teniendo en cuenta que en 1953, Fray Mocho difundió el “sistema” en uno de sus Cuadernos de Arte Dramático, y que recién un año después, *Un actor se prepara* fue publicado en castellano, resulta notable que los jóvenes de La Máscara no hayan recurrido a Ferrigno cuando se propusieron poner en práctica a Stanislavski. Sin duda, el perfil no plenamente realista de Ferrigno, además de sus ideas respecto del teatro nacional, no formaban parte del horizonte de expectativas de los teatristas de la época.

Fray Mocho incorporó también algunos aspectos del distanciamiento brechtiano. De hecho, los puntos de confluencia y discrepancia entre la Actuación vivenciada y el teatro épico, estaban siendo tratados por el propio Brecht por aquellos años<sup>220</sup>.

No obstante, fueron las metodologías de Actuación asociadas a la vanguardia francesa, las que más influencia ejercieron en Fray Mocho. Durante su estadía en París, Ferrigno había mantenido estrecho contacto con varios discípulos de Jacques Copeau,

---

<sup>218</sup> Entre las que se encontraban Gimnasia para Actores, dictada por María Fux, Técnica de la Interpretación, Técnica de la Voz, Fonética, Impostación, Articulación, Dicción, Lectura-Canto Oral, Preparación y Entrenamiento Físico y Expresión Corporal.

<sup>219</sup> Literatura Dramática Universal y Nacional, Historia, Sociología y Filosofía.

<sup>220</sup> En su trabajo *Pequeño organon para el teatro*, de 1948.

fundador del Vieux Colombier, cuya propuesta se basaba en la valorización de los recursos técnicos del actor, a partir de la depuración de la forma y de la calidad del movimiento, según su economía, necesidad y precisión en tiempo y espacio. Esto implicaba la valorización del trabajo físico del actor y el alejamiento del realismo, al colocar un mayor énfasis en los aspectos reflexivos de la Actuación.

Con el objeto de que los actores adquieran y amplíen sus recursos formales, la Escuela Francesa trabaja a partir de los géneros tradicionales<sup>221</sup> como la pantomima, la Commedia dell'arte y la máscara neutra, y de procedimientos como la rítmica, la música como generadora del juego actoral, la improvisación, y la escena vacía y el decorado dinámico. Si bien Ferrigno incorporó todos estos elementos en su trabajo con Fray Mocho<sup>222</sup>, fueron los conceptos de improvisación de Charles Dullin y de coro o juego dramático, desarrollado por Joan Doat, Charles Antonetti, Jacques Roux y León Chancerel, los principales procedimientos empleados.

En lo que respecta a la improvisación, la misma se encaraba a través de ejercicios colectivos, en los que se buscaba desarrollar el contacto y la percepción de los actores entre sí, prescindiendo para ello de la palabra. Por su parte, el coro dramático se basaba en el coro trágico griego, y consistía en lograr una declamación colectiva, en la que no se perdieran ni el sentido del discurso, ni la dimensión plástica del movimiento, y en la que cada sujeto consiguiera elaborar una Actuación individual aun dentro de un conjunto. Para ello, se trabajaba con la alteración del ritmo (a partir del uso de las oposiciones entre rapidez / lentitud, tensión / relajación) y la música como principales herramientas para agrupar, disociar, animar y apaciguar, convirtiendo en manifestación corporal aquello que se halla inexpresado (Pitoëff, en Obarrio: 1998).

Por consiguiente, Fray Mocho le otorgó a la Actuación una mayor importancia en el proceso creativo, en el que la corporalidad no se hallaba subsumida a la palabra. El empleo del movimiento, la elocución no monótona, y la generación de un espacio lúdico y despojada, en el que bastaban la presencia escénica del actor y su comunicación con el público, se convirtieron en rasgos característicos de sus puestas. Estos elementos eran auténticas rarezas dentro del campo teatral porteño de la década del 50, y sobre todo, en el movimiento independiente<sup>223</sup>.

---

<sup>221</sup> Aspecto en el que profundizaremos en el **Capítulo 3**.

<sup>222</sup> También se dedicaron algunos Cuadernos de Arte Dramático a la difusión de la Escuela Francesa.

<sup>223</sup> Francisco Javier consigna que la puesta de Fray Mocho, de *Los casos de Juan*, de Canal Feijoo, evidenció que otro tipo de teatro era posible, dado que el espectáculo mostraba un tema muy argentino, que se aproximaba al mito, y se alejaba de las historias ciudadanas cotidianas, incorporando a personajes

No obstante, a las novedades en el trabajo con los actores y en la puesta en escena, Fray Mocho le sumó también una actitud inédita respecto de la historia del teatro argentino y los géneros relacionados con el Teatro Popular. Si bien la preocupación del grupo era la calidad artística, la misma se hallaba estrechamente articulada con la generación de sentido<sup>224</sup>, mediante la cual el espectador superara su individualidad: “Queremos un gran teatro nacional y popular, capaz de elevar la cultura de nuestro pueblo, sin menoscabar la alegría del esparcimiento ni el goce de la belleza artística” (Conferencia “Experiencias en torno a un teatro nacional y popular” dictada por Oscar Ferrigno en el I Simposio de Directores Escénicos Latinoamericanos, Tucumán, 1958. Citado en Obarrio: 1998, Pp. 97).

De este modo, se tornaba fundamental la elección del repertorio, que Fray Mocho tomó de tres fuentes: los clásicos, los contemporáneos universales y los autores nacionales,

“porque nos dirigíamos a nuestro medio y nos parecía natural, para llegar a nuestra gente, utilizar nuestras mismas voces. Voces que tanto en el pasado como en el presente estaban en más estrecho contacto con determinados problemas, determinadas aspiraciones y determinadas formas de sentirlos” (Ferrigno, cit. en Obarrio: 1998, Pp. 98).

Ferrigno consideraba que las dos primeras fuentes estaban terminadas, hechas y eran por lo tanto, fáciles de abordar. Pero

“La situación era muy otra frente a lo *nacional*. Sabíamos que Lope de Vega era un genio, y cuál era su significación dentro de la historia del teatro y de la cultura, pero ignorábamos la raíz y la posible recuperación de *nuestro* Florencio Sánchez. Sabíamos que representar a Moliere, implicaba asumir un *estilo*, del que teníamos ideas aproximadas. Pero no sabíamos cómo abordar concretamente un <<simple tipo nuestro de Pacheco o de Novión>>. Algunos de nosotros poseíamos lenguas extranjeras, algunos habíamos viajado a Europa. Pero cualquiera de estos hechos particulares, no nos hacían conocer la peculiaridad lingüística en que se expresaba Juan el Zorro, y no se disimulaba el hecho de que también eran excepción los que conocían el país más allá de los límites de la Capital... Resumiendo, queremos decir

---

arquetípicos, mitad antropomórficos, mitad zoomórficos, con maquillajes-máscara, mallas negras y pies descalzos, en una escena desnuda, en la que resaltaban la estilización de los movimientos y de los gestos (en Obarrio: 1998).

<sup>224</sup> Obarrio afirma que el espectador debía sentir que “algo había sido dicho”.

que nuestra cultura estaba deformada por el espejo europeo, que era expresión clara de un liberalismo cultural para sostener aspectos económicos, mientras aquí ignorábamos nuestra historia, nuestras tradiciones, nuestra geografía con sus formas particulares de vida, y en fin, a *nuestro hombre*. Hombre al que sin embargo, destinábamos nuestro trabajo [...] Tomábamos conciencia por primera vez de que la posesión o el interés por la cultura artística, era en nuestro medio patrimonio de ciertos grupos” (Conferencia dictada por Oscar Ferrigno en Tucumán, cit. en Obarrio: 1998, Pp. 98)

Por consiguiente, el trabajo de Fray Mocho se orientó, por un lado, hacia la historia del teatro popular argentino, con el fin de

“buscar esencias, raíces, de las cuales nuestra juventud ha sido deliberadamente desconectada en los últimos treinta años, caracterizándose nuestro país por una política cultural antinacional e híbrida. Es probable que descubramos entonces, que a través de la nueva actitud, un Sánchez, un Payró, un Pacheco, y otros, fueron relegados intelectualmente o distorsionados artísticamente” (Conferencia dictada por Oscar Ferrigno en Tucumán, cit. en Obarrio: 1998, Pp. 103)

De este modo, pusieron en escena sainetes, comedias blancas y textos dramáticos de la gauchesca, géneros marginales y remanentes dentro del campo teatral durante la década del 50, sobre todo en el teatro independiente<sup>225</sup>. Pero además de estas obras<sup>226</sup>, Fray Mocho incorporó la obra Osvaldo Dragún, dramaturgia intertextual con el sainete, que también acusaba la influencia de Brecht:

“La tentativa de Dragún de modernizar el sainete y la comedia blanca... fue sin duda valiosa no sólo por sus logros, que fueron alcanzados parcialmente, sino por los caminos que abrió al teatro argentino posterior, particularmente de los años 70 en adelante” (Pellettieri: 2003, b, Pp. 139)

---

<sup>225</sup> Por otra parte, Fray Mocho publicó los Nros. 7, 8, 9 de sus Cuadernos de Arte Dramático, bajo el título “Aportes para la historia del teatro argentino”, en el que realizó una revisión del teatro del siglo XIX, que incluía al circo criollo y a la gauchesca. Ferrigno dictó también conferencias sobre el teatro popular argentino y universal. Mediante las mismas, introdujo géneros como la Comedia dell’arte, a la que caracterizaba como una de las fuentes para “desintoxicar” al teatro contemporáneo. Así, en la Conferencia “La Commedia dell’arte, Escuela de actores”, Ferrigno elabora una historia de los teatros culto y popular, desde el Renacimiento hasta el siglo XX.

<sup>226</sup> Entre las cuales podemos mencionar a *Los Disfrazados* (Carlos M. Pacheco), *Los casos de Juan el Zorro* (Bernardo Canal Feijoo) y *Moneda Falsa* (Florencio Sánchez), puestas en 1953, *Mateo* (Armando Discépolo), puesta en 1958, y *El gaucho Martín Fierro* (José González Castillo), puesta en 1960.



Por otro lado, la intención de Ferrigno era producir un teatro popular, para lo cual se requería instaurar una comunicación con todos los sectores sociales, por lo que Fray Mocho intentó ir más allá del reducido público del movimiento independiente. Se trataba de llegar “a ese vasto sector mayoritario del pueblo formado por los trabajadores” (Ferrigno, cit. en Obarrio: 1998, Pp. 99), pero también por los profesionales, artistas, científicos, intelectuales y parte de la burguesía, que trabajaban para el desarrollo de los intereses comunes del país. Y dado que Ferrigno consideraba evidente que esos sectores no iban al teatro, había que ir en busca de ellos.

Pero había aun más. La comunicación debía pasar por un lenguaje y una forma de expresión común y particular, que participara de las características nacionales, al tiempo que respetara las peculiaridades regionales, “y para hacer ese teatro era evidente un hecho: no estábamos preparados. Desconocíamos la realidad de nuestro propio país” (Ferrigno, cit. en Obarrio: 1998, Pp. 99). De este modo, Fray Mocho emprendió su Gira Nacional de Difusión e Investigación Dramática Popular, llevando sus obras a clubes, bibliotecas, plazas, escuelas, hospitales, cárceles, centros universitarios, circos, bares y estadios deportivos, de Buenos Aires y de las provincias. Por este medio, se proponía reunir material de todas las formas de cultura locales, se trataba de modos de expresión populares o cultos. Y dado que no existía un solo ser nacional, la agrupación consideró que era necesario promover una suma de organizaciones regionales coordinadas, de lo que resultó la formación de varias agrupaciones independientes provinciales<sup>227</sup>.

Como corolario, Fray Mocho fue un intento de experimentación formal a partir del trabajo del actor con géneros y procedimientos pertenecientes tanto al teatro popular nacional y universal, como con metodologías de Actuación novedosas. Debido a la consideración histórica del arte sostenida por Ferrigno, la formación estética requería también de un conocimiento del pasado teatral, fundamentalmente del argentino, dado que el actor no podía alcanzar una posición estética auténtica si no desarrollaba las formas de expresión que le eran propias, por el lugar en el que se hallaba situado. No obstante, el trabajo de Fray Mocho se orientó preferentemente al rescate de textos dramáticos que le permitieran llegar a un público al que el resto del teatro independiente, centrado en un tipo de textualidad culta universal, no podía alcanzar. Obarrio (1998) se esmera en dejar en claro que los dramaturgos argentinos debieron enfrentarse a una Actuación poco respetuosa del texto dramático, argumento en el que

---

<sup>227</sup> Cfr. en AAVV: 2007, 2005, b.

pueden observarse las dificultades que Fray Mocho poseía para separar los procedimientos específicos del actor popular argentino, del simple afán comercial.

Aun con estas limitaciones, todos los aspectos desarrollados por Ferrigno fueron absolutamente novedosos y aislados dentro del campo teatral del momento, y se adelantaron en varias décadas a diversos planteos que más tarde tomarían, no obstante, algunos de estos elementos por separado. Sólo el Teatro de Intensidades apelaría a la reunión entre experimentación formal y procedimientos de la Actuación popular, en la búsqueda de un teatro original, que desestructurara posiciones cristalizadas en nuestro campo cultural y teatral.

Luego de la experiencia en Fray Mocho, Oscar Ferrigno abandonó definitivamente el teatro independiente, pasando a desempeñarse como actor y director en el teatro comercial y en la televisión. En 1963 dirigió una puesta de *El Organito*, de Armando y Enrique Santos Discépolo, en el Teatro Popular de Buenos Aires, y en 1965, *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, en el IFT.

En 1971 se producirá su encuentro con Eduardo Pavlovsky, a quien dirige en *La Mueca*, obra del propio actor. Pavlovsky, quien venía de trabajar con Alberto Ure en *Atendiendo al Sr. Sloane*, y lo haría nuevamente años más tarde, reconoce que fue notablemente influido por éste y por Ferrigno:

“Yo he aprendido mucho de los directores. Hubo en los comienzos tres trabajos importantes que culminaron en una especie de gran laboratorio de aprendizaje: el de Ure con *Atendiendo al Sr. Sloane* (donde Ure puso todo su talento), con Ferrigno en *La mueca* y con Jaime Kogan en *El señor Galíndez*. Estas fueron las tres primeras puestas que marcaron mi formación” (Pavlovsky: 2001, Pp. 55)

Asimismo, al relatar el proceso de trabajo de *La Mueca*, Pavlovsky caracteriza al fundador de Fray Mocho como un *outsider*.

“Cuando en 1970 empiezo a trabajar con Ferrigno, me doy cuenta de que para mí es una especie de monstruo didáctico, un hombre de una enorme sapiencia, un verdadero artesano del teatro” (Pavlovsky: 2001, Pp. 52).

No obstante, cuando comienza a filmar la película *Los herederos*, los ensayos se interrumpen, dado que dejó de verse con Ferrigno “por problemas de él, que era muy ciclotímico” (Pavlovsky: 2001, Pp. 52). Agrega que al comentarle a sus compañeros de

elenco en el film, integrantes del denominado “clan Stivel”, que estaba trabajando con Ferrigno, estos “se cagan de risa” (Pavlovsky: 2001, Pp. 52). No obstante, el trabajo en conjunto se reanudó, debido a las indiscutibles coincidencias artísticas y personales que existían entre ambos, y que Pavlovsky se encarga de poner en relieve:

“Un día Ferrigno se conecta otra vez conmigo para traerme una corrección de la obra de veinte días de trabajo. Me surge una gran duda existencial, de esas grandes dudas que tienen que ver con la ética: tenía que optar entre el Clan Stivel y el trabajo artesanal con un tipo que para mí valía mucho, con el que habíamos establecido una maquinaria masculina muy linda, una relación muy íntima, muy dolorosa, porque ninguno de los dos estaba pasando un buen momento y conversábamos mucho. Para mí decidir era todo un dilema y lo llevo a análisis. Y mi analista, Mimi Langer, me dijo: <<Si usted le dice sí a Ferrigno se dice un sí a usted; si le dice un no a Ferrigno, se dice un no a usted. Usted me ha contado cómo coincide con él en lo ideológico, cuánto lo admira y cómo valora su manera de trabajar artesanalmente>>. Yo con Ferrigno me llevaba bien. Nunca me arrepentí. Esos <<no>> son <<sí>> y lo fundan a uno. Si yo hubiera estado en el cálculo de la conveniencia, del posible éxito y del prestigio de Stivel, me hubiera perdido a mí mismo... Ahí empieza el oportunismo en uno, la estructura perversa por la que es lo mismo estar con uno que con el otro, estar acá o allá...” (Pavlovsky: 2001, Pp. 52)

“Con Ferrigno trabajamos muy meticulosamente, fue un verdadero laboratorio. No es que él me diera muchas más ideas sino que se desempeñaba como un artesano del teatro. Sabía lo que estaba de más y lo que estaba de menos. Además de ser un tipo culto y sensible. Lo que él veía era lo que pasaba en el escenario. Después del estreno de *La mueca* prefirió sacar diez minutos del espectáculo [...] Ferrigno me ayudó a reconocer que la brevedad en el teatro es fundamental: tanto *Potestad* como *Rojos globos rojos* duran aproximadamente lo mismo. El tiempo debe estar al servicio de la intensidad” (Pavlovsky: 2001, Pp. 55)

“*La mueca* me pareció una experiencia extraordinaria. Lo digo en *Rojos globos rojos*: <<Cómo recuperar el cuerpo, la pasión, las ganas, el amor, poner los huevos, carajo, quisiera ser el Oscar Ferrigno de la época romántica>>. Ferrigno era un ser excepcional, de esos que no hay. Tan excepcional por sus brutales contradicciones como por su locura por la mujer, por su amor al teatro y su artesanía, por su pasión... Conmigo hacía una máquina creativa tan linda, tan linda... Aunque también tengo el nefasto recuerdo de la película que filmamos juntos, *Cuarteles de invierno*, donde yo hacía un boxeador destruido y él mi manager. Después tuve que verlo a él, ya moribundo, en la realidad, y parecía que hacíamos la escena al revés: él en la cama, moribundo, y yo al lado, como en la película pero al revés. Terrible experiencia. Él no podía hablar y me hizo un gesto como evocando la escena de la película. Ferrigno

era una persona sin límites. El médico le había dicho que si no dejaba de fumar, chupar y vivir de esa manera se iba a morir. Era un perdedor nato...” (Pavlovsky: 2001, Pp. 59)

Nos interesa destacar algunos puntos de este elocuente relato de Pavlovsky. Por un lado, la relación establecida a partir de valores simbólicos compartidos, relacionados con el mundo masculino y porteño (la pasión, la mujer, la figura del perdedor, la decadencia, la bebida, etc.), elementos que posteriormente serán muy caros al Teatro de Intensidades. Por otra parte, la posición marginal que Ferrigno ocupaba dentro del campo teatral, evidenciada en la reacción de los miembros del clan Stivel, y en el “cálculo” de “conveniencia”, “éxito” y “prestigio” que Pavlovsky debió pasar por alto al decidir realizar la puesta en escena de *La Mueca* con aquél. La centralidad del campo era ocupada en ese entonces por la dramaturgia realista, y la puesta en escena respetuosa de la transitividad del referente y de los valores semánticos de la representación, lo cual contrastaba con la actitud “artesanal” de Ferrigno ante el teatro, cuyo trabajo se colocaba al servicio de la “intensidad” del espectáculo.

Ocurre que, si bien por aquellos años la adhesión de los intelectuales al peronismo ya había conducido a la revalorización de la cultura y los géneros teatrales populares, esto se produjo fundamentalmente con respecto a la dramaturgia y la literatura, pero no con respecto a los procedimientos escénicos o actorales, y mucho menos a los teatristas que, como Ferrigno, habían recurrido a los mismos. En efecto, luego del ensayo de David Viñas (1969) sobre el grotesco discepoliano, toda la dramaturgia del teatro popular fue aceptada por un campo intelectual que le fuera tan reacio en el pasado. Mogliani (AAVV: 2001, b) sostiene que durante el período 1976/1983 se continuó desarrollando el proceso de reacomodamiento de la textualidad discepoliana en el centro del campo teatral<sup>228</sup>.

Los dramaturgos acusaron recibo de esta relegitimación. Así, Griselda Gambaro afirmaba que

“Inglaterra y el teatro inglés tienen a Shakespeare, Italia a Pirandello, Francia a Moliere, España a Valle Inclán. Nosotros tenemos a Discépolo y podemos decir con

---

<sup>228</sup> Refiere la existencia de una “acción legitimadora” por parte del Teatro Municipal General San Martín, que pone en escena *Discépolo x 2*, espectáculo integrado por *Mustafá y Mateo*, dirigida por Omar Grasso (1977), *El organito*, con dirección de Santángelo (1980), y *Relojero*, con dirección de Carlos Alvarenga (1981). También le dedicó a la obra de Discépolo, el Nro. 3 de la revista *Teatro* (1981), en el que se incluyeron análisis de su obra y su figura.

idéntico orgullo que Discépolo es nuestra medida de dramaturgo, es nuestro dramaturgo <<necesario>>. El teatro de Discépolo es un espejo donde nos reconocemos y de ahí su vigencia” (Griselda Gambaro, en Revista Teatro, Año 2, Nro. 3, 1981, Cit. en AAVV: 2001, b, Pp. 87)

Por su parte, Ricardo Monti sostenía que, frente a la línea dramática tradicional del teatro iniciado por Florencio Sánchez, había existido una línea “más profunda, subterránea y persistente: la de Discépolo, Defilippis Novoa, Roberto Arlt y Griselda Gambaro” (en *Convicción*, 17/6/79)

De este modo, la influencia de Discépolo comenzó a percibirse en nuevos textos dramáticos. Pellettieri (1997) sostiene la existencia de un “realismo reflexivo de intertexto sainetero” en el que incluye a *La nona*, *Gris de ausencia* y *Los compadritos* de Roberto Cossa, *Convivencia*, *Periferia* y *Camino negro* de Oscar Viale, y *Llegó el plomero*, de Sergio De Cecco, todas piezas escritas entre 1977 y 1985. También se registró la influencia discepolliana en autores nuevos, como Eduardo Rovner y, fundamentalmente, Mauricio Kartun, quienes pretendían arribar a una tesis realista utilizando procedimientos teatralistas, como modo de evadir la censura. Para ello, además de recurrir la metáfora, la metonimia, la alegoría y la simbolización, apelaban a la reelaboración de géneros y discursos preexistentes que, según Pellettieri, venían utilizándose desde *Esperando la carroza* (1962), de Jacobo Langsner.

No obstante, el rescate de la dramaturgia popular partió del establecimiento de los valores transitivos de la misma, específicamente de su capacidad para referir al conflictivo proceso inmigratorio en la Argentina. De este modo, no fue tomada en cuenta en igual medida, la Actuación que estos textos dramáticos suponían y con los cuáles la dramaturgia establecía un necesario y evidente diálogo. Esto es claramente observable en puestas en escena de sainetes y grotescos que, al no recurrir a los procedimientos de la Actuación popular, no logran producir los efectos propios de cada uno de estos géneros. Por consiguiente, consideramos que la sucesión de lo cómico y lo trágico propia del sainete, y su yuxtaposición, propia del grotesco discepolliano, era netamente resultado del tratamiento que el texto dramático recibía durante el desempeño actoral. Este hecho, lejos de ser ignorado por el dramaturgo, era tenido en cuenta al momento de la escritura. Sin embargo, la revalorización de las textualidades populares no incluyó a la metodología específica y de los procedimientos de la Actuación inherente a las mismas. Por el contrario, su rescate debió esperar algunos años más para producirse (tal

como veremos en el próximo apartado), y aun cuando lo hizo, no fue tan extendido y mayoritario como sucedió con la dramaturgia.

Hubo, aun así, algunos acercamientos aislados a los procedimientos del actor popular, entre los que podemos destacar al montaje de la obra *Porca Miseria*, del Grupo Teatrocirco, dirigido por Lorenzo Quinteros, en 1975. Se trataba de una creación colectiva que trabajaba con elementos característicos de géneros como el circo, el sainete y el grotresco, recurriendo fundamentalmente a la *maquieta* y al chiste verbal, propios de la Actuación popular. *Porca Miseria* apelaba así a una Actuación lúdica, que citaba a las formas de comicidad consideradas primitivas y que se apoyaba en la producción constante de efectos y fundamentalmente, en la supresión de la gradación de los conflictos, lo cual producía un ritmo entrecortado. De este modo, se buscaba transgredir al realismo imperante, a partir del quebrantamiento del encuentro personal y de la mezcla de géneros.

Esta búsqueda respondía a una inquietud personal del director del grupo. A pesar de haber sido formado en el Conservatorio, donde había adquirido los modelos de Actuación europeos y norteamericanos, Quinteros afirmaría posteriormente: “En mi caso, siempre tuve una especial preocupación por encontrar un tipo de actuación local, que no dejara de ser universal pero que tuviera el color de la Argentina, la actitud” (Lorenzo Quinteros, Daulte, Urquijo, Moreira, Quinteros y Pellettieri: 2005, Pp. 43). Así, luego de *Porca Miseria*, protagonizaría en 1982, *El resucitado* (1982), puesta basada en un cuento de Emile Zola y dirigida por Roberto Villanueva. En una feria, el personaje relataba su regreso de la muerte y sus dificultades para poder reintegrarse a su vida anterior. La muerte y la resurrección no eran simplemente “narradas”, sino representadas teatralmente por medio de técnicas juglarescas, moduladas por artificios absurdistas que reforzaban el carácter no realista de la puesta. El personaje emergía de un cajón, mientras la banda sonora integraba música y voces de manera inquietante. La escenografía, por su parte, estaba conformada por grandes muñecos que representaban el pasado del protagonista (Fernández Frade y Rodríguez, en AAVV, 2001, b)

No obstante, algunos estudios sostienen que esta combinación entre procedimientos del actor popular y experimentación teatral<sup>229</sup> difiere de la propuesta del Teatro de Intensidades, dado que

---

<sup>229</sup> Utilizadas luego en otras puestas del director, como *El gigante Amapolas*, de Juan Bautista Alberdi (1984), o *El sillico de alivio* o *El retrete real* (1985) y *Florita, la niña perseguida* (1991), ambas de Bernardo Carey.

“Quinteros se vincula afectivamente con lo popular, lo reivindica desde una postura decididamente nacionalista, mientras que la actitud de Ure frente a lo popular implica una distancia irónica que, si bien no excluye el homenaje, tampoco se halla respaldada por el sustrato ideológico que se evidencia en el planteo estético de Quinteros” (Fernández Frade y Rodríguez, en AAVV: 2001, b, Pp. 379)

Diferimos con esta opinión, por cuanto consideramos que el planteo de Ure es profundamente ideológico, al tiempo que logra plasmar en una poética personal particular, sus profundas reflexiones teóricas y formales respecto de la historia del país y del teatro, además de generar una metodología de trabajo directorial y actoral específica y susceptible de ser transmitida, tal como abordaremos a continuación.

## **2. b. 2. Influencias presentes en el pensamiento de Alberto Ure y relaciones establecidas por el mismo**

El presente apartado se propone caracterizar aquellos elementos presentes en el campo cultural, que Alberto Ure reúne en su obra teórica y artística. La propuesta de Ure aspira a la generación de una vanguardia teatral, afirmada en la repercusión política de la experimentación formal. Esto es obtenido mediante la disrupción de la trama como modo de oposición a la supremacía de la representación transitiva, en tanto componente ideológico de la concepción hegemónica de la cultura. No obstante, y aun adhiriendo a su búsqueda, Ure no recurrirá a procedimientos utilizados por emprendimientos teatrales experimentales de otras partes del mundo, sino a la mezcla e hibridación de términos históricamente dicotómicos en nuestro campo cultural y teatral (lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo extranjero). Con el fin de subvertir la trama, apelará a los aspectos reflexivos de la Actuación, optando entonces por una poética y metodología específica que convierte a los mismos en su fundamento: la Actuación popular.

Ure se diferencia de este modo de los planteos anteriormente consignados, como el de Fray Mocho, que recurrían a la historia del teatro argentino con el fin de aproximarse a las clases populares. En su caso, en cambio, el teatro popular será un medio para desestructurar aquello que identifica como una visión progresista de la cultura, por lo que su propuesta se dirigirá a estos sectores. La novedad que impone Ure es entonces la consideración de la Actuación desarrollada en los géneros populares, y no sólo la de la dramaturgia asociada a los mismos. Como corolario, el actor será

reivindicado por sus valores estrictamente estéticos, y la Actuación popular será finalmente considerada por las características específicas que la diferencian de otras poéticas y metodologías, por lo que sus procedimientos serán aislados y susceptibles de ser incorporados por nuevos actores.

Si bien la visión hegemónica de la cultura y el teatro argentinos<sup>230</sup>, se expresa tanto en las posturas conservadoras como revolucionarias, la voz de Ure se levantará fundamentalmente contra el progresismo, identificado con la izquierda tradicional. Es por ello que, tanto por sus aspectos estéticos, como por la ideología de sus hacedores, su ataque se dirigirá enfáticamente contra el realismo, al que tomará como constante polo al cual oponerse y subvertir. Y, aunque Ure comienza a desarrollar su trabajo con anterioridad, será su participación en la primera edición del ciclo Teatro Abierto, en 1981<sup>231</sup>, un hecho definitorio. En efecto, es a partir de esta experiencia que la autoridad monolítica del realismo en nuestro campo teatral, refrendada por la situación política imperante, se le tornó manifiesta e insostenible, lo que lo llevó a criticar públicamente la homogeneidad estética del ciclo.

Consideramos que la postura crítica de Ure es tributaria de las preocupaciones presentes en el campo cultural argentino desde el derrocamiento del gobierno peronista, las que, tal como consignáramos en la sección 2. a. del presente capítulo, se basaron en el revisionismo histórico y en la valorización de los aspectos nacionales y populares de nuestra cultura. Este nuevo paradigma cuestionó fuertemente la posición reformista (Ford: 1985) instalada en amplios sectores del campo, según la cual un grupo reducido porta las claves culturales que, al ser difundidas y compartidas, emanciparán a la mayoría. Esta posición había sido clave en la formulación de una función social y moral del teatro, ante un público caracterizado como destinatario y beneficiario de un bien común a toda la humanidad. A continuación analizaremos las conexiones entre el pensamiento de Ure y elementos de aquél paradigma, que convierten a la producción de un teatro en el que los aspectos reflexivos de la representación funcionan como constante erosión de la transitividad hacia el referente, en una oposición tanto artística como política.

En primer lugar, tomaremos en consideración su conexión con aquél a quien reconociera abiertamente como maestro, Oscar Masotta. En su análisis de esta relación,

---

<sup>230</sup> Vislumbrada en las dicotomías desarrolladas en la sección 1. a. del Capítulo 1 de la presente parte de nuestra investigación.

<sup>231</sup> Donde dirigió la obra *El 16 de octubre*, de Elio Gallipoli.



Liliana Mauas (2007) sostiene la existencia de un punto de identificación entre ambos intelectuales, surgido cuando Ure se acercó al psicoanálisis y allí “se enlazó con quien portaba todo el amalgama, Oscar Masotta” (Mauas: 2007, Pp. 1). Agrega que “ambos han provocado una ruptura epistemológica con el decir de su tiempo, transpolando Alberto Ure al teatro, la enseñanza –pagada con su propio pellejo- hecha por Oscar Masotta” (Mauas: 2007, Pp. 1).

El mismo Ure, quien asistiera como alumno a sus cursos de filosofía entre 1962 y 1963, afirmarí­a luego que su relación con Masotta le bastó para que su aprendizaje teatral fuera crítico desde el comienzo (Ure: 2003):

“En casi tres años de tormentosa relación pedagógica –escribe en Sacate la careta-, me había obligado no sólo a leer desafortadamente sino también a conocer lo que podía llegar a significar una enseñanza [...] Él solía utilizar a sus alumnos de guardaespaldas en sus explosivos enfrentamientos privados pero haciendo circular lo que sabía incesantemente y a la máxima velocidad posible” (Sánchez: 2003, s/p)

Consideramos que la mayor influencia de la obra de Masotta en Ure, se halla en los procedimientos de conocimiento y producción de pensamiento desplegados tanto en la obra como en la biografía de aquél, y que consisten en la utilización de la provocación, la polémica, la ruptura constante, los cruces inesperados y la exaltación de la categoría de lo discontinuo, como formas de “intervención”<sup>232</sup> en la cultura. Oscar Masotta<sup>233</sup> es una figura crucial en la modernización del campo cultural argentino entre

---

<sup>232</sup> Utilizamos el concepto de intervención en su doble connotación. En psicoanálisis, refiere a la intervención del analista en el discurso del paciente. Como procedimiento artístico, refiere a una acción original y modificadora, realizada sobre un espacio u objeto ya existente.

<sup>233</sup> Nacido el 8 de enero de 1930, Masotta provenía de una familia de clase media. Inició sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, que no concluyó, y formó parte del grupo de jóvenes contornistas. En los años 60, luego de una crisis psíquica producto de la muerte de su padre (Mauas: 2007), sus lecturas pasan de Sartre, al estructuralismo de Levy Strauss, la lingüística, la semiología y fundamentalmente, el psicoanálisis, introduciendo la obra de Lacan en la Argentina. En esa época comenzó a dictar sus famosos cursos y seminarios, formando parte de “una suerte de *star system* de oferta intelectual para un público en expansión” (Sigal: 2002, Pp. 69), conformado por universitarios y profesionales ávidos por actualizarse intelectualmente: “el primer principio constructivo del <<massotismo>> era la cualidad de la audiencia [...] Médicos, psiquiatras, doctores en algo, pediatras, trabajadores sociales, arquitectos, psicoanalistas independientes de la APA (incluso alguno de la APA), psicólogos, escritores, librerías, etc.” (Carlos Correas en *La operación Masotta*, cit. en Sigal: 2002, Pp. 69). Esto contribuyó a cristalizar su figura de “héroe modernizador por excelencia” (Sigal: 2002, Pp. 69), dada su relación con un “público” que él mismo contribuyó a formar (Giordano: 1990). En 1964 fundó, junto con el arquitecto César Jannello, el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos Aires, donde investigó y dictó célebres seminarios. En 1965 es nombrado investigador con dedicación exclusiva de la Facultad de Arquitectura (UBA), cargo que pierde en 1967 cuando es cesanteado por Onganía. Es allí cuando pasa al Instituto Di Tella, donde realiza sus famosos ciclos de estructuralismo, historieta y psicoanálisis lacanianos, además de participar en *happenings* a los que luego analizó teóricamente. En 1974 debió

los años 50 y 70. El mismo realizó todo al arco intelectual consignado con anterioridad, pasando de la actitud “parricida” de *Contorno*, a la experimentación formal del Di Tella. Beatriz Sarlo (en King: 1985) caracteriza a Masotta como el típico intelectual de los 60 quien, procedente del sartrismo, se acerca también al psicoanálisis, en una actitud que, si bien no es la de un militante político, tiene la mirada siempre puesta en la política.

Ana Longoni (2005) sostiene que la figura de Masotta despierta pugnas y silenciamientos aun hoy, sin duda debido a sus constantes gestos de provocación. El distanciamiento crítico de Masotta respecto de las caracterizaciones y consignas de la izquierda tradicional, lo llevó a atacar la concepción política, pero fundamentalmente cultural, de la misma<sup>234</sup>. De este modo, su acercamiento al peronismo era un gesto de provocación a los intelectuales (García: 1999), más cercano al histrionismo que a la afinidad ideológica (Longoni: 2005)<sup>235</sup>.

En efecto, Masotta tenía problemas con la izquierda tradicional porque no respondía al modelo gramsciano del intelectual orgánico o al modelo sartreano del intelectual comprometido, de gran difusión en el campo intelectual de la época (Longoni: 2005). Por otra parte,

“Su dandismo, el estudiado desaliño de la ropa fina que portaba, sus intereses (“frívolos”, “snobs”) tampoco coincidieron con los modelos proletarizantes o guerrilleristas vigentes para el intelectual de izquierdas a partir de la revolución cubana” (Longoni: 2005, Pp. 9)

Masotta también fue ajeno a la tendencia antiintelectualista que imponía el pasaje a la acción directa, reivindicando el rol específicamente teórico o artístico en los procesos históricos. Por consiguiente, frente a la imposición de la acción por sobre la palabra, seguirá apostando a la condición política del discurso, por lo que recurrirá a la intervención polémica como valor y como rasgo estilístico. Para Masotta,

---

exiliarse en Europa a raíz de las amenazas y la persecución política sufridas. Murió en Barcelona (España), el 13 de septiembre de 1979.

<sup>234</sup> Longoni (2005) consigna que la única colaboración política orgánica de Masotta fue con el MOC (Movimiento Obrero Comunista), que había cortado con el Partido Comunista debido al papel golpista que éste había asumido al apoyar la Revolución Libertadora. El MOC postulaba una articulación entre marxismo y peronismo, anticipando así los postulados de la denominada Nueva Izquierda.

<sup>235</sup> Junto con Juan José Sebreli y Carlos Correas, Masotta reparte estampitas con la figura de Perón y Evita entre los intelectuales antiperonistas del Bar Cotto, acto que es catalogado por Roberto Jacoby como la primera *performance* argentina (Longoni: 2005). Con el mismo objeto, Masotta los inquirirá luego afirmando que la izquierda argentina, dependiente de los modelos culturales europeos, consideró la otrora despreciada obra de Borges sólo después de que ésta fuera legitimada en Francia, para poco después, en pleno borgismo, reivindicar la obra de Roberto Arlt. Longoni sostiene que Masotta se identificaba con Arlt por su condición ilegítima ante la izquierda.

“la mejor –y más eficaz- perspectiva acerca del sentido es aquella que lo piensa en términos de fuerza [...] Polemizar es mostrarle al otro lo que él, sin saberlo, disimulado tras los velos de la ideología, es [...] Hacerle ver al otro lo que sin saber ha dicho y no dictarle lo que debió decir” (Giordano: 1990, Pp. 25)<sup>236</sup>

Pero además, la figura de Masotta se halla cristalizada en la imagen de la “traición”: traición a Sartre, al marxismo, a las perspectivas teóricas abrazadas en el pasado, a sus “antiguos” amigos<sup>237</sup>. Estas supuestas traiciones de Masotta se deben a lo que Guillermo Saccomanno (2010) describe como su subyugación por un género o corriente nueva y su posterior abandono, una vez que cree haberla dominado<sup>238</sup>.

Mediante este modo de acercamiento intelectual, muchas veces criticado por su falta de rigurosidad, Masotta convertía la confusión en ventaja y el saber parcial sobre un tema, en motor de la escritura. Al no ser un especialista, no adquiría el saber desde la acumulación erudita, sino desde la experiencia. La falta de un método específico era suplida entonces por sutilezas de un punto de vista fenomenológico (Giordano: 1990). Pero además de un nuevo modo de conocimiento, esta postura propiciaba cruces impensables, que llevaban a las diversas teorías a decir más de lo que originalmente parecían decir. Masotta

“no se aproximaba a lo nuevo con un formato teórico preconcebido, sino que justamente reinventaba la teoría desde las nuevas exigencias de lo existente, generando cruces y mezclas nada ortodoxas ni previsibles” (Longoni: 2005, Pp. 5)

“estos cruces, más que un índice de su sometimiento a pasajeras modas extranjeras, permiten pensar cómo en un país periférico se podían poner en relación y volver productivas relaciones entre corpus teóricos que en los países centrales rara vez se leían conectadamente. Me refiero, concretamente, a la confluencia de escuelas de pensamiento europeas como el estructuralismo con norteamericanas, como la de Palo Alto, o cruces entre pensamiento científico, ensayismo y divulgación”. (Roberto Jacoby, en Longoni: 2005, Pp. 6)

---

<sup>236</sup> De este modo, establece múltiples discusiones: con Victoria Ocampo y *Sur* sobre el peronismo, con Viñas sobre la literatura comprometida, con Ghiano sobre Lugones, con Sebrelí sobre el marxismo y estructuralismo, entre otras (Giordano: 1990).

<sup>237</sup> Su pasaje del existencialismo y el marxismo al estructuralismo y el psicoanálisis ha sido agudamente abordado por sus compañeros de *Contorno*, Juan José Sebrelí (*El joven Masotta*, 1984) y Carlos Correas (*La operación Masotta*, 1991).

<sup>238</sup> “Yo leí en Masotta un estremecimiento nuevo en la cultura argentina; aquí también, en Buenos Aires, hay alguien que, palabra por palabra, piensa. Escribe. Enseña -tras el aire de la máscara, que cambia siempre – su propia doctrina. Labores del ardid y trabajo de truca que todos estos años vine aprendiendo de Oscar Masotta” (Osvaldo Lamborghini, en Izaguirre: 1999, s/p. La cursiva es nuestra).

Para Beatriz Sarlo (en King: 1985) se trataba del surgimiento de una nueva sensibilidad que incorporaba nuevas formas discursivas que los intelectuales de la década del 50, aferrados a la cultura “alta”, no llegaban a comprender. Osvaldo Lamborghini señala por su parte,

“Dónde ubicar entonces a Masotta, ¿Entre el intelectual faro y el marginal, el teórico y el artista, el plagiarlo y el adelantado, el intelectual dependiente y el autónomo, el revolucionario y el dandy, el comprometido y el bufón [...] ? Quizá deba pensárselo justamente en esos cruces y dilemas, en tanto sujeto <<construido por la cultura de Buenos Aires>> de esos años, entre la avidez de las últimas lecturas teóricas y la actualización reveladora de las vanguardias artísticas, la radicalización política de la intelectualidad y la modernización de los paradigmas del pensamiento” (Cit. en Mauas: 2007, Pp. 2)

Así, se percibe un atisbo de coherencia como resultado de la mutación constante. Un “modo arltiano de coherencia” (Saccomano: 2010), surgida del movimiento permanente que indefectible conduce a la traición<sup>239</sup>. Esto lleva a Alberto Giordano (1990) a afirmar que Masotta fue el único intelectual que mantuvo su posición, aunque cambiando de público, durante un período en el que el campo intelectual viraba y cambiaba velozmente. De este modo, y si bien nunca ocupó una posición fija, manteniendo una ambigua y periférica relación con las instituciones (Longoni: 2005), es posible rastrear un “efecto Masotta” (Acuña: 1999) en la cultura argentina. En primer lugar, en la unión que estableció entre el psicoanálisis y la cultura, en tanto intersección y encrucijada de saberes. Por otra parte, en la apelación al arte como instrumento teórico<sup>240</sup>. Por último, Masotta se interesa por productos considerados “menores”, como la historieta, promoviendo la disolución de las barreras entre cultura alta y baja.

Longoni (2005) consigna que su indagación en la historieta es innovadora, al colocar un producto de la cultura de masas (o “baja” cultura), como objeto privilegiado de análisis e interpretación desde nuevos paradigmas, además de subrayar su condición estética, al exponer producciones locales y extranjeras en el Di Tella, institución que otorgaba mayor visibilidad y prestigio a la vanguardia.

---

<sup>239</sup> “Podría postularse que estos deslizamientos a lugares no convenidos, autorizados o esperables son precisamente el rasgo definitorio de su recorrido intelectual” (Longoni: 2005, Pp. 5).

<sup>240</sup> Si bien “Masotta era uno de los pocos teóricos atraídos por la experiencia del Di Tella” (King: 1985, Pp. 124), luego de su viaje a Nueva York en 1966, recurre a la práctica artística con el fin de teorizar posteriormente. De este modo, realiza *happenings* que luego analiza.

“Andreas Huyssen (2002) considera que las neovanguardias sesentistas (en especial el arte pop) afectan la “gran división” entre cultura alta y cultura de masas, establecida por la modernidad y teorizada por Adorno, al establecer puentes, cruces o fusiones entre ambas esferas irreconciliables. Justamente, Masotta llevó a cabo una operación de ese orden” (Longoni: 2005, Pp. 4)

Lo que interesa a Masotta es la “discontinuidad” como categoría estética, sosteniendo que el *happening* promueve la sustitución de la composición artística por la combinación de elementos (Masotta: 1967, b)<sup>241</sup>. En el mismo sentido, rescata al arte *pop* por su crítica a la subjetividad centrada, propia de una cultura estética que ve al “yo” como el centro de las significaciones del mundo, incluyendo al realismo en esta condición (Masotta: 1967, a). La categoría de discontinuo se basaría, en cambio, en la apelación y/o generación de una subjetividad descentrada y, por lo tanto, crítica.

Longoni (2005) retoma a Barthes cuando afirma que lo discontinuo implica el

“pasaje analítico a los parámetros; llamada de atención, llamada fascinada, sobre sus características materiales; tematización de los medios como medios. Y simultáneamente, uso o intento de uso de esa materialidad en relación a la conducta del espectador [...] En síntesis, la obra de vanguardia es una obra discontinua (no sólo en el tiempo y en el espacio, sino también en la percepción), que se vuelve tema de sí misma (en tanto sus medios no son soporte de otro mensaje sino de su propia condición de medios), que tiende a la ambientación (no sólo porque excede los formatos artísticos tradicionales y se expande en el espacio, sino también porque los propios medios artísticos ambientan). También es una obra que busca incidir sobre la conducta del espectador, la modificación o alteración de su conciencia o sus parámetros de percepción” (Longoni: 2005, Pp.26 y 27)

De este modo, lo discontinuo provocaría una especie de distanciamiento brechtiano y promovería una condición política del arte, “distante de los códigos más condicionales y previsibles de la militancia” (Longoni: 2005, Pp. 29). Por consiguiente, Longoni concluye en que el interés de Masotta por nuevas disciplinas, objetos artísticos y problemas teóricos (como la división entre alta y baja cultura), se convirtió en una apelación al marxismo, para que deje de condenar a estos fenómenos como

---

<sup>241</sup> Según el análisis de Marchán Fiz (1986), el *cómic* es un producto utilizado por las vanguardias artísticas como apelación a cierto realismo ciudadano del desperdicio, presente no sólo en sus contenidos, sino en las articulaciones de encuadres, montajes y secuencias, y en el uso de la oposición como recurso, tanto a nivel sintáctico y semántico.

“desviaciones burguesas”, sosteniendo los mismos prejuicios que la derecha, y encare la tarea de sintetizar estas perspectivas dispares.

En su aspiración por relacionar a la realidad argentina con lo específico del teatro, Alberto Ure retomará muchos de estos cuestionamientos, pero los dirigirá al campo teatral. Sostendrá que el mundo de la representación y la Actuación, está unido a la política y al psicoanálisis, por lo que el teatro consiste en un diálogo inconsciente de la comunidad consigo misma, en el que permanentemente se discute un modelo de país (Mauas: 2007). Partirá de una pregunta central: “¿Por qué el teatro argentino será una basura para la cultura escrita?” (Ure: 2003, Pp. 192)

En efecto, Ure evalúa que a mediados de los 60, entre aquellos que producían pensamiento no aparecía ningún interés por el teatro (con excepción de algunas publicaciones de Viñas): “Era la época en que el estructuralismo y la lingüística atacaban la crítica literaria, las ciencias sociales, el psicoanálisis y hasta el pensamiento político, pero del teatro ni noticias” (Ure: 2003, Pp. 350). En lo que respecta al seno mismo del ámbito escénico,

“la inteligencia teatral tenía concepciones ingenuamente liberales sobre el poder político y sobre el lugar que ocupaba el teatro en la cultura argentina, y no consideraba a ésta un campo en permanente conflicto” (Ure: 2003, Pp. 352)

De este modo, considera que el teatro independiente de corte político (al que llama “los brechtianos”) y el teatro realista/naturalista, terminaron confluyendo en un realismo de tipo socialista, en lugar de servirse de los aspectos reflexivos del teatro como forma de producir el tan ansiado “distanciamiento”. Contribuyó a esto, la marcada actitud de dependencia de los procedimientos escénicos y de Actuación provenientes de modelos extranjeros, que llevan a negar lo propio. Por consiguiente, Ure atacará duramente tanto al stanislavskianismo (“los que miran a Moscú”) como al strasbergianismo (“los que miran a Hollywood”), y considerará que su traslado a la escena local afirmó el rol del director en detrimento del actor. Por consiguiente, su búsqueda se orientará en dirección opuesta a las corrientes en boga dentro del campo teatral local durante los años 60, 70 y buena parte de los años 80.

Si bien desde el inicio de su carrera como director, la crítica se empeñó en relacionar a la obra de Ure con la propuesta de Artaud, consideramos que esta influencia no es directa, sino que se halla mediatizada por las agrupaciones del Nuevo Teatro

norteamericano<sup>242</sup>, con las que el director argentino tuvo contacto directo durante su estadía en Nueva York, en 1969. De hecho, Ure (2003) afirma conocer la búsqueda de Artaud, pero agrega que nunca tuvo inclinación alguna por los teatros orientales, por lo que todo aquello que leyó sobre el Kathakali le resultó inútil. Por otra parte, también ha manifestado que antes de realizar su viaje a los Estados Unidos, indagó en la obra de Grotowski, pero que lamentablemente su lectura promovía una dimensión ética, teñida de un difuso cristianismo, pero no abría el camino a ninguna práctica concreta que no fuera la copia<sup>243</sup>.

Lo cierto es que en 1969, Ure viaja a Nueva York y toma contacto con agrupaciones y figuras del Nuevo Teatro, como Enrique Vargas, Bread and Puppet, el Performance Group y el Open Theatre. Presenció numerosas jornadas de trabajo y funciones del Performance Group, fundado por Richard Schechner (quien había visitado Buenos Aires meses antes). No obstante su interés por el Performance, Ure consigna que el mismo no le impidió ver la modernidad demasiado a ultranza y cierta frivolidad existista, presentes en el grupo. Por el contrario, el estrecho contacto que estableció con el Open Theatre<sup>244</sup> le ofreció más riqueza y experiencia, y una deslumbrante sinceridad.

El Open Theatre había sido formado por Joseph Chaikin, ex actor del Living Theatre. Su incorporación a la agrupación de Beck y Malina se había producido en 1959, habiendo participado en espectáculos emblemáticos, como *The Connection*. En 1963, antes del exilio del grupo, Chaikin se retiró del mismo y fundó el Open. Su estructura se planteó como multidisciplinaria, incluyendo a actores, dramaturgos, músicos y críticos, que crearon espectáculos de gran repercusión, como *Viet Rock* (1966) y *América Hurrah!* (1966), sátira del sueño americano<sup>245</sup>. De Marinis (1987) consigna el progresivo encierro del grupo en la experimentación formal. Finalmente, en 1973 Chaikin toma la decisión de clausurar el proyecto, con el fin de evitar que se convirtiera en una institución.

---

<sup>242</sup> Ya hemos consignado la apropiación de la obra de Artaud realizada por las mismas en la sección 4. c. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta investigación.

<sup>243</sup> Agrega que la lectura de Grotowski lo llevó a Meyerhold, figura de la que no se hablaba en Buenos Aires.

<sup>244</sup> El director afirma que vio sus puestas y ensayos en numerosas oportunidades, anotó todos sus ejercicios y habló hasta el agotamiento con sus actores (Ure: 2003).

<sup>245</sup> Tal como consignamos en el apartado 2. a. 2. del presente capítulo, ambos espectáculos fueron estrenados en Buenos Aires, recurriendo a la imitación directa de los procedimientos utilizados originalmente, sin encarar una elaboración profunda de los mismos, ni realizar aportes propios significativos.

Durante sus diez años de existencia, la principal preocupación del Open Theatre consistió en la puesta en escena y, fundamentalmente, en la técnica actoral. Además de haber formado parte del Living, Chaikin había sido discípulo de la stanislavskiana Nora Chilton, pero poseía una visión particular del “sistema”. Sostenía que el actor convencional sólo llegaba a descubrir aquello que pretendía buscar desde el principio, por lo que estaba condenado a repetir el estereotipo de sí mismo (De Marinis: 1987). Por consiguiente, su postura era antinaturalista y antipsicologista, denunciando las limitaciones estéticas del Método de Lee Strasberg, hegemónico en su país. Propone, en cambio, una indagación a partir del Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, con el fin de arribar a una metodología de Actuación y de dirección, adecuadas para las condiciones del Nuevo Teatro. Esto lo llevó a encarar una disciplinada investigación, en la que el “sistema” fue sometido a verificación “escénico científica” (De Marinis: 1987), con el fin de transformarlo para las nuevas condiciones, liberando al actor de la esclavitud de la palabra y el texto.

Chaikin parte de la modificación de la noción de personaje, que deja de implicar una dimensión psicológica unitaria y coherente, para pasar a ser una tarea, en tanto estímulo ante el cual reaccionar psicofísicamente, “mediante una serie de acciones que traten de desnudar la interioridad compleja, fragmentaria, contradictoria, escondida...” (De Marinis: 1987, Pp. 155). De Marinis señala, no obstante, que no se trataba de la búsqueda de una verdad profunda del sujeto, tal como lo proponían Grotowski y Barba, sino de ejercitar la disposición del actor para pasar rápidamente de un estado emotivo al otro, lo cual muestra reminiscencias del “atletismo afectivo” propuesto por Artaud. Por consiguiente, el actor no encaraba su tarea a partir de la imitación de la realidad, sino de “construcciones teatrales” (De Marinis: 1987). Se trataba de una nueva forma de composición dramática, que no se basaba en categorías como la continuidad, verosimilitud, unidad y progresión, sino en los principios de oposición, transformación continua, y cambio brusco y no gradual. La Actuación pasa así a convertirse en un montaje no naturalista de diversas unidades<sup>246</sup>.

Entre los procedimientos utilizados por Chaikin, se encontraban la alteración del texto por parte del director junto con el actor, y la práctica de ejercicios grupales que orientaran la improvisación colectiva y la reacción física de los actores ante los

---

<sup>246</sup> Chaikin afirma en su libro *La presencia del actor*, que “las representaciones más articuladas son siempre aquellas que han sido destripadas” (cit. en De Marinis: 1987, Pp. 155).



estímulos propuestos<sup>247</sup>. De Marinis (1987) sostiene que, además de establecer relaciones entre los miembros del grupo, con estos ejercicios se buscaba que cada actor arribara a la misma presencia escénica del bailarín.

De este modo, la mayor influencia del Open Theatre en el teatro posterior de Ure, consiste en el desarrollo del trabajo actoral a partir de la oposición y el cambio no gradual de estados, lo cual también se relacionaba con la categoría de discontinuidad desarrollada por Masotta. Su preocupación se centrará en la constitución de una vanguardia teatral propia, inexistente hasta el momento en el campo teatral local:

“llama la atención que aquí se hayan aceptado obras de vanguardias europeas pero no sea posible tener una vanguardia propia, y menos aprovechar su utilidad” (declaraciones de Alberto Ure, en Tcherkaski: 2003)

“me pareció que la corriente <<vanguardista>> modelaba demasiado sus experiencias en el traslado directo de la vanguardia norteamericana y se insertaba directamente en la sofisticación elegante de Buenos Aires; es cierto que la corriente del método hacía lo mismo, con la diferencia que importaba una experiencia norteamericana más oficialista y menos perturbadora” (Ure: 2003, Pp. 349)

Sin embargo, uno de los elementos del trabajo de Chaikin que más impactaron a Ure fue el hecho de que

“sus planteos estéticos y grupales se establecían con una clara conciencia de la cultura nacional de la que formaban parte, recuperando sus mejores tradiciones y desafiándola con innovaciones” (Ure: 2003, Pp. 357).

Por lo tanto, la producción de un teatro local tendiente en la experimentación formal no podía basarse en la mera aplicación de los procedimientos que había adquirido en el extranjero. El planteo de Ure se centrará entonces en la generación de una obra propia que, priorizando la acción por sobre el sentido, conservando la especificidad del lenguaje teatral y manteniéndose dentro de los límites del arte, posea una opinión estética sobre la realidad y el contexto *propios*. Para ello, apelará a dos recursos: una estrategia discursiva tributaria del ensayismo nacional de las décadas del 60 y 70, y

---

<sup>247</sup> Algunos de estos ejercicios se hallan consignados en el caso 2) de Anexo III, referido a ejercicios grupales en círculo.

desplegada en una serie de escritos y notas periodísticas recopiladas en dos libros<sup>248</sup>, y la tradición de la Actuación popular argentina.

En lo que respecta a la estrategia discursiva, Ure articula su pensamiento a través de ensayos dispersos, en el que el lector debe recomponer los fundamentos teóricos y prácticos que lo sustentan. Horacio González (2006) sostiene que, además de tratados sobre estética teatral, los mismos conforman una teoría de la cultura: “Alberto Ure escribe con un zumbido irónico que de repente es capaz de transformarse en una teoría” (González: 2006, Pp. 93). En su obra, Ure evidencia con claridad su idea respecto de una estética nacional, articulada con su pensamiento político, componiendo lo que González identifica como una utopía de formas sociales y nacionales autónomas. Para el autor, Ure es

“Uno de los grandes pedagogos del teatro nacional, poseedor de una teoría de la interpretación teatral que conjuga con una indagación original –incluso si se la considera frente a semejantes ejercicios de escritura y pensamiento del ensayo cultural argentino- en los pliegues oscuros de la cultura argentina y su historia” (González: 2006, Pp. 95)

No obstante, su escritura refleja también la desesperanza por no contar con un interlocutor adecuado, ya que los que existen están presos en la cárcel cultural del progresismo, por lo que no hablan con autonomía, sino que repiten los puntos sensibles de un idioma ya pronunciado (González: 2006).

Pero además, la escritura de Ure presenta los rasgos característicos de su estética teatral<sup>249</sup>. González identifica a dicho estilo con una graciosa irreverencia, con una “escritura pugilística” (2006, Pp. 94), así como Bartís da cuenta del “estilo pendenciero” de Ure (Cabrera: 2009). González atribuye estos rasgos a dos influencias. Por un lado, la de los aguafuertes arltianos. Por el otro, la de un “decidido donaire jauretcheano” (2006, Pp. 95). Este último se evidencia en su constante polémica con los intelectuales, en la utilización de la provocación, en su apelación a un léxico callejero, porteño, directo, situado entre la oralidad y la escritura<sup>250</sup>, en el recurso a los recuerdos, episodios y anécdotas, y a la comparación, la imagen y la analogía, características todas

<sup>248</sup> *Sacate la careta* (2003) y *Ponete el antifaz* (2009).

<sup>249</sup> “Escritura que repite, así, los pasajes abruptos que originan buena parte de su pensamiento teatral” (González: 2006, Pp. 94).

<sup>250</sup> Por su parte, María Moreno relaciona este rasgo con la prosodia de Germán García y Rodolfo Fogwill, en quienes el estilo pasa de la prosa a la oralidad y en los que también el oficio publicitario se funde con la oralidad de los bares (Sánchez: 2003).

con las que, según consignáramos anteriormente, Jauretche había forjado un “lenguaje nacional y popular” como medio para explicar de un modo diverso la realidad de sus pares (Neiburg: 1998).

En lo que respecta a la apelación a la tradición del Actuación popular argentina, Ure se propone con la misma la producción de una forma de experimentación teatral que desestabilice a la representación transitiva, garantizada por la hegemonía del realismo psicológico. Ure utiliza el teatro popular como fuente de procedimientos rupturistas, lo cual le permite tramitar la influencia de la vanguardia extranjera, sin necesidad de reproducir mecánicamente sus formas. En efecto, Ure (2003) sostiene que su viaje cambió muchas de sus ideas y planes inmediatos, producto de una mezcla entre admiración y total desprecio por lo incorporado, que entra en relación con un “criollismo casi de comparsa carnalesca”: “En lo teatral me recorre desde entonces un diálogo insultante entre Enrique Muiño y Joe Chaikin que puede llegar a ser entre Cage y Marrone” (Ure: 2003, Pp. 359). Para Ure, el actor popular forma parte del imaginario del actor argentino. En efecto, en la Argentina se mezclan

“las memorias de las grandes compañías y de los capocómicos, el cine argentino de los 40 y los 50 que se ve por televisión, la confusión residual del teatro independiente, la revista musical desaparecida, el music-hall, el café concert, la imitación de los musicales de Broadway, el método Stanislavski y el brechtismo, la vanguardia de los 70, las performances, los eventos de discoteca, y la pedagogía burocratizada... Uno mismo debe ser tradición... En este campo, cada ensayo que se organiza requiere un acuerdo específico –casi diario–, la refundación constante de jerarquías y proyectos, hablando una lengua franca que superpone varias gramáticas y las mueve” (Ure: 2003, Pp. 102 y 103)

En este sentido, la utilización de estos diálogos paródicos en su obra se asemeja a lo que Emilia Cueto (2009) describe como tomar la cultura europea y subvertirla, para darla vuelta y convertirla en otra cosa, trabajo que se origina en el descreimiento de pertenecer a la otra cultura.

No obstante, Ure no parte directamente del teatro popular, sino que llega al mismo luego de años de experimentación. Afirma que, cuando se encontraba ensayando *El campo*, en 1984, el texto se le iluminó cuando pensó en los actores argentinos del 40 y 50, “en esas usinas, estos textos tenían material radioactivo, potenciados en ese estilo que hoy se ha exiliado, ciego y amnésico, en la peor televisión, donde tal vez muera

para gloria de nadie” (Ure: 2003, Pp. 162). En efecto, desde hacía varias décadas, el actor popular se hallaba recluido en la televisión, y en el cine y el teatro de corte comercial más desprestigiado, fundamentalmente la revista porteña y la comedia. Sin embargo, Ure estima que esos cómicos argentinos habían llegado a los niveles más altos en la Actuación, elogiando públicamente a Luis Sandrini, Francisco Petrone, Enrique Muiño y Alberto Olmedo<sup>251</sup>.

Sin embargo, Ure afirma que durante mucho tiempo se le inculcó que debía comprender cómo actuaba Marlon Brando y despreciar a los actores locales, que morían sin dejar sus enseñanzas. El director sostiene que la hegemonía del “sistema” Stanislavski (en el que había buceado durante los 60) mezclado con las convenciones del teatro independiente, se proponía como la técnica privilegiada para acceder a los grandes textos del teatro universal y a un verdadero teatro contemporáneo. La desvalorización de la tradición criolla partía de la “mera transposición del antiperonismo del teatro independiente” (Ure: 1987), posición “stalinista” que generaba una obturación del conocimiento de la propia historia teatral. Esto desembocó en un problema insuperable para estos sectores, a los que llama “brechtianos argentinos”, consistente en la evidencia de que la técnica de la Actuación distanciada se emparenta irremediabilmente con la Actuación más popular, “y en estas pampas los brechtianos siempre han sentido mas afinidad por Kart Valentin que por Jorge Luz” (Ure: 2003, Pp. 163).

De este modo, Ure toma una postura inédita, al valorar a las formas populares por su calidad estética, y no por meras reivindicaciones ideológicas. Como corolario, la utilización del carácter disruptivo de la reflexividad de la Actuación por parte de Ure, hace explícita una tensión de larga data dentro del campo teatral porteño. El principal punto de polémica no radica solamente en la revalorización de procedimientos marginados de cara a la intelectualidad de izquierda, sino también en la asunción de una postura de vanguardia basada en la utilización de los mismos, y por lo tanto diversa a las elecciones del teatro experimental más elitista, emparentado con el Di Tella<sup>252</sup>.

---

<sup>251</sup> Respecto de éste último, Ure sostiene que ha visto a pocos actores “alcanzar un dominio tan alto de su arte como él”, y agrega: “El tipo me conocía bastante y hablaba de mi. Una vez entré a un restaurante con unos amigos y ahí estaba Olmedo. El tipo se me acerca y me dice: <<Che, no me cargue más>>. Uno de mis amigos le pregunta: <<¿Por qué lo va a cargar Ure?>>. Y él: <<Porque sé que me elogia en sus clases>>. Y entonces le dije: <<Yo lo elogio porque lo admiro mucho, Olmedo>>. Pero no me creyó y me siguió diciendo: <<Déjese de joder, no me cargue más>>. Y era cierto: yo lo admiraba muchísimo” (en Tcherkaski: 2003).

<sup>252</sup> Entrevistado por John King, Roberto Villanueva afirma que el público del Di Tella no era popular debido a que “la vanguardia por definición es antipopular porque es precisamente un lenguaje propuesto

Si bien Ure reconocerá que “no hubo textos para Olmedo, y ya es tarde”, agrega “pero todavía hay voces y cuerpos geniales que no encontraron las palabras” (Ure: 2003, Pp. 152), por lo que se dirigirá a la búsqueda de ambos. Entre los procedimientos del actor popular reutilizados en su obra, se destacarán el despliegue del cuerpo grotesco, abierto, y por momentos procaz y obsceno<sup>253</sup>, la mezcla de rasgos, la distorsión de gestos faciales, la declamación parodiada mediante la exageración, el balbuceo y el humor, conseguidos mediante la franca imitación de actores populares de antaño (de desempeño en el circo criollo, la gauchesca y el sainete), y a los elementos nuevos derivados de la incursión de los artistas herederos de esa tradición en la televisión y el cine contemporáneos. De este modo, su teatro no retomará del actor popular la producción de “tipos” a través de la exacerbación de rasgos y la composición, sino su tendencia a lo disruptivo del orden representativo a través de los aspectos reflexivos, sobre todo en el plano rítmico, en tanto estos procedimientos contribuyen a producir fuertes efectos de contraste y una tensión manifiesta entre un estado corporal y el otro.

Además, Ure apelará a textos marginales procedentes de la narrativa y el teatro nacionales, a los que intervendrá mediante alteraciones del orden o agregados, y a temáticas fuertemente relacionadas con el imaginario masculino, como el tango y los deportes. Por otra parte, la asunción paródica de la cristalizada identificación de los géneros populares con el peronismo, que se evidenciará en las referencias temáticas y estéticas al movimiento, pasará a constituir una arista indisociable de la reapropiación del teatro popular, tanto por parte de Ure como de sus continuadores. En estos rasgos, profundizaremos a continuación.

## **2. c. Una poética del descentramiento**

Hemos consignado que tanto la obra teórica como artística de Alberto Ure se distingue por un estilo particular, en el que es la forma el elemento que adquiere la mayor relevancia. En la sección apartado abordaremos en profundidad las características del mismo, al que consideraremos a partir de la figura del

---

frente al lenguaje oficial” (King: 1985, Pp. 232). En este argumento se vislumbra una transposición del concepto de arte oficial proveniente de otras latitudes, dado que en nuestro campo cultural las posiciones oficiales no provienen de fuentes populares, sino del transplante de formas europeas. Villanueva continúa, sosteniendo que la vanguardia es “elitista en el sentido de que son unos pocos los que están capacitados para apreciar ese rompimiento del contrato idiomático” (King: 1985, Pp. 232), argumento que entra en franca colisión con la ruptura propuesta por Ure.

<sup>253</sup> Bartís sostiene que el teatro de Ure recurre al simulacro y la afirmación de lo menor como territorio de enunciación (en Cabrera: 2009).

descentramiento. Efectivamente, la poética de Ure se distingue por su constante posicionamiento en los márgenes, evitando así la asunción de cualquier centro. Esto se consigue tanto a través de la polémica, como mediante la fuga o el movimiento, lo cual lo ha conducido a modificar con frecuencia sus parámetros formales.

Mientras Vivi Tellas (AAVV, 2003, c) considera que la obra de Ure consiste en su trabajo *entre* las cosas, Eduardo Pavlovsky asemeja al Teatro de Estados o de Intensidades con la desterritorialización propia del modelo epistemológico rizomático propuesto por Deleuze y Guattari, según el cual la estructura de conocimiento no se deriva de un conjunto de principios, sino que puede elaborarse desde diversos puntos, sin importar su posición. De este modo, el rizoma se opone al modelo jerárquico de conocimiento, por carecer de centro. Pavlovsky identifica este modelo en el Teatro de Intensidades, en el que a los principios básicos del realismo en tanto demostración de una tesis o referente, se le opone la yuxtaposición de estados diversos manifestados en los cuerpos de los actores.

En este sentido, podemos establecer una relación con aquello que Françoise Lyotard (1981) define como Teatro Energético, en tanto producción de eventos discontinuos, en los que se produce una circulación no jerarquizada de energía y cuyo objeto es generar la más alta intensidad, por exceso o por defecto, de lo que se halla presente en escena, logrando así expresar aquello que escapa a la mera representación transitiva. No obstante, mientras Lyotard sostiene que dichos eventos carecen de intención, el teatro de Ure se propone abiertamente resquebrajar las formas habituales de percepción y comprensión de la realidad, imponiendo una opinión propia y diferencial sobre el contexto social, político y cultural inmediato.

De este modo, la deconstrucción o descentramiento propuestos por Ure, se basan en la polémica constante con el realismo como punto de referencia, por cuanto su premisas básicas funcionan como parámetros a subvertir. Ante la afirmación de un referente identificable, la causalidad psicológica de los comportamientos escénicos y la continuidad rítmica propias del realismo, su teatro esgrimirá la subjetividad y reflexividad propias de la *diferencia*, expresada mediante la textura rítmica<sup>254</sup>.

A continuación, desarrollaremos dos dimensiones de la obra de Ure en la que los aspectos consignados se evidencian con claridad.

---

<sup>254</sup> Ciertamente, el ritmo es un factor privilegiado para la producción de variaciones de intensidad. Patrice Pavis sostiene que el ritmo es un elemento de la puesta en escena que no pretende actuar con justeza, sino "hacer sentir la producción de signos, desalinearse la escucha y la mirada habituales: buscar la fisura" (Pavis: 1994, Pp. 188), por lo que retarda el sentido.

Por un lado, la metodología de formación y de dirección de actores, y el modo de caracterización de los personajes (2. c. 1.).

En segundo término, el derrotero propio de su poética personal, desde los inicios de su obra, hasta su abrupta interrupción, en 1997 (2. c. 2.).

## **2. c. 1. El rol desestabilizador del director en la relación transferencial con el sujeto actor**

En el presente apartado nos detendremos en las características de la metodología específica creada por Alberto Ure, utilizada para la formación del Yo Actor en sus clases y para los ensayos de sus puestas en escena. En los términos de nuestro Modelo de Análisis, el principal objetivo de esta metodología estriba en conseguir que el sujeto arribe al Gesto personal en su Actuación, en tanto la reflexividad del mismo constituye el principal punto de disrupción de la continuidad y de la transitividad hacia el referente, propias del realismo. Para ello, la metodología propuesta por Ure se centrará en la intervención del director en el Yo Actor. Si esta categoría es una identidad narrativa que le permite al sujeto arribar a una posición en el diálogo con todos los elementos presentes en la situación de actuación, el trabajo del director consistirá en impedir que dicho relato se cristalice o instale en algún lugar.

Tal como mencionáramos anteriormente<sup>255</sup>, según Regine Robin (1996), la identidad narrativa se halla siempre ubicada entre dos polos: la mismidad y la ipseidad. La metodología que dará origen al Teatro de Intensidades operará entonces en el intervalo entre los mismos, exacerbando su flexibilidad, fluidez e inestabilidad. De este modo, el posicionamiento como Yo Actor será constantemente erosionado mediante la relación transferencial establecida por el director durante el período de ensayos. Este vínculo se torna entonces complejo dado que, en su afán por evitar la instalación de la Actuación en la lógica “causa/efecto” propia del realismo, el director promoverá y provocará la deriva, el descentramiento y la fuga constantes<sup>256</sup>. Como corolario, se producirá una exacerbación de la lógica de acción táctica propia de la Actuación, aunque la misma se desplegará fundamentalmente durante los ensayos, en los que el Yo Actor será instado por el director a reaccionar ante todo lo que lo rodea. Los procedimientos y materiales con los que el Yo Actor deberá dialogar durante los mismos, serán las convenciones del realismo como punto a oponerse, elementos de la

---

<sup>255</sup> Ver Capítulo 3 de la Primera Parte.

<sup>256</sup> Es en este sentido que la propuesta de Ure puede identificarse como una singular interpretación de la “crueldad” artaudiana.

metodología específica del actor popular argentino, el ritmo, las modificaciones textuales, y la historia y literatura argentinas, pero fundamentalmente, las intervenciones disruptivas del propio director.

Una de las características más importantes de esta metodología reside en que, si bien la lógica de acción táctica se halla acentuada, ésta se despliega mayormente durante el período de ensayos, de modo que, durante la situación de actuación propiamente dicha, el Yo Actor reproduce el material al que ha arribado durante aquél. Aun cuando en la situación de actuación no se produzca un desentendimiento completo del público, el fuerte vínculo constituido entre los miembros del grupo de Yo Actores que conforman un elenco (que Ure denomina como un imaginario común generado durante los ensayos, y del que el director forma parte), supera al vínculo con el espectador, que pasa a convertirse en el blanco de la provocación y/o agresión desplegada por la Actuación. En este sentido, son frecuentes en la obra de Ure los personajes contruados a partir de lo que denominaremos “caracterizaciones aberrantes”, en tanto se desvían o apartan de las caracterizaciones habituales que forman parte del horizonte de expectativas (en términos de Jauss: 1976) presente en el campo teatral o incluso en el sentido común. A continuación, profundizaremos estas afirmaciones.

Ure parte de la crítica a la concepción lírica del teatro y de la Actuación, propia del teatro independiente, por lo que se propone desestructurar la identificación entre las figuras de Yo Actor y militante. Afirma que el teatro independiente promueve una jerarquía que coloca por encima de la práctica profesional, todo lo que se halla reunido en la mística del actor comprometido (limpiar, clavar clavos, etc.). Este lirismo, que se transmite en las escuelas de Actuación, promueve el ocultamiento de los mecanismos internos de la producción teatral, y la ponderación de la figura del director como portador de la sabiduría y la justicia. Pero el recurso a la política y a la religiosidad como justificación del hecho teatral, son para Ure meras defensas ante la falta de un discurso estético propio, al igual que lo es la combinación indiscriminada de términos psicológicos con lenguaje técnico en lo que se refiere a la Actuación<sup>257</sup>. Su perspectiva

---

<sup>257</sup> Así, Ure consigna tres modelos de ensayo y/o formación de actores en la Argentina. Por un lado, la versión local del sistema Stanislavski, que se ofrece como una guía para que director y actor encuentren el sentido de la obra, arriben a la creación y la mantengan durante las funciones. Sin embargo, reconoce que “si se siguieran los lineamientos que la vulgarización stanislavskiana indica, el mundo de la creación teatral sería de una sencillez y transparencia maravillosas” (Ure: 2003, Pp. 99). Por otra parte, métodos de trabajo que derivan del brechtismo y se sustentan en una sobrecarga de responsabilidades para el actor, que Ure describe irónicamente como “comprometerse a que el inconsciente sea marxista” [...por lo que] “resulta notable que sea desde la oposición al capitalismo donde se plantean más sistemas de control sobre la actuación” (Ure: 2003, Pp. 100). Por último, existen pedagogos que afirman renunciar a todo



concibe una estrecha relación entre técnica y estética, que implica lo teatral pero también las modalidades de producción y las relaciones de poder.

Aunque reconocerá que es imposible actuar sin someterse a algún tipo de relato, “porque la desorganización profunda es sólo una grieta fugaz que instantáneamente se rellena de sentido. Sin mito no hay vida” (Ure: 2003, Pp. 246), sostendrá que

“uno puede ir a ver *Edipo* como comprobante dramático del complejo homónimo; pero hay que ser bastante amargado para ver sólo eso en *Edipo*. Las fuentes del placer no están inmediatamente vinculadas a las concepciones sociales; más bien luchan contra las concepciones sociales. Si no, no habría perversos. Y no creo que ni en la URSS ni en Cuba hayan podido terminar con ellos. El inconsciente no es tan buen ciudadano como se presume. Se ríe de la izquierda y de la derecha...” (Ure: 2003, Pp. 304)

La apelación a la referencialidad propia de la trama es sólo una arista del teatro, no la única ni la más importante. Por consiguiente, Ure buscará producir actores y espectadores “deseantes”, para lo cual se deberá desestabilizar constantemente toda cristalización de sentido, dado que es la multiplicidad o la apertura, lo que produce el verdadero goce estético<sup>258</sup>.

Su tarea como director se circunscribirá entonces al trabajo con los actores por sobre cualquier otro elemento del hecho teatral. Su puesta en escena radicará *en* la dirección de actores:

“Ser director de teatro parece ser, para mí, inventarse un padre... alguien que hace aparecer las escenas, pero les impone un tiempo, que de alguna manera las ordena y les confiere sentido y utilidad [...] El director de teatro parece ser un creador que hace aparecer la complementariedad de la transgresión y la ley [...] Dirigir es lograr una versión, crear un sistema que propone relaciones en el orden de las palabras escritas, los sonidos, los gestos, el mantenimiento de la ilusión, haciendo aparecer lo subjetivo en espacio social. Pone en juego literalmente la transmisión de una cultura y sus posibilidades de proyectarse cambiante” (Ure, cit. en Zayas de Lima: 1990)

---

pronunciamento estético y dicen consagrarse solamente a la técnica de Actuación, capacitando actores que puedan cumplir cualquier requisito. Del mismo modo, la premisa de aprender para luego poder crear, a la que Ure define como cretinismo pedagógico y conservadorismo, mantiene al actor lejos de cualquier posibilidad de desarrollar una estética personal en pos de ser completo.

<sup>258</sup> “Yo, en cambio, quiero formar provocadores, seres capaces de transmitir ideología dramática antes que las técnicas de un arte” (Ure, en Cabrera: 2009).

El ensayo será la fuente de la que surja la auténtica creación con los actores, influencia que Ure retoma del *happening*. Si bien estima que dichas experiencias se extendieron como una moda<sup>259</sup>, encuentra que también lograron imponer una nueva concepción del teatro, un “grado cero” del drama, en el que el encuentro con el público es planteado como una pregunta, como la búsqueda del sentido de la obra e incluso de la obra misma. Por consiguiente, a partir del *happening* el ensayo ya no se reducirá a la mera repetición de un modelo para que los actores logren dominarlo. Por el contrario, en el ensayo será el grupo lo que se hallará en el lugar central, estableciendo sus propias jerarquías socializantes, revelando el imaginario de los actores y cuestionando el propio oficio actoral.

Algo similar sucede en el caso de la formación para la Actuación. Los alumnos también pertenecen al grupo, con una ideología a la que llaman “teatro” y con una idea del “afuera”, con sus mitos y peligros. Cuando el futuro alumno se entrevista con un profesor, está tomando ya contacto con un grupo y un imaginario<sup>260</sup>. Aun antes de conocerlo, el alumno *es* aquello que cree del profesor, aunque no todavía, lo cual contribuirá a la transferencia posterior con el mismo y con sus compañeros. Por ello, Ure afirma que una forma de conocer el grado de infección de un grupo, es observar el lugar mítico que ocupa el profesor en las ilusiones grupales.

Para Ure, la formación es lo que le permite al sujeto asumir su rol como actor y aprender a ser fuerte ante los obstáculos que ponen los espectadores para imaginar algo nuevo<sup>261</sup>, algo que hemos definido en los términos de nuestro Modelo, como el posicionamiento del Yo Actor en la situación de actuación, en este caso concebida como una confrontación. El entrenamiento es entonces

“una ideología de los grupos para amparar la creación y también una frontera para separarse de la comunidad que los contenía, para defenderse de los hábitos sociales que existen como opuestos al descubrimiento.” (Ure: 2003, Pp. 359).

---

<sup>259</sup> “Como si las hubiera precedido el desierto y todo se fundara a partir de lo recién llegado” (Ure: 2003, Pp. 100).

<sup>260</sup> Si el alumno no le pregunta su historia previamente al profesor, la misma le llegará de todos modos, pero en forma de gestos, horarios, consejos, anécdotas, emociones privilegiadas, obras admiradas, proyectos imposibles, todo sin hilvanar en una versión, sin dirección y sin explicaciones, de la misma forma en que suele llegarle a uno la historia de la propia familia.

<sup>261</sup> “Enrique Vargas decía: <<un actor de teatro callejero necesita un primer entrenamiento: saber pelear y muy bien. Si tiene miedo a que lo fajen, no puede actuar>>” (Ure: 2003, Pp. 359).

Por consiguiente, su metodología plantea explícitamente una diferencia profunda entre la formación y la creación, y entre los roles de maestro y director. En efecto, sostiene que mientras el ejercicio pedagógico conduce a conclusiones que permiten diagnosticar dificultades del alumno o perspectivas de desarrollo que dependerán de su interés, un ejercicio de *training* debe ser cumplido para lograr resultados expresivos e imaginarios. En un curso, el profesor debe detenerse donde el alumno quiere detenerse y lo máximo que puede hacer es señalarlo. En un ensayo, un pacto previo implica la superación de las dificultades a costa de los escollos que vayan surgiendo, porque en dicho ámbito, el actor es carne forzada a un lenguaje.

En el ensayo, aquello que Ure identifica como “estado de actuación” será un “desprendimiento de la experiencia del grupo” (Ure: 2003, Pp. 87), en la que se producirá la transformación de la materia para que aparezca o se refleje en la misma, algo que no es material<sup>262</sup>. En el grupo, cada uno tratará de resolver lo que desea individualmente, “pero hará lo que el grupo le impone con sus propias estrategias” (Ure: 2003, Pp. 103). Para Ure, el grupo posee zonas internas y genera un sistema de equilibrio que lo resguarda de las agresiones que en sí mismo alienta, por lo que paradójicamente, tiende que reprimir lo que promueve. De este modo, su método de trabajo consistirá en la construcción y en la utilización metodológica del imaginario grupal, que no es más que un lenguaje estético propio:

“Todo lo que no es funcional para el imaginario de un grupo que ensaya es pura pérdida” (Ure: 2003, Pp. 105)

“Si no ha dado con un grupo que utilice lo que usted proyecta, lo recombine con lo que proyectan los demás, y con eso construye o inventa una simbolización que engancha al grupo con lo que lo rodea, que le permita definirse y definir a los demás grupos contemporáneos, entonces ya casi seguro que terminará siendo víctima de sus propios fantasmas confabulados con los ajenos” (Ure: 2003, Pp. 200)

Ure consigna que desde su primera experiencia como director (*Palos y Piedras*, en 1968) surgió en él la convicción de que todo lo que sucede en un ensayo pertenece al

---

<sup>262</sup> Su experiencia con actores realistas, muy apegados a la lógica del texto, le demostró que “esa búsqueda de sencillez y cotidianidad sólo desvaloriza el potencial del actor, adjudicándole el imaginario básico de un zongo cuya sensibilidad sólo conduce los estímulos a una respuesta mecánicamente previsible. Un trozo de hielo se siente frío, el café caliente quema, los enamorados se aman, los padres cuidan a los hijos, Horacio es amigo de Hamlet” (Ure: 2003, Pp. 319). Por ello, él trata de romper con ese juego inicialmente. Si alguien lo quiere hacer, es porque “se está haciendo el idiota” (Ure: 2003, Pp. 319). Al romper con la lógica de la ilustración realista del texto, aparece un material de representación que pertenece al grupo y que establece los primeros códigos de entendimiento. Esto permite una mejor lectura del texto, probando sus resistencias y debilidades.

campo imaginario, incluidas las experiencias del director o las conversaciones entre los actores. Pero aún más, dicho imaginario no se corta cuando termina el ensayo ni aparece cuando éste comienza, por lo que hasta lo que pasa entre dos actores fuera del elenco, es una señal hacia la obra. Esto puede causar temores e intentos de fuga, entre los que la sexualidad suele ser el más fácil y obvio, y las peleas personales el más complicado, pero ambos constituyen un intento de recuperar cierta privacidad. Todo lo que sucede afuera del ensayo entre los miembros del grupo debe ser utilizado para elaborar la Actuación. Si bien se puede trabajar sin reconocer este material, sucederá entonces que no se planteará ninguna modificación en el estilo (no surgirá ningún Gesto en los actores), sino que se tomarán signos ya existentes. Por consiguiente, el trabajo del director consiste en conducir el imaginario grupal, para que “lo que se llama *lo personal* no tenga otra solución que recuperarse por lo teatral” (Ure: 2003, Pp. 354).

Durante el ensayo, al que Ure define como un combate entre el grupo y la obra, es necesario entonces generar un lenguaje que clasifique y jerarquice lo que sucede. La condición fundamental será la confianza mutua, cuya generación constituye el primer trabajo del director<sup>263</sup>:

“El director centraliza inevitablemente esta zona, porque es a través de su participación que se establecen los vínculos entre los actores [...] El director es la pareja de cada actor, la relación cerrada de dos, hasta desaparecer gradualmente en el grupo” (Ure: 2003, Pp. 108).

Por lo tanto, el director debe encarar un trabajo individual con cada Yo Actor, en el que la relación transferencial entre ambos producirá profundas modificaciones en la concepción de su cuerpo, y en su disposición y capacidad sensorial, evitando el establecimiento de la Actuación en un registro que cumpla con la lógica de la acción cotidiana y permitiendo así el advenimiento del Gesto. Ure denomina como *lo personal* a aquello que hemos caracterizado como Gesto. *Lo personal* es aquello que se encuentra narrado con signos que no se diferencian de los que el actor usa en la vida cotidiana, pero circunscriptos a un imaginario grupal, porque

“la movilización suele ser tan despiadada, tan intensa que si no se estableciera una rígida burocracia, un cerrado dogmatismo en las opiniones y la inmovilidad de una

---

<sup>263</sup> Con el objeto de crear una vinculación imaginaria intensa y privada, tanto entre los alumnos como entre los actores, Ure elabora algunos ejercicios (consignados en el punto 7) del Anexo IV de la presente tesis).

historia sagrada, vivirían al borde de la confusión, del estallido o de la orgía. Es decir, que deberían hacer teatro.” (Ure: 2003, Pp. 197).

El director interviene sobre el Yo Actor, con el objeto de exacerbar el carácter contingente y situacional de la Actuación, profundizando la lógica de acción táctica que le es propia con el fin de evitar su establecimiento en algún resultado cerrado:

“Es lo que yo llamo <<improvisaciones controladas>>. En vez de dejar que un actor vea qué le sale de bueno, le hablo al oído y lo voy controlando, lo apuro. Le hago de dramaturgo. Así voy trabajando cada vez con más intensidad” (en Tcherkaski: 2003).

Además de intervenir verbalmente, el director se mueve entre los actores, los imita, los toca, los cambia de lugar, buscando que los mismos expresen:

“que el pensamiento del actor se desarrolle como un diálogo, que en general es polémico. Mi voz se va transformando en una voz interna y provoca mayor libertad en el actor” (en Tcherkaski: 2003).

De este modo, busca crear la presencia de un “director-estructura” en la acción, introduciendo una tercera voz y una presencia que está y no está en la escena, y que disminuye la concentración excesivamente “interior” del actor, favoreciendo el desarrollo de un “diálogo polémico”. Cristina Banegas, actriz predilecta de Ure, refiere a esta metodología como el establecimiento de un “tándem asociativo” (González: 2002, Pp. 14), producido por su modo incomparable de transferenciar con los actores (en Sánchez: 2003).

Ure reconoce dos influencias en este procedimiento. Por un lado, el psicoanálisis: “Yo tengo un estilo personal de ensayar, que es un poco el resultado de mi paso por el psicodrama y la pedagogía” (Tcherkaski: 2003)<sup>264</sup>. Moreno había desarrollado una técnica que consistía en hablar en voz alta detrás del paciente que se hallaba dramatizando. La modificación de Ure, consiste en acercarse al oído del actor, convirtiéndose en una presencia participante de su privacidad, en una voz interna “que vaya uno a saber cuál es en cada caso y produce una libertad mayor en quien actúa” (Ure: 2003, Pp. 382).

---

<sup>264</sup> Además de la estrecha relación establecida con Oscar Masotta, y consignada anteriormente, Ure fue paciente de Alberto Fontana. Asimismo, en la clínica que éste dirigía, coordinó sesiones de psicodrama.

En su acercamiento a la obra del director, Liliana Mauas (2009) considera que Ure comprende que el actor construye su personaje como una red de relaciones con su personalidad. Por ello, descarta la técnica, dado que en el psicoanálisis el buen decir, es el decir adecuado para cada analizante. La concepción lacaniana de que no puede existir una técnica analítica, se convierte en Ure en la certeza de que no puede haber una técnica teatral<sup>265</sup>. La relación entre el director y el actor será *uno a uno*, por lo que el trabajo de dirección carecerá de un método cerrado y variará según las necesidades de cada miembro del grupo<sup>266</sup>.

La intervención del director en el actor, se asemejará a la del analista en el relato del analizante, porque al decir de Miller, donde está el discurso del analista, los otros discursos se modifican (Mauas: 2009). Pero para que esta modificación se produzca, es necesario que el director, al igual que el analista, no se coloque en el lugar del sujeto supuesto saber<sup>267</sup>. Por consiguiente, el director es el encargado de sostener, mediante la constante socavación del orden de la representación transitiva y/o del realismo, un diálogo incierto con el actor, en el que ambos desconocen los resultados. Según Ure, en el caso de la formación para la Actuación esto es más difícil, porque para el profesor, creer lo que creen de él es fascinante, mientras que no creerlo implica aceptar que se enseña para que el otro sea distinto o mejor que uno (Ure: 2003).

Por otra parte, la metodología de dirección utilizada por Ure se basa también en su lectura personal de un concepto de la obra de Jerzy Grotowski:

---

<sup>265</sup> La Actuación no es aislable de la dramaturgia, la plástica, la música y el público, por lo que adscribir a un método único de dirección o de Actuación sólo sirve para acceder a textos supuestamente prestigiosos: "la literatura es una de las referencias más ciertas para la diferenciación [...] Es cierto que la literatura no es la única referencia que existe, pero es la más aceptada, y eso revela su prestigio y poder dentro del campo. Y lo que se llama estudiar un método de actuación, o entrenarse, está más vinculado a la zona de la literatura prestigiosa que a la otra" (Ure: 2003, Pp. 86). Para Ure, sólo en esta concepción del teatro, la Actuación puede considerarse un arte, en el que "las normas de composición definen una obra posible, pero no hacen aparecer el estado de actuación" (Ure: 2003, Pp. 87).

<sup>266</sup> Por ejemplo, Cristina Banegas refiere que a una compañera de elenco uruguaya, Ure le susurraba al oído comentarios relacionados con Montevideo.

<sup>267</sup> En la relación terapéutica, el analista se convierte en el objeto de las creencias del paciente y por lo tanto, de su demanda. Si bien esto es idéntico a cualquier vínculo social, el psicoanalista se distancia del lugar en el que el paciente lo ubica, al no identificarse con el mismo, aunque el analizante intente proteger el saber que supone en él: "Por eso, lo que le <<regresa>> de lo que supone como característico del otro, es alguna cosa del otro en él; esa es una parte de su historia <<olvidada>>, de la cual aprende poco a poco, constituida por una relación con los otros (los padres, etc.), que no pertenece al saber del analista. Finalmente no hay nada aquí por creer, sino que la historicidad de cada uno se instituye siempre a partir de lo que otro hace creer. El lugar del supuesto saber sólo es la escena en la que aparece lo no sabido del cliente. Pero una vez más, la aparición del fantasma sólo se produce si el analista no ocupa esa escena en su beneficio, si no se toma por la imagen de sí que le es dirigida, si acepta la <<abyección>> de ser solamente el representante de lo que él no sabe, en fin, si sostiene la <<vanidad>> de un discurso que saca de una ficción su operatividad" (De Certeau: 1998, Pp. 148).

“Además de la influencia del psicodrama, me apoyo en lo que deduje que quería decir Grotowski con su noción de <<compañero secreto>>, que recibe lo íntimo sin críticas ni pudor” (en Tcherkaski: 2003).

De este modo, la búsqueda de Ure no se propone lograr que el actor arribe a emociones, sino conseguir que su impulso sea ya una reacción exterior, desarticulando para ello su pudor y su crítica a través de constantes cortes en la acción.

El aspecto más polémico de la poética de dirección de Ure, es la utilización de la agresividad y la manipulación del Yo Actor como instrumento metodológico. En efecto, la posibilidad de lo nuevo es concebida como resultado de la puesta en crisis de las certezas del sujeto por parte del director, convirtiendo al trabajo del actor en balbuceo:

“...en un ensayo la lógica puede estar desarmada provisoriamente, descuidada, el espacio sin definiciones concretas, y la actuación apoderarse de los vacíos [...] Los órdenes emocionales, dramáticos, visuales, espaciales, arquitectónicos arman la máquina que hace posible la experiencia estética, lo que en cada época se llama *teatral*, pero deben contener la hemorragia indiscriminada de ficción que son en potencia los actores. Y durante el ensayo todo eso no está tan armado, o está desarmado, y entonces cualquier gesto puede iniciar una cadena que no se sabe dónde termina [...] Son entonces una tribu perdida, cruzando un territorio ajeno. No hay más que recordar el desvalimiento de sus cuerpos, la precariedad de sus simulaciones, su psicología mendicante, para saber que están siempre al borde de poner en peligro cualquier imagen respetable de lo humano. Y no pueden respetar la propia, porque no están seguros de cuál es. Por eso hay que controlar a los actores, apurarlos, asustarlos, avergonzarlos, atontarlos, así la actuación les brota poco y respetan siempre lo mismo, sin llegar a disfrutar de su poder” (Ure: 2003, Pp. 95)

Los múltiples testimonios acerca de las reacciones de los actores a la agresividad de Ure, son contundentes. Ernesto Korovsky, su asistente de dirección durante varios años, sostiene que

“existía el mito de que Ure se metía con la gente, fundado en que la Manso había escapado de los ensayos de *Hedda Gabler*. También se decía, y era cierto, que el actor Roberto Durán volvió a la bebida empujado por sus maldades. La política explícita de Ure con los actores era: <<Si no los psicopateas primero, te psicopatean ellos>>. Doy fe de que en cada obra damnificaba a alguno” (Korovsky, en Sánchez: 2003)

Korovsky agrega que Ure, que nunca dejó de ser un publicista, un seductor<sup>268</sup>, les decía al oído cosas espantosas, “moscardoneándolos” para colocarlos en la zona del lapsus y repitiendo con énfasis el epíteto “tarado”.

Por su parte, Griselda Gambaro, una de las dramaturgas más transitadas por Ure, afirma que su singularidad radica en el modo de conducir a los actores:

“Se adentraba en la persona del actor y en esas sesiones, muchas veces feroces, los convertía en instrumentos afinadísimos. Les hablaba de los secretos que él conocía y los usaba para manejar su fragilidad. El resultado compensaba los momentos arduos” (Gambaro, en Sánchez: 2003).

Para Horacio González (2006), la metodología de Ure constituye una “pedagogía doliente” (2006), resultado de su convencimiento de que

“el teatro es una clase rara de saber, que está siempre al acecho detrás de cualquier diálogo, de cualquier encuentro, de cualquier percepción de nosotros mismos en el momento en que chocamos con la observación que nos dedican los demás” (González: 2006, Pp. 96)

El actor que se aferra siempre el mismo personaje, le sugiere la idea de que puede estallar a la menor fisura, desparramando los pedazos de ese personaje precario. Por ello, su primera propuesta metodológica consistía en producir ese estallido, que daría como resultado un nuevo actor<sup>269</sup>. Luego afirmaría que tras “algunos desastres” comprendió que esto implicaba un riesgo excesivo.

Sostiene que

“Yo había comprobado, desde le primer taller de actuación y luego en el psicodrama, que el temor a que el cambiar ciertas pautas imaginarias mínimas (“supongamos que aquí, etcétera”) surgiera un hecho de violencia real era lo que impedía la actuación en muchas personas. Rígidamente contenidas por las pautas sociales, la menor modificación de cualquiera de éstas, podía desencadenar un ataque ciego que el cuerpo y la imaginación se ocupaban todo el tiempo de apresar. Y que al ser cierto, no podía ser acogido en la situación imaginaria, y devolvería al autor culpable y dañado a la vida social. El ejemplo más típico es el golpe, o una sucesión de golpes,

---

<sup>268</sup> Matilde Sánchez (2003) consigna que la sonrisa de Ure siempre fue de una sinceridad desarmante, que obligaba a creer en ella a pesar de la malicia que cultivaba sin tregua.

<sup>269</sup> Mirta Busnelli, actriz en *El campo* manifiesta que “ser dirigida por él significó un antes y un después. Era la clase de director que te hace repensar todas tus coordenadas” (Sánchez: 2003).



y la tan común imposibilidad de simbolizar un golpe, transmitiendo convicción en el estilo que sea.” (Ure: 2003, Pp. 379)

Por ello, “la violencia de alguna manera debe encontrar su simbolización para que exprese lo más íntimo del actor, pero conjugándose en un lenguaje que le resulte a la vez exterior, controlable en la comunicación” (Ure: 2003, Pp. 381), y esta traslación debe ser conducida por el director.

La utilización de la agresión en la relación con el Yo Actor, genera un marco que, controlado por el director, permite la aparición de la Actuación al desarticular cualquier instalación de ambos en una lógica de sentido, lo cual provocaría la disolución de *lo personal* en formas ilustrativas y preestablecidas<sup>270</sup>. Si dicho marco no existiera, o la violencia sería incontrolable, o la Actuación (tal como la entiende Ure) simplemente no sobrevendría.

Como resultado, sus ensayos se convirtieron en sesiones desopilantes<sup>271</sup> y de extrema violencia<sup>272</sup>, en las que el cuerpo del director cobraba tanta importancia como el de los Yo Actores. En efecto, el estilo de Ure se basaba en su compromiso corporal

---

<sup>270</sup> En este sentido, Ure ataca severamente la aparente “deshinibición” promovida por las metodologías realistas: “Las nociones de privado y de público, de contacto y sinceridad, de confianza y reserva varían aparentemente poco en los países occidentales, pero ese poco es esencial y sobre él se construyen muchas diferencias culturales. Y es combinando esas redes con los signos teatrales que se plantea un ejercicio, porque si no, nunca puede llegar a reconocer sobre qué se está ejerciendo la violencia del descubrimiento. Lo que puede pasar si esto no está claro es que se buscará la desinhibición sin saber qué inhibe y qué era lo inhibido. Lo único que se conseguirá es perder la timidez en público y alcanzar cierto grado de exhibiciones” (Ure: 2003, Pp. 215).

<sup>271</sup> “En general son muy graciosos, mis ensayos [niega que sean perversos y agrega] Tuve ensayos muy buenos que eran sesiones desopilantes. Es raro, pero para mí reírme en un ensayo es estimulante. No lo vivo como festivo: cuando me río siento una angustia insoportable que sólo me hace decir más chistes y armar parodias” (Ure, en Tcherkaski: 2003, el paréntesis le pertenece al autor del artículo).

<sup>272</sup> Pavlovsky describe así los ensayos de *Telarañas*: “Ure tenía además para el papel del Pibe a un actor que era un petiso orejudo de treinta y cinco años: Juan Naso. Era como si yo hubiera escrito la obra pensando en él. En los ensayos abundaban trompazos en la cabeza que yo le daba a él y él me escupía a mí. Queríamos explorar al máximo los límites de la violencia estética. Nunca he visto ensayar con tanta ferocidad. Tina Serrano ofrecía también una gran ductilidad para ensayar este tipo de obras, era una actriz sin límites. Era difícil encontrar una actriz con tanto talento para hacer el personaje. La proposición era interesante porque, en realidad había que <<salirse de sí>> para meterse en esto. Salirse del teatro <<representativo>> para sumergirse en plena experimentación y explorar otros estados no habituales. Un verdadero ejercicio de laboratorio, más que un estreno” (Pavlovsky: 2001, Pp. 78 y 79). Por su parte, Cristina Banegas (González: 2002) describe como “salvajes” los ensayos de *Puesta en claro*. El proceso de preparación de la obra se prolongó por tres años (al igual que *El padre* y *Antígona*, en los que también participó la actriz) y partió del pacto de que irían hasta el final. En el último período realizaron ensayos públicos, en los que incluían algunas escenas del texto. Banegas afirma que al interpretar a una ciega, se vendaba los ojos para no ver al público, por lo que su Actuación se basaba en un contrapunto entre ceguera y velocidad: corría como loca, con un cuchillo, a centímetros de la cara de los espectadores. El público se aterraba. Sostiene que se lesionó las cuerdas vocales, y que rompía un par de zapatos por cada ensayo. Banegas afirma que ese fue el material sobre el que luego se armó la puesta definitiva: “pusimos todo eso debajo del texto de Gambaro” (Cristina Banegas, en González: 2002, Pp. 14).

en la dirección. No obstante, esto no se limitaba a participar en la escena, sino que también implicaba compartir el imaginario del grupo<sup>273</sup>.

De cara a la puesta en escena, el ensayo se propone en primer lugar, generar las Actuaciones que el actor pueda actuar con el director y con sus compañeros. Se trata de indagar en qué personaje puede el alumno componer espontáneamente o con ayuda<sup>274</sup>. Luego, se emprende la búsqueda de las estructuras mínimas en las que esas Actuaciones podían resultar dramáticas, en el género que mejor les fuera<sup>275</sup>. Por último, se experimenta la lectura de una obra determinada desde dicha Actuación. Si es necesario, los textos dramáticos serán violentados, según la necesidad expresiva del grupo, tarea en la que el director es sólo un coordinador, evitando asumir el eje aristocrático del sentido. De la repetición de las improvisaciones, comenzará a surgir entonces cierta estructura<sup>276</sup>, sobre la que debe organizarse la otra, que será la definitiva. Así, la obra que se representa es siempre una segunda obra, que contiene una primera casi secreta.

En lo que respecta al personaje, la Actuación no es abordada desde su psicología (promoviendo la continuidad rítmica y el sometimiento a un referente), sino desde la combinación de elementos discontinuos y de cambios bruscos de estado:

“el actor construye su personaje como una red de relaciones con su propia personalidad y con la misma construcción de otros actores, con la unión imaginaria que tiene con el director y con lo que supone que apreciará el público” (Ure: 2003, Pp. 355)

Por consiguiente, el personaje constituirá una manifestación de *lo personal* en la obra. Se trata de generar una opinión o ruptura formal dentro de la representación, construida *entre* el director y el actor. Como resultado, los personajes de Ure constituyen lo que denominamos como “caracterizaciones aberrantes”, en tanto se apartan del horizonte de

---

<sup>273</sup> Cristina Banegas refiere que durante los ensayos públicos de *Puesta en claro*, la esposa de Ure se hallaba internada en estado crítico. Ure se emborrachaba en los ensayos, y el último tuvo un final abrupto porque se peleó con Juan Carlos Gené: “Ure me acuerdo que me había sentado en sus rodillas, esta mujer, esta mujer, gritaba, no había ficción, estaba tan borracho que no podía dirigir” (Banegas, en González: 2002, Pp. 14). Probablemente las exigencias de esta metodología de dirección motivaron su temprano retiro, ocasionado por las consecuencias físicas del accidente cerebro vascular que sufrió en 1997.

<sup>274</sup> “Cada actor tiene varios personajes íntegramente dibujados a la espera de la obra que los exprese y que, por pudor o excesivo amor, son los que menos utiliza” (Ure: 2003, Pp. 354).

<sup>275</sup> Ure sostiene que con el dominio de un género pueden deducirse todos los que le son contemporáneos y las jerarquías de sus subdivisiones. Si ni siquiera hay la noción estructurada de un género, la aparición de lo dramático será azarosa.

<sup>276</sup> Ure define a esta instancia como “agarrar algo porque –también es bueno aclararlo– si se lo deja manifestarse y expandirse, es para poder congelarlo en algún momento, en algún ordenamiento estético estructurado y a su vez represor, inevitablemente” (Ure: 2003, Pp. 96).

expectativas del público y, por consiguiente, se convierten en un instrumento para provocar al espectador.

Así, Eduardo Pavlovsky destaca respecto a la preparación de *Telarañas*, obra de su propia autoría, las reveladoras modificaciones propuestas por Ure en la caracterización de los personajes:

“con Ure ensayamos mucho, en el estilo del teatro de <<estados>>, de <<intensidad>>, como me gusta llamarlo. [Ure] proponía una cosa muy inteligente para la puesta. Para Ure, si bien el chico era víctima, también funcionaba como un brutal represor de los padres con su actitud de continua rebeldía. Esto estaba en el subtexto y le daba a la obra mucha fuerza porque cuando el espectador sentía vejado al niño, inmediatamente surgía otra perspectiva: que el niño tenía un enorme poder sobre los padres y esto daba a la puesta un sentido dialéctico muy atractivo” (Pavlovsky: 2001, Pp. 78)

Pavlovsky agrega que otra de las modificaciones consistió en convertir a los dos torturadores en gasistas, lo cual acrecentó la complejidad y ambigüedad de los personajes.

No obstante, el aspecto en el que estos desvíos se reflejan más abiertamente, es en las caracterizaciones de género. En efecto, en el teatro de Ure los mundos masculino y femenino se encuentran en constante tensión e intercambio. Si bien la utilización de un elenco de actrices<sup>277</sup>, cuyos atributos femeninos eran además exacerbados por el vestuario<sup>278</sup>, para la puesta de *El Padre*, de Strindberg, resulta un gesto provocador, es en su versión de *Los Invertidos*, de José González Castillo, donde este rasgo se refleja con mayor elocuencia.

Sin duda, las caracterizaciones de los travestis resultan perturbadoras por alejarse ostensiblemente de lo esperable. Nos referimos específicamente, al trabajo de Jorge Mayor, en el que la combinación del vestuario y el peinado, con su elocución porteña y masculina exacerbada y la utilización de la autodenominación femenina en el discurso, constituye un auténtico montaje de elementos discontinuos, que resulta sumamente perturbador para el espectador. En efecto, la caracterización de Mayor no se construye a partir de lo esperado por parte de un travesti, a saber, la exaltación de los atributos

---

<sup>277</sup> Alberto Ure ha afirmado que prefiere trabajar con actrices: “Entiendo más a las mujeres que a los hombres, aunque parezca mentira” (en Tcherkaski: 2003).

<sup>278</sup> Cristina Banegas sostiene que el personaje del padre no “le salió” hasta que no se puso tacos altos (en González: 2002).

femeninos y el ocultamiento de los masculinos. Por el contrario, estos últimos son violentamente acentuados. Por su parte, la caracterización de Willy Lemos, en principio inversa a la de Mayor, produce sin embargo el mismo efecto perturbador. Su travesti es femenino a la perfección, al punto que durante la mayor parte de la obra no se distingue que es un hombre. Esto provoca que cuando pierde los estribos, revelando su masculinidad en un pequeño y sutil arranque de ira, este breve instante resulte inquietantemente hilarante. Al respecto, Pavlovsky sostendrá la existencia de otra obra paralela y simultánea en *Los Invertidos*, que se despliega más allá de la anécdota, en los cuerpos de los actores (López: 2003).

No obstante la apelación al Gesto (denominado *lo personal*) como material para la generación de Actuaciones intensas e impredecibles, Ure advierte la necesidad de evitar su cristalización en una forma establecida. Si bien su objetivo es la producción de lo formal, la reiteración de los aspectos exteriores de la misma impide la generación de la Actuación. Para Ure, un personaje construido a partir de *lo personal* constituye una forma en búsqueda de una dramaturgia. Para ejemplificarlo, recurre a los casos de la Catita de Niní Marshall o del Porcel de *La peluquería de Don Mateo*, roles que se complejizan en la superposición de esquemas variables. Sucede lo contrario con los personajes cristalizados, que se vuelven autistas, por lo que lo único que puede sucederles, es ser ellos mismos. Así, afirmará que si desde Catita se puede aspirar a releer una dramaturgia, desde Mínguito sólo se puede buscar trabajo (Ure: 2003).

De este modo, será la constante intervención del director aquello que impedirá la esclerosis del Gesto en un personaje fijo. Esto constituirá el aspecto más demostrativo de que, más allá de la importancia central de la Actuación en el mismo, el Teatro de Estados o de Intensidades es, eminentemente, un teatro de director.

## 2. c. 2. El “estilo Ure”

En el presente apartado nos detendremos en la obra de Alberto Ure como director. Tanto sus decisiones estéticas, como sus manifestaciones orales y escritas dirigidas al campo teatral, se han distinguido por la búsqueda constante de la confrontación y la provocación. No obstante, más allá de este “mundo encrespado de contrastes” (González: 2006, Pp. 94), consideramos que su posicionamiento siempre polémico constituye una forma más de desplazamiento permanente, que se halla en íntima correlación con su metodología específica de Actuación, que consignáramos anteriormente. En efecto, la poética que hemos caracterizado a partir del

descentramiento, se evidencia tanto en su trabajo con los actores, como en sus elecciones estéticas e ideológicas, cuyo aparente eclecticismo ha desconcertado en numerosas oportunidades al campo teatral.

El objetivo prioritario de Ure es generar la parodia y provocar al espectador, al modificar drásticamente sus coordenadas ideológicas y estéticas, con el fin de que no se instale en un sentido predeterminado y se desplace hacia otros significados posibles (una actitud que Horacio González (2006) define como “frustrar” la escena). Por lo tanto, no se trata simplemente de incomodar al público con el fin de adoptar una postura transgresora que redunde en su propio posicionamiento dentro de una supuesta “vanguardia”, sino de “forzar una grieta sobre la manera habitual de mirar para que aparezca lo que podría llamarse una nueva percepción, el placer estético” (Ure: 1987). De este modo, Ure no se instala nunca en una posición experimental cristalizada y, por consiguiente, fácil de desentrañar tanto por parte del público como de la crítica, provocando el desconcierto y el rechazo de los mismos.

Dado que su herramienta privilegiada es la materialidad del hecho teatral y no el mensaje a transmitir, Ure se sirve entonces de una relectura de los textos dramáticos, a los que interviene con otros discursos y alteraciones del orden. El eclecticismo en su forma de trabajo con la puesta en escena, halla justificación en la idea de que cada obra crea sus propias condiciones estéticas. Por consiguiente, Ure no parte de prescripciones técnicas previas, sino que, del mismo modo en que trabaja con los diferentes actores según la modalidad que les resulte más conveniente, también cada obra es abordada según lo que sus características particulares le sugieren.

En sus declaraciones (Ure: 1987), el director sostiene que elige las obras por motivos personales, que no son demasiado claros. Afirma que se rige por la necesidad de que en el diálogo con la obra aparezca algo que antes no existía, de que algo privado e íntimo se haga público. Por consiguiente, la experimentación de la puesta en escena se plantea según las condiciones en que se realiza cada obra, motivo por el cual no ha podido encontrar un campo de trabajo continuo. No obstante, aun sin instalarse en una lógica estrictamente experimental, también ha encontrado lo nuevo:

“En cierta repetición clásica, con las variaciones lógicas del ejecutante, también hay placer [...] Se supone que lo nuevo puede vivificar lo anterior, mantenerlo presente [...] los principios clásicos son una fuente constante de experimentación” (Ure: 1987).

Define, entonces, a la experimentación “por la búsqueda en la modificación de lo que es mera reiteración de lo conocido, para que aparezca nuevamente el placer perdido” (Ure: 1987).

De este modo, si tal como lo señaláramos anteriormente respecto de la Actuación, la premisa de Ure es evitar que *lo personal* (el Gesto) se esclerose en una forma repetitiva, será la fuga, en definitiva, la desterritorialización constante, la figura que nos permitirá comprender cuál es su “estilo” directorial. A continuación, analizaremos su obra.

Alberto Ure nació en 1940. Su padre era un comisario que murió cuando el director tenía nueve años<sup>279</sup>. Trabajó en publicidad junto con Paco Urondo y Norman Briski, fue boxeador, pintor de brocha gorda y periodista.

Durante la década del 60, y aunque reconoce que le interesaban más algunas experiencias de la vanguardia, Ure mantuvo vínculos con “los nacionales” (en referencia a los dramaturgos y directores realistas). Entre 1966 y 1967 fue alumno de Carlos Gandolfo, de quien llegó a ser su asistente<sup>280</sup>, y tomó algunas clases con Augusto Fernández, experimentando así el Método Strasberg. Ure (2003) ha afirmado que dichos cursos no le agradaban. Había ingresado a los mismos porque se recomendaba estudiar Actuación a quienes querían ser directores, para saber “cómo se siente” el actor. Sin embargo, las clases tomadas con Gandolfo le mostraron que los pedagogos locales no habían alcanzado un desarrollo autónomo de la teoría de la que lejanamente dependían, “que cargaban la confusión de un pasaje del teatro independiente a un profesionalismo que no controlaban, que en las clases se buscaba una base política para afirmarse en el gremio” (Ure: 2003, Pp. 351). Sostiene que por aquél entonces no estaba claro en qué consistía el trabajo de dirigir<sup>281</sup>. De este modo, considera que lo que sucedía en las clases que tomó no tenía relación alguna con el teatro. Por el contrario, afirma que haber participado, paralelamente, en una obra le enseñó muchísimo más del oficio y del negocio teatral.

Por consiguiente, sostiene que en los ensayos de su primera puesta no utilizó nada de lo aprendido en las clases, sino que optó por provocar situaciones entre los actores

---

<sup>279</sup> Ure (2003) afirma que su postura rupturista se relaciona con la necesidad de tener una imagen paterna a la cual contradecir y rebelarse.

<sup>280</sup> “Ure era el alumno predilecto de Gandolfo” (Pavlovsky: 2001, Pp. 27 y 28).

<sup>281</sup> Ure sostiene que generalmente, el actor no entendía de qué hablaba el director, lo cual provocaba un diálogo simulado que terminaba por crear una estrategia de sometimientos y resentimientos.

(Ure: 2003). Así, en febrero de 1968 estrenó *Palos y piedras*, creación colectiva realizada con el Grupo Salvados<sup>282</sup>. Mientras la crítica detectó en ella una influencia de Artaud y de *Libertad y otras intoxicaciones* (Sánchez: 2003), Ure sostiene, en cambio, que se trató de una parodia a la vanguardia y una ridiculización de la obra de Trejo, dado que la misma consistía en un plagio demasiado literal de *Mysteries and small pieces*, del Living Theatre (Ure: 2003). *Palos y Piedras* consistía en una sucesión de escenas sin narración y números musicales, al estilo de la revista porteña. En una de las escenas, los actores simulaban entrar en trance para comunicarse con el espíritu de Sábato y sólo recibían del mas allá el tamaño, el peso y el número de páginas de sus libros, y los comentarios de la Revista Gente sobre su importancia. En otra, se festejaba la campaña de Racing del 66. Al final, los actores entonaban el pericón nacional.

Paralelamente a esta experiencia experimental, ese mismo año el director optó por montar el polémico texto dramático, *Atendiendo al señor Sloane*, del dramaturgo inglés Joe Orton. Sostiene que lo hizo con el objeto de demostrar que también podía dirigir a un actor para que compusiera un personaje (Ure: 2003). En los ensayos de *Sloane*, Ure comenzó a ensayar su metodología de trabajo con los actores, dado que “dirigía a cada actor en la modalidad de relación y evolución que le resultaba más favorable” (Ure: 2003, Pp. 355), provocando distintas situaciones con cada uno. No obstante, reconoce que en cuatro meses, los actores pasaron por una “variedad caótica de técnicas” (Ure: 2003, Pp. 355).

Eduardo Pavlovsky, uno de los actores, describe la experiencia a partir de los logros genuinos que Ure consiguió como director en esta puesta (entre los que incluye la acertada elección de actores desplazados dentro del campo teatral y la desmesura de los ensayos, rasgos propios de su poética), a los que elocuentemente contrasta con la aparente falta de rigurosidad demostrada posteriormente por el mismo:

“Para Atendiendo al Sr. Sloane buscó actores en ese momento bastante marginados: Tacholas, Jorge Mayor, Noemí Manzano y yo. La experiencia fue alucinante. Recuerdo que los ensayos eran durísimos. Desde abril a octubre de 1968. Nunca durante los ensayos nos dimos cuenta de que estábamos fabricando un éxito. El espectáculo se convirtió en el acontecimiento teatral de la temporada y la consagración de Alberto Ure como director. El clima de la obra de Joe Orton había sido recreado en el escenario por los actores gracias a una puesta rigurosísima, de gran coraje. Recuerdo que Primera Plana nos sacó en la tapa, lo que marco para

---

<sup>282</sup> Que integraban Arturo Maly y Roberto Carnaghi, entre otros actores.

nosotros un gran reconocimiento. Era como ser deportista y salir en la tapa de El Gráfico. Ure no siempre sostuvo el rigor de Sloane en sus otras puestas posteriores. Se ablandó o lo ablandaron. Durante años estuvo demasiado solo, sin interlocutores. Y eso se paga. Fue un adelantado para la época. Pero era blando personalmente para soportar en su cuerpo la vanguardia teatral que proponía” (Pavlovsky: 2001, Pp. 27 y 28)

Lo cierto es que el estreno provocó un amplio reconocimiento, que el propio Ure describe como “express” y “devocional”:

“Yo era depositario de una maraña de malentendidos, calumnias, enamoramientos y recriminaciones que comenzaron fascinándome y terminaron por deshacerme. En esa época yo era más bien tranquilo. Durante buena parte del día era un brillante creativo publicitario, tenía un matrimonio que simulaba ejemplaridad e ingería abundantes dosis de LSD en un pseudotratamiento psicológico” (Ure: 2003, Pp. 355).

Luego de estas dos resonantes puestas, Ure decide viajar a Nueva York, donde toma contacto con los grupos del Nuevo Teatro norteamericano<sup>283</sup>. A su regreso, organizó un taller en el que puso en práctica la mayoría de las técnicas que llama “suyas”. Afirma que a pesar de no haber llegado a representar nada con sus alumnos, en el mismo “empezó a aparecer una personalidad, un tono, que podía reconocerse como *nacional*” (Ure: 2003, Pp. 360). Luego de disolver el taller, Ure se volcó al psicodrama durante dos años, disciplina de la que extraería algunas herramientas metodológicas para el trabajo con los actores. Por consiguiente, ya a principios de los años 70, los aspectos básicos de lo que hemos caracterizado como la “síntesis antirrealista” de Alberto Ure estaban planteados, aun cuando la plena plasmación de los mismos en sus obras fuera lograda con posterioridad.

En 1973 retomó el dictado de clases, con el objeto de metodizar su forma de *training* personal y para establecer una base política dentro del gremio (Ure: 2003). Afirma que en las entrevistas previas se encontró con imágenes suyas que circulaban por Buenos Aires y que él desconocía. En los siguientes dos años, montó *Hedda Gabler* y *Casa de muñecas*, ambas de Henrik Ibsen, clásicos emblemáticos del drama europeo a los que les introdujo modificaciones en el orden de los textos. Mientras su polémica versión *Hedda Gabler* fue montada en el teatro comercial y contó con las Actuaciones

---

<sup>283</sup> Hecho fundacional para su metodología de trabajo con los actores, que hemos desarrollado en el apartado 2. b. 2. del presente capítulo.



de Norma Aleandro<sup>284</sup>, Leonor Manso y Emilio Alfaro, *Casa de Muñecas* se representaba en domicilios particulares. Pese a la paulatina instalación de la violencia y las prohibiciones censura, por aquellos años Ure “insistía en que queriendo, uno podía decir lo que deseaba pese a los amedrentamientos y a la censura de la época” (Mauas: 2007, Pp. 3).

Así, en 1976 dirigió *Sucede lo que pasa*, iniciando sus puestas de Griselda Gambaro. Ure sostiene que conocía la obra de Gambaro, pero que opinaba totalmente distinto que la autora, por lo que dialogaba y hasta se peleaba con ella. En clara referencia a las puestas que Petraglia había realizado en el Di Tella, Ure sostiene: “la cuestión es que yo estaba harto del <<gambarismo>>, de esa versión amanerada y ditellosa de sus obras, para ser mas claro, de la visión de la vanguardia trola” (Ure: 2003., Pp. 154). Agrega que la amplia aceptación de Gambaro, provocó su cristalización: “Gambaro era la autora <<literaria>> de una tendencia que no encontraba su único eje en los textos” (Ure: 2003., Pp. 154). Por consiguiente, en *Sucede lo que pasa*, lejos de ilustrar la dramaturgia, Ure estableció una polémica con la misma. Para ello, apeló a la mezcla de procedimientos provenientes de la puesta en escena absurdista y del realismo estilizado: la técnica del encubrimiento o pista falsa a partir del gag y recursos de la comedia, mezclados con convenciones naturalistas y artificios de la historieta (AAVV: 2003, c)

Ese mismo año, comienza a ensayar *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky. El elenco incluía inicialmente al propio autor y a Zulema Katz, ex mujer de Paco Urondo, quien había sido convocada por Ure para el papel de la madre. En septiembre, Paco Urondo es asesinado y ésta debe exiliarse en Madrid. Esto provocó la interrupciones de los ensayos que, no obstante el durísimo contexto de la época, son retomados al año siguiente, con Tina Serrano en reemplazo de Katz. La obra sufre intervenciones textuales durante los ensayos, al tiempo que el propio Ure (2003) afirma que *Telarañas* fue lo mas lejos que llegó en la construcción de un personaje a partir de la desestructuración de la personalidad del actor, metodología que abandonaría luego por los excesivos riesgos que conllevaba.

Con respecto a la peligrosidad de estrenar una obra como *Telarañas* en plena dictadura militar, Eduardo Pavlovsky (2001) analiza el hecho con singular agudeza.

---

<sup>284</sup> Quien simulaba masturbarse en escena.

Sostiene que se trató de un proyecto estético-ideológico con cierto nivel de desmesura por parte suya y de Ure, pero que el campo teatral no fue ajeno a la misma:

“Es un hecho que todavía me genera algún sentimiento de rencor, porque más bien cierta gente del medio teatral intentó hacerme quedar como un desubicado... El progresismo de la izquierda me criticó como a un exaltado que lo ponía en peligro. Parecía que se publicaba el decreto contra un loco [...] Pero antes de estrenar no se me hablaba de eso. Incluso se me estimuló al estreno.” (Pavlovsky: 2001, Pp. 82)

Agrega que si bien el estreno de la obra fue un éxito, la gente salía asustada, por lo que no tardaron en darse cuenta de que habían cruzado un límite. En efecto, la obra fue prohibida luego de la segunda función y poco tiempo después Pavlovsky debió exiliarse<sup>285</sup>.

Por su parte, luego de la prohibición de *Telarañas*, Ure adopta la polémica decisión de dirigir una comedia veraniega protagonizada por Graciela Alfano, lo cual escandaliza al medio teatral. Sin embargo, el *movimiento* de Ure tenía una significación más allá de la mera provocación:

“En ese teatro reducido a la bestialidad más primaria de la representación, pretextual, que se coloca al borde de lo sacrificial [...] pude ver de nuevo al teatro, la fragilidad de lo que había hecho hasta ahí, y por qué en este país y con mi historia tenía que verlo desde allí” (Ure: 2003, Pp. 376).

Poco después, es contratado por una universidad norteamericana para montar, en el Goethe Instituto de Bahía (Brasil) por ese entonces dirigido por Roland Shaffner, una creación colectiva con un grupo de bailarinas de candombe, músicos nordestinos y artistas provincianos (Zayas de Lima: 1990). Hacia el final de la década, pone su versión de *La Señorita Julia*, de August Strindberg.

Aunque reconoce que le debe a dicho acontecimiento su regreso al teatro, Ure (2003) afirma que su participación en la primera edición de Teatro Abierto se debió a

<sup>285</sup> Pavlovsky relata: “Recibo un llamado de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad y aparece un típico funcionario cultural del Proceso, muy amable y fino, un señor Freixas, de esos personajes contradictorios, que se muestran siempre como muy buena gente [...] Este señor nos dice que vio la primera función y que quedó tan impresionado que hasta llamó a un amigo suyo para decirle que en Nueva York, en París y en Tokio no había un espectáculo de este nivel... <<La obra me sorprendió, estuve una hora y cuarto impresionado, los felicito. Pero mañana la sacan>>. Entonces cometí una desmesura (Ure no hablaba mucho, estaba muy asustado) y dije: <<Pero, ¿qué le digo a mis hijos?>>. Y aumenté la actitud de desafío. <<Mire, yo no la voy a sacar, por mis hijos>>. <<Si no la saca usted, me obliga a sacarla a mí. Bueno, haga la función de mañana, pero yo la saco por decreto>>. No se pudo hacer esa tercera función porque el Payró cerró las puertas por precaución” (Pavlovsky: 2001, Pp. 81 y 82).

un escrúpulo de solidaridad gremial. En franco rechazo a la homogeneidad estética del ciclo (volcado al teatro representativo y al realismo), su puesta de *El 16 de octubre*, de Elio Gallipoli, consistió en la elusión de la complicidad con el público, mediante la parodia, elección que no fue acompañada por la crítica<sup>286</sup>. Una vez más, la propuesta de Ure optó por un corrimiento abrupto respecto del horizonte de expectativas del público, dado que, si bien la parodia también exige una complicidad, ésta se halla muy alejada de los parámetros de la transitividad, identificada por el campo teatral del momento como la única forma aceptable para dar cuenta del contexto inmediato.

Lo cierto es que Ure expresó también por otros medios, y en el momento de apogeo del mismo, sus críticas a la estética monolítica de Teatro Abierto y a la cerrazón de artistas y público. En un artículo significativamente titulado “El doble juego de público y actores”, y publicado a pocos días de finalizado el ciclo, afirma que los actores de Teatro Abierto eran como los actores prostituta de los que hablaba Grotowski, dado que le ofrecían al público “Un soporte para los sueños que quiere soñar, para que los dos se pierdan en la fascinación y en la soledad” (Ure: 1981), pero sin poner en crisis el lenguaje teatral, lo cual implicaría “otro pensamiento, y otro pensamiento resultaría intolerable” (Ure: 1981). Por su parte, el público

“aplaudía también su propia existencia, su presencia, su intención de constituirse como público, su encuentro consigo mismo [...] Mientras pasaba esto, se oían gritos y ovaciones, se veían espectadores de pie aplaudiendo con los brazos en alto, actores que se abrazaban con directores y autores. Hasta que un día, en la séptima función, todos los integrantes de Teatro Abierto nos juntamos en el escenario para ovacionar a ese público que nos ovacionaba, más ustedes, más nosotros, cada uno el sueño perfecto del otro: un verdadero melodrama de masas [...] Después todos los participantes de Teatro Abierto nos fuimos a bailar. Algún inconsciente eligió el salón La Argentina, ¿lo conocen? Es un lugar triste, mal iluminado, de una antigüedad indefinida. Queda en la calle Rodríguez Peña, ¿recuerdan quién fue y de qué se lo acusaba? La realidad comenzaba a parecer una obra de Monti. Allí, en La Argentina, brindamos y nos saludamos a los gritos. Nos entregamos recuerdos. Algunos uruguayos bailaron el tango. Todos los demás, cumbia. Sobre nosotros, había una gigantesca araña celeste y blanca. Yo la miraba con recelo, y me fui temprano, antes que le diera hambre [...] Se podía decir lo que uno pensaba si ese

---

<sup>286</sup> “Ure acentuó las situaciones límite, incentivó la crueldad, desarrolló un lenguaje esteticista, pero –por ejemplo– no se definió por el humor, cuando varias situaciones lo ofrecían como opción, interesante y hasta necesaria. Y como uno se ríe poco, termina tenso sin saber bien por qué. Quizá ese sea el objetivo” (Jorge Garayoa, en *Humor*, cit. en AAVV: 2001, b, Pp. 225).

pensamiento unificaba, organizaba, facilitaba que sucediera lo que estaba sucediendo. Correr un trasto, ayudar en la puerta, dar aliento; más, no” (Ure: 1981)

Es durante el período inaugurado con la democracia y clausurado en el inicio de la década del 90, coincidente con la aparición de los primeros y más radicales cuestionamientos al realismo, que la obra del director alcanza su más alta expresión estética e ideológica. En efecto, entre 1983 y 1990, Ure dirige *El campo* (de Griselda Gambaro, 1984), *Puesta en claro* (de la misma autora, 1986), *El Padre* (de August Strindberg, 1988), *Antígona* (de Sófocles, 1989) y *Los Invertidos* (de José González Castillo, 1990), sus puestas emblemáticas. En dichos trabajos, Ure recurrirá a sus actores predilectos (entre ellos, Cristina Banegas y Antonio Grimau) y terminará de desarrollar su metodología, por lo que arribará a las Actuaciones más acabadas.

Con *El Campo*, Ure retoma su relación con la obra de Gambaro. Siempre con el objeto de correr al espectador de los lugares establecidos, Ure sitúa la escena en un campo de concentración sostenido por una inmensa mano, mientras que los oficiales de las SS se convertían en mucamas, vestidas de negro con delantales blancos (AAVV: 2001, b). Por otra parte, y como ya consignáramos, fue en esta obra donde comenzó a utilizar procedimientos provenientes de la Actuación popular. Como resultado, Ure consigna que la respuesta del campo teatral fue contundente:

“en una función de *El campo*, en 1984, la gente se agarró a las piñas en el intervalo. Unos decían: <<No se entiende nada>>, otros: <<Callate, boludo>>. Los defensores del texto me acusaron de arruinar la obra, de falsear todo” (en Tcherkaski: 2003)

En 1986 volvió a llevar a escena a Gambaro, estrenando la mítica *Puesta en claro*. Son famosos sus virulentos ensayos abiertos en los que una orquesta de tango drogada y borracha intentaba ensayar una obra “fina” (Ure: 2003). Ure lleva aquí al extremo la utilización tanto estética como metodológica de la violencia, y la concepción del ensayo como campo para generar un material que luego se colocaría “debajo del texto” (Banegas, en González: 2002). Como resultado, la puesta exacerbó los aspectos groseros y sexuales, provocando, una vez más, un desplazamiento respecto del tratamiento que el campo teatral argentino le daba al teatro de la autora. Por consiguiente, nuevamente las elecciones estéticas de Ure provocaron desconcierto y ataques. Las críticas fueron respondidas por la propia Gambaro, quien salió al cruce defendiendo al director. Para la autora, Ure seguía un camino paralelo al texto,

arribando a aspectos desconocidos aun para ella misma<sup>287</sup>. Los análisis posteriores, en cambio, se encargaron de identificar las diversas influencias presentes en la puesta. Así, mientras Horacio González (2002) consigna que según Banegas, en *Puesta en claro* había un estilo asainetado, que tenía algo del grotesco pasado por Beckett, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (1997) describen la obra a partir de su conexión con la propuesta artaudiana<sup>288</sup>.

Dos años más tarde, Ure pone su versión de *El padre*, de August Strindberg, en la que la totalidad de los personajes eran interpretados por mujeres<sup>289</sup>, y en 1989 continúa con la puesta de *Antígona* de Sófocles, nuevamente junto con Cristina Banegas, su actriz de cabecera. Más allá de esta larga asociación, Ure continuó buscando a actores que le originaran algo nuevo, que lo sorprendieran, desestabilizando su propia posición como director. Es en este sentido, que recurre a la utilización de figuras de la televisión con el afán de desestabilizarlas, de romper el “libreto” que traen consigo para demostrar que hay algo más allá del mismo, que puede surgir de la relación con el director (Ure: 2003).

El caso más elocuente es el de Antonio Grimau, galán de telenovelas a quien Ure señala como su actor preferido, porque hacía lo que él le pedía sin preguntar nada (en

---

<sup>287</sup> Gambaro sostiene que ella no habría imaginado nunca el tono canyengue que Ure utilizó en *Puesta en claro* (en Sánchez: 2003).

<sup>288</sup> “Los espectadores deben sentarse en el área central en dos largas filas de bancos, de espaldas entre sí. No pueden ver todo lo que sucede, y no basta con que giren sus cabezas o intenten seguir la acción a través de un espejo pues los pequeños cubículos en los que se refugian por momentos los actores y una columna lateral (forrada de papel de diario al igual que las paredes) dificultan la visión. Alrededor de los espectadores circulan personajes de pesadilla, que golpean, violan e injurian a la protagonista. Gritos, alaridos y corridas alternan con el teatro y exigen una especial preparación física por parte de los actores. Estos asumen una propuesta claramente artaudiana que, increíblemente, no fue reconocida como tal por los críticos, los cuales basaron gran parte de sus juicios en la incomodidad generada por el espectáculo. En realidad, lo buscado era movilizar y potenciar las distintas instancias de la puesta en escena. Si Ure trabajó con público en los ensayos fue porque consideraba que el interjuego del que proyecta y del que recibe es mucho más valioso que las ideas de cualquier director, dramaturgo o estética; por eso mismo, obligó a sus actores a trabajar en una situación de proximidad envolvente. Si generó incomodidad a los asistentes al sótano del Teatro Payró, fue para alertar los sentidos y hacer —como deseaba Artaud— más aguda la percepción. Si colocó a los espectadores en el centro, suprimiendo las barreras entre éstos y la escena, replanteando los movimientos de los actores, fue para generar en los primeros un alto grado de intensidad emocional y captar su atención (Artaud proponía ubicar al público en el centro de la acción, la cual se llevaba a cabo en los cuatro puntos cardinales de la sala). [...] En la puesta en escena de Ure, el mundo artaudiano se cruza con elementos constitutivos y fácilmente reconocibles de la portefidad. En el programa de mano, el director advierte: <<en este pozo nada mejor que bailarse un tanguito y que sea *El espiente* de Fresedo, como sentido homenaje a las fugas imposibles. Con algo hay que llenar los vacíos que otros abandonaron>>. Coherentemente con las ideas expuestas en *El teatro y su doble*, toda la violencia y la crispación manifestadas en la puesta de Alberto Ure remiten al espectador hasta la crueldad terrible y necesaria que las cosas ejercen sobre los hombres y la falta de libertad en la que deben vivir” (Trastoy y Zayas de Lima: 1997, Pp. 38 y 39).

<sup>289</sup> Los efectos de esta particular caracterización de los personajes fueron trabajados en el apartado anterior.

Tcherkaski: 2003). Es así como Grimau protagoniza la controvertida y exitosa puesta de *Los Invertidos*, con la que Ure escandalizó al campo teatral que, no obstante, osciló entre el rechazo y el reconocimiento. La obra, estrenada en el Teatro Municipal General San Martín, provocó las resistencias ideológicas propias de la puesta en escena de un texto cuyas claves morales y sociales eran ostensiblemente anacrónicas, sobre todo tratándose de un tema como el de las minorías sexuales, que recién por aquella época comenzaba a tener visibilidad pública en nuestro país. De este modo, el cuestionamiento a las elecciones estéticas fue también utilizado para argumentar la supuesta actitud discriminatoria de Ure. El recurso a la Actuación “falsa”, propia de los géneros populares de antaño y de la parodia a la Declamación, y ostentosa de sus aspectos reflexivos, fue leído como una caricaturización deliberada de la homosexualidad:

“El espectáculo de Ure, lamentablemente, tiene sus trampas. Muestra la homosexualidad desde una confusa dialéctica. Los actores conciben sus personajes desde la macchietta amanerada con que cualquier machista se burla de un gay; y las mujeres son de un feminismo impetuoso, verdaderos hombres, en el marco de una obra que, siguiendo al autor, pareciera no tenerlos. Desde esa destrucción de identidades, se habla con tonos falsos y por supuesto se dice un texto que hoy por hoy asoma hasta ridículo [...] desde un realismo pacato, pasando por un grotesco exaltado, hasta terminar en un burdo melodrama, el espectáculo demuestra tomar un partido preocupante” (Carlos Pacheco, en *Página12*, 17 de agosto de 1990)

*Los Invertidos* fue juzgada como reaccionaria porque se la interpretó desde las claves de la representación transitiva y del realismo aun imperante en ciertos sectores del campo. Desde esta perspectiva, la obra sólo podía constituir una “tesis” sobre la homosexualidad:

“Resultan ingenuas las interpretaciones y explicaciones científicas y anacrónica la tesis final que apela a la muerte como única salida (...) Ni en el original ni en la versión de Ure se contempla la integración de lo diferente, la aceptación de la excepcionalidad” (Scheines: 1992, Pp. 61 y 62)

De este modo, la actitud de descentramiento de Ure no era percibida, aun cuando éste la enunciara explícitamente:

“Supongamos que al terminar una representación de *Barranca Abajo* algún nativista protestara indignado porque se está promoviendo el suicidio masivo de los gauchos viejos. Tendría derecho porque el ridículo es libre, pero no sé si alguien creería en su alarma (...) Yo nunca me hice marxista viendo obras de Brecht (...) y creo que han sido muy pocos los impulsados a identificaciones inmediatas. Tampoco creo que *Los invertidos* desate epidemias criminales entre los bisexuales. Lo que sí creo es que debería tolerarse la posibilidad de imaginar algo distinto de lo que se ve como sacralizado por el poder, cualquiera sea éste, sin una dependencia tan limitada de los emblemas con que se arma la personalidad de cada uno” (Ure, *Página 12*, 18 de agosto de 1990)

A pesar de las polémicas generadas, *Los Invertidos* tuvo gran éxito y consolidó a Ure como uno de los directores más importantes del momento<sup>290</sup>. No obstante, algunos indican que su poética declinó luego de su siguiente puesta, *Noche de Reyes* (de William Shakespeare, en 1991)<sup>291</sup>. En efecto, para sus siguientes puestas, *En familia* (de Florencio Sánchez, 1996) y *Don Juan* (de Moliere, 1997), apeló a elencos íntegramente formados por actores de televisión<sup>292</sup>. Esta recurrencia “casi obsesiva” (AAVV: 2001, b, Pp. 377) a los actores televisivos, que sin duda se relaciona con la oposición cada vez más virulenta de Ure hacia el teatro culto o progresista, fue criticada por no producir resultados favorables en lo inmediato, dado que “lejos de darle a las puestas esa <<dinámica>>, esa <<chispa>> por él buscada, limitaron todo aquello que en su textualidad se presentaba como más <<original>>” (AAVV: 2001, b, Pp. 377), volviendo inofensivas sus propuestas.

No obstante, el interés de Ure iba más allá de lo obtenido inicialmente:

“En el teatro de hoy, en general, te la ves venir media hora antes. En la mayoría de las obras, podés no entrar e igual sabés de qué se trata. ¿O no? En cambio, con actores que vienen de otro origen que el teatro o que están mezclados unos con otros puede que se encienda una chispa que uno como director no tenía calculada” (Alberto Ure, *La Nación*, 14 de marzo de 1997)

<sup>290</sup> De hecho, fue propuesto para dirigir el Teatro Municipal General San Martín. No obstante, Ure desdefiaba de los cargos culturales, a los que consideraba “cotos de caza donde hay ciervos, elefantes...que se renuevan, a veces, cuando cambia el gobierno” (en Cabrera: 2009).

<sup>291</sup> Así, Fernández Frade y Rodríguez (en AAVV: 2001, b) sostienen que en sus siguientes puestas se automatizaron muchos de los procedimientos de su teatro.

<sup>292</sup> Medio en el que Ure también se desempeñaba como director (*Zona de riesgo*, *Canto rodado*) y como director de casting (Canal 13 y Canal 2). Este hecho, también provocó rechazo en el medio teatral. Eduardo Pavlovsky, por ejemplo, señala que *Telarañas* se estrenó “en la época en que Ure todavía creía en el teatro de experimentación, de búsqueda, y no preparaba alumnos de Canal 13 para telenovelas” (Pavlovsky: 2001, Pp. 81).

Consideramos que probablemente, Ure estaba iniciando un nuevo viraje estético que no llegó a consolidar, dado que en 1997 debió retirarse de la dirección escénica.

Sin lugar a dudas, por las características de la poética de Ure, las reacciones provocadas forman una parte importante de la misma. María Pía López (2003) realiza un estudio detallado de la recepción de la obra del director, señalando su carácter polémico. Considera que a través de las reseñas de sus puestas se pueden encontrar indicios de cuáles eran los problemas relevantes para la cultura argentina en ese momento, siempre interpelados, aun veladamente por el director. López considera que el irremediable aislamiento de Ure impide posicionarlo en una típica postura de vanguardia, dado que la condición de la misma es gregaria. Agrega que cuando la vanguardia no es colectiva sino individual, aquél que la encarna se convierte en francotirador y, a la vez, en blanco predilecto, tal como le sucedió a Ure: “su apuesta a la experimentación constante lo situó en un incómodo lugar” (López, en Ure: 2003, Pp. 328).

López consigna que si bien en los 60, época en la que la conmoción del espectador era deseable, el campo teatral recibía con halago la irrupción de su poética, en los 80 comenzó a percibirse como agresiva. La autora estima que en los 80, Ure queda fuera de época, dado que “la experimentación sesentista quedó sepultada por el ejercicio estatal del terror, y el teatro todavía no constituyó los códigos actualmente hegemónicos” (López, en Ure: 2003, Pp. 329 y 330). Creemos, no obstante, que esto se aplica a un sector del campo teatral que, si bien era central y mayoritario, iniciaba en ese momento su fase declinatoria. En efecto, por aquellos años jóvenes teatristas irrumpían en el mismo, lo que contribuiría a modificarlo definitivamente. De hecho, el mayor despliegue de la Actuación, valuarde de la obra de Ure, se estaba realizando en ese momento en el denominado fenómeno *under*<sup>293</sup>. Lo cierto es que, mientras el *under* debió acudir a espacios extrateatrales, la obra de Ure alteraba los modos habituales de representación en los espacios tradicionales.

El análisis de López es elocuente: con *Puesta en claro* fue tildado de elitista porque el espacio teatral era para poca gente y porque era incómoda, pero pocos notaron que para poner en claro, no había que “comprender”, sino desordenar la percepción, “llevar la interrogación a formas sutiles de opresión” (López, en Ure: 2003, Pp. 332). Con motivo de sus puestas de Ibsen y Sófocles, comienza a ser criticado por hacer

---

<sup>293</sup> Profundizaremos en este aspecto en el próximo capítulo.



“teatro para iniciados”, mientras Ure está partiendo del presupuesto del que el teatro no es una cita de conceptos prestigiosos, tal como lo postula el “terrorismo de los sabios”, sino que la verdad de la obra está fuera de ella. Con *Los invertidos* es criticado por hacer una excesiva concesión a los estereotipos dominantes de lo que es la homosexualidad. Finalmente, *Noche de reyes* es criticada por mezclar la cultura culta con lo masivo. Para López, Ure desconoce brutalmente las clasificaciones previas, optando por enlazar lo masivo (lo que ya no es popular) a lo culto, evidenciando un clima de época simbolizado en la sentencia “pizza con champán”: “Ure pone, en el Teatro Municipal General San Martín, aquello que habitualmente consumen los votantes de Recoleta, pero representado por los actores adorados por los votantes de Lugano” (López, Ure: 2003, Pp. 337 y 338).

Con ello, Ure demostraba que lo que se sostenía políticamente era intolerable en el terreno de la cultura, poniendo en evidencia a los propios espectadores:

“la cultura hegemónica de los noventa fue producida por los miembros del espacio progresista que crearon modos suficientemente triviales y confortables: en los medios de comunicación, las editoriales, las universidades; se redujeron los lenguajes, se cultivó la desterritorialización cultural, y la política fue pensada moralmente [...] Ure venía a transponer la operación menemista al terreno cultural” (López, Ure: 2003, Pp. 338)

Para la mayoría, esto resultó intolerable. Y quienes lo entendieron, le reprocharon no haber ido más lejos con su propuesta. López culmina su reflexión señalando que en 1989, año en que comienza la “década menemista”, Ure forma, junto con un grupo de actores, el Comando Cultural Cartonero Báez. Recién en 2002, la sociedad argentina reconocería en el cartonero, la pobreza que quedó como “excedente de la fiesta menemista”.

Por nuestra parte, consideramos que la hegemonía de la transitividad en el campo teatral porteño fue, sin duda, lo que provocó que en muchas oportunidades, el desplazamiento estético que Ure emprendía como modo de cuestionamiento a los sentidos cristalizados, fuera interpretado como errores o inconsistencias en sus puestas, o aun como una ambigüedad ideológica ofensiva<sup>294</sup>. No obstante, el “estilo” Ure

---

<sup>294</sup> En este sentido es elocuente la dura crítica de Vicente Zito Lema a la puesta de *El campo*, por su “carga ideológica –ambigua” y por no ser más explícita al abordar el terror de Estado, sentenciando que “las metáforas intelectuales ya no sirven” (en Sánchez: 2003).

evidenciaba a la polémica como recurso necesario, tal como Alberto Giordano lo señala respecto a Masotta: “Polemizar es mostrarle al otro lo que él, sin saberlo, disimulado tras los velos de la ideología, es [...] Hacerle ver al otro lo que sin saber ha dicho y no dictarle lo que debió decir” (Giordano: 1990, Pp. 25). Lejos de la simple discusión ideológica, de la defensa de una tesis imposible de esbozarse claramente, esto implica para Ure frustrar la escena en la que el otro pretende instalarse/lo, descentrándolo permanentemente<sup>295</sup>.

Por consiguiente, es en el descentramiento o aun a pesar del mismo, que Ure logra constituir una obra con continuidad, que ejercerá una influencia indiscutible, aunque velada, en la puesta en escena y fundamentalmente, en la Técnica de Actuación:

“Todo cambia con Alberto Ure. Ure dirigía *adentro* de la obra que dirigía, como un actor más, un actor – provocador, un actor demoníaco, y empujaba a los actores a convertirse en dramaturgos. Abrió un espacio entre el texto y la escena que es fundamental para al teatro de los últimos veinte años. Deshizo lo que estaba soldado y trabajó con lo que había *entre* las cosas: entre el texto y la escena, sonido e imagen, vestuario y personaje, espacio y acción [...] Así, todos los componentes de una puesta entraban en crisis. Ure inventó eso: la crisis (el peligro) como materia teatral pura, como *el* estado teatral por excelencia. Y Ure fue el que sacó la improvisación del estado de <<herramienta>> (una técnica entre otras) para ponerla en el centro del acontecimiento teatral como principio de desestabilización y acceso a lo desconocido. De esa nueva jerarquía que pasa a tener la improvisación vienen los cambios principales del teatro actual: la aparición de actores que son directores, que son autores, las <<creaciones colectivas>>, la entrada de textos no teatrales en el teatro, etc.” (Vivi Tellas, en AAVV: 2003, c, Pp. 45 y 46)<sup>296</sup>

---

<sup>295</sup> Como ejemplo, Horacio González relata la siguiente anécdota de Ure: “Por ejemplo, cuando lo vienen a entrevistar de un diario alemán e intentan preguntarle sobre el <<distanciamiento>>. Esa escena lo perturba y decidirá frustrarla con una travesura política, o si se quiere, con un gesto candoroso de rebeldía. Así, al periodista y a su poderoso grabador, que le preguntan sobre Brecht- le responde con un desafío que podría pensarse un tanto rencoroso- <<de lo único que quiero hablar es de la deuda externa de mi país>>, dice [...] Sin embargo, ¿qué le habría dicho a ese periodista? Él mismo imagina qué. Que era necesario examinar cómo Meyerhold se había empantanado en el brechtismo, cómo se contradicen el grotesco y el totalitarismo, cómo la actuación también podría ser una técnica de control policial. ¿Por qué no lo dice? Porque posiblemente está convencido de la inutilidad del diálogo” (González: 2006, Pp. 94. La cursiva le pertenece al autor).

<sup>296</sup> Por su parte, Cristina Banegas afirma que Ure “es un director, un teórico, un maestro, un pensador único. De una inteligencia y una audacia intelectual extrema, que excede absolutamente el campo teatral y lo coloca en esos lugares de la cultura argentina que terminan siendo incómodos y temibles para casi todos los funcionarios de turno, los críticos mediocres y los bienpensantes del arte teatral en general” (en el Prólogo de Ure: 2003). Y mientras algunos teatristas jóvenes, como José María Muscari, reconocen su influencia (en González: 2010), Matilde Sánchez sostiene que, dado que las inquietudes de Ure fueron el cuerpo y el resentimiento de los argentinos: “Ha sido uno de los contados artistas que en las últimas

Un año después de que *Los Invertidos* se convirtiera en un éxito en la Sala Martín Coronado, Ricardo Bartís se consolidaría definitivamente en el campo teatral con su versión de *Hamlet* en la sala Cunill Cabanellas.

## **2. d. Continuidad estético-ético-metodológica en el teatro de Ricardo Bartís y en la poética actoral de Eduardo Pavlovsky**

En la presente sección analizaremos la continuidad que la metodología específica de Actuación elaborada por Alberto Ure ha tenido en el campo teatral porteño en los últimos veinte años. Consideramos que, dadas las características intrínsecas de la propuesta de Ure, dicha continuidad no se limita sólo a la utilización de sus procedimientos en la formación y/o dirección de Yo Actores, extendiéndose también a la incorporación de sus referencias ideológicas, históricas y estéticas.

Si bien Ure ha declarado lamentar la falta de discípulos<sup>297</sup>, indudablemente ha ejercido influencias claras e identificables<sup>298</sup>. Quizá la relación más explícita sea la establecida con la poética personal de Actuación de Eduardo Pavlovsky. De hecho, Ure lo dirigió en dos oportunidades, experiencias de las que el actor afirma haber extraído procedimientos actorales que también influenciaron en su dramaturgia posterior. Pero es fundamentalmente en el trabajo de Ricardo Bartís donde consideramos que la continuidad metodológica, estética e ideológica de la obra de Alberto Ure puede registrarse de forma más acabada, al punto que es en la obra del director de *Postales Argentinas* donde el Teatro de Intensidades o de Estados alcanza una definición explícita, aspecto que también ha contribuido a su cristalización en formas estables<sup>299</sup>.

---

décadas iluminó con elocuencia las manifestaciones más idiosincrásicas y convencionales del país". Ure dio respuestas diagnósticas y cómicas, arbitrarias y precisas a la pregunta "cómo somos" (Sánchez: 2003).

<sup>297</sup> En la entrevista realizada por José Tcherkaski (2003), Ure afirma que le resulta doloroso no haber formado discípulos, aunque reconoce tener imitadores que "a veces lo hacen bien". Sin embargo, al ser consultado por sus directores predilectos, se inclina por aquellos no relacionados con su poética.

<sup>298</sup> Aunque es necesario consignar que el reconocimiento de las mismas en los estudios teatrales no es lo suficientemente explícita o contundente. Dicho reconocimiento proviene de los propios teatristas, tal como lo hemos referido en el apartado anterior, o de críticos pertenecientes a otras disciplinas, como es el caso de la psicoanalista Liliana Mauas (2007) quien sostiene que sin Ure no existiría el teatro de los 80, ni Bartís, ni sus herederos, los "ya no tan jóvenes" dramaturgos de los 90.

<sup>299</sup> Resulta significativo que tanto Pavlovsky como Bartís hayan sido convocados para participar en la presentación del segundo libro de Alberto Ure, *Ponete el antifaz*. Ambos enviaron cartas, señalando su amistad con el director. Bartís escribió: "Tuve el privilegio de estar en la presentación de *Sacate la careta*, libro imprescindible que, entre lúcidas y socarronas viñetas, da cuenta de un cuerpo teórico profuso y dinámico, de una envergadura excepcional. Hay allí, a mi entender, algunas de las reflexiones sobre teatro más importantes del siglo pasado. Imposible dejar de lado en este esquemático comentario tu escritura, tu estilo pendenciero, insólito, irresistible. Antes *Sacate la careta*, ahora *Ponete el antifaz*. Ya en los títulos el procedimiento teatral, el simulacro y la afirmación de lo menor como territorio de enunciación. Con admiración y cariño. Hasta la victoria siempre" (reproducido en Cabrera: 2009).

El principal punto que Bartís retoma de la propuesta de Ure, es la búsqueda de la disrupción de la transitividad de la trama propia del realismo, a partir de la afirmación de los aspectos reflexivos de la Actuación. Aquí también la línea psicológica inherente a la Actuación stanislavskiana/strasbergiana será transgredida a través de la alteración rítmica, producida fundamentalmente merced a la utilización de la corporalidad y el cambio brusco, no gradual, de estados. Mediante estos procedimientos, se busca que los aspectos reflexivos aporten una textura particular en la representación. Este aspecto, al que Ure identificaba como *lo personal*, será designado por Bartís como la *opinión* del actor<sup>300</sup> que, lejos de transmitirse como contenido, se materializará en una invención formal. Es en este sentido que, para el director de *El corte*, la Actuación posee “voluntad de forma”.

Por otra parte, Bartís también rescatará al teatro popular, tanto en lo que respecta a los procedimientos actorales, como a aspectos estéticos y referenciales, y establecerá asimismo marcados puntos de confluencia con el pensamiento intelectual nacional popular, y con la dramaturgia y narrativa argentinas<sup>301</sup> de la que tomará textos con el fin de intervenirlos.

No obstante, consideramos que una de las diferencias más notorias entre el director de *Los Invertidos* y Ricardo Bartís, consiste en que este último, sobre todo en los últimos años, lejos de sostener la posición de fuga y movimiento constante propia de su antecesor, se ha establecido en una invariable ubicación de corte opositor a ciertas instituciones y personalidades<sup>302</sup>, y en la reiteración de un repertorio visual y procedimental cristalizado. En este sentido, la instalación en un territorio de cierta confrontación inocua por su previsibilidad, difiere de la actitud siempre desconcertante mantenida por Ure.

A continuación, profundizaremos en estas observaciones.

En primer lugar, analizaremos dicha continuidad en los aspectos metodológicos del trabajo de Ricardo Bartís como formador de Yo Actóres y director (2. d. 1.)

En segundo término, nos centraremos en los aspectos formales e ideológicos de su obra y de la de Edudardo Pavlovsky (2. d. 2.)

---

<sup>300</sup> Tal como señaláramos en este capítulo, este aspecto es asimilable a nuestra noción de Gesto.

<sup>301</sup> Muchos de las textualidades tomadas por Bartís coinciden con las elegidas por Ure. Tal es el caso *Telarañas*, de Eduardo Pavlovsky (puesta por Ure en 1977 y elegida por Bartís para debutar como director en 1985), *En familia*, de Florencio Sánchez (puesta por Ure en 1996, y que será la base de la obra de Bartís, *De mal en peor*, de 2005), y el mito de Don Juan (base de la última obra dirigida por Ure en 1997 y de *Donde más duele*, puesta bartisiana de 2003).

<sup>302</sup> Fundamentalmente, al teatro oficial y a Kive Staiff en tanto símbolo del mismo.

## 2. d. 1. Aspectos metodológicos del trabajo de Ricardo Bartís como pedagogo y director

Ricardo Bartís ha enunciado en numerosas oportunidades sus concepciones respecto del teatro, de la Actuación y de su metodología de trabajo. No obstante, su estrategia discursiva se despliega en reportajes y entrevistas de diversa extensión, escamoteando sistemáticamente la escritura<sup>303</sup>. Por lo tanto, su pensamiento se halla plasmado con una fuerte impronta de oralidad, propia de su estilo callejero, porteño, jauretcheano, y abundante en referencias al habla popular y cotidiana, cualidades que constituyen otro punto de confluencia con la obra de Ure<sup>304</sup>.

Al igual que Ure, Bartís parte de la crítica a la representación transitiva y a su manifestación privilegiada en nuestro campo teatral, el realismo. Para Bartís, éste se funda en la aspiración burguesa de poseer una mirada de la totalidad, constituyendo un valor arrasador que imposibilita los movimientos o los fija. De este modo, el teatro dominante estructura un relato ligado secuencialmente en términos de sentido, a partir de elementos causales que provienen y contribuyen a promover el desarrollo del conflicto y de la caracterización psicológica. Por consiguiente, sostiene que durante muchos años en las escuelas de Actuación locales se impuso el concepto del círculo: todo debía ser continuo, relajado<sup>305</sup>. De este modo, la Actuación se desarrollaba a partir de un modelo o relato que preexiste al cuerpo del actor. Las metodologías empleadas partían de la base de que el actor debía *sentir* para *ser*, idea a la que considera una ingenuidad, generando una clara preeminencia de lo yoico y confundiendo lo personal con lo biográfico. Sin embargo, Bartís considera que el relato no es más que la excusa moral para atemperar la observación de un fenómeno de disolución de lo yoico, que es en definitiva, aquello por lo cual se va al teatro.

Bartís postula que hay otro teatro: el del actor. En el mismo, la obra no preexiste a la Actuación y la acción se halla por encima del pensamiento (y por ende, de las nociones de estructura dramática, representación, verdad y verosimilitud). Para el director de *Postales Argentinas* el pensamiento teatral surge de la Actuación y tiene que ver con el instante en que la misma se produce, no hay nada previo a la existencia del

---

<sup>303</sup> Cabe aclarar que para la caracterización del pensamiento de Bartís, nos basaremos en el libro *Cancha con niebla*, resultado de su extenso trabajo con Jorge Dubatti (Bartís: 2003), en las numerosas entrevistas, clases magistrales y mesas redondas en las que ha participado y que han sido publicadas (Bartís: 2008, 2007, 1998, Bartís y Pellettieri: 2008, 2006, Bartís y Mirza: 2006), y en sus clases particulares dictadas en el ciclo lectivo 2007, a las que se ha asistido como alumna activa.

<sup>304</sup> Aunque cabe señalar que la producción escrita de éste último fue constante.

<sup>305</sup> Agrega que detrás de esa premisa se esconde la idea de Dios, del Padre, etc.

cuerpo del actor, que funda un acontecimiento privilegiado y único. El teatro es, entonces, un instante efímero, que produce niveles de energía que permiten vincular mundos inconexos, no a través de relaciones de sentido, sino del lenguaje producido por el cuerpo del actor. Este lenguaje, lejos de ser continuo, produce disturbios, texturas rítmicas y erotismo, y constituye la *opinión* (el Gesto) del sujeto.

Por consiguiente, si el realismo se funda en la idea de continuidad, relajación y fluidez rítmica, el Teatro de Intensidades o de Estados propondrá lo discontinuo, lo fragmentado, lo que en aquél sería desechado, como fuentes de lo teatral y de la Actuación, aspecto que procede directamente de la propuesta de Ure. Es la ruptura rítmica de la base realista el procedimiento privilegiado para generar una intensidad que, lejos de promover un camino lineal de una circunstancia dada a un conflicto, generará un recorrido por diversos estados, favoreciendo la percepción de la *performance* del actor por sobre el sentido. Así, Bartís afirmará que el personaje proviene de una combinación de discursos fragmentarios:

“Desde la actuación cuestiono la idea del personaje tradicional, la idea de Stanislavsky de la identidad. Esa idea del personaje que <<se compone>> es una idea yoica, en la presunción de que hay un adentro y un afuera. Yo pienso que todo es pura superficie, que el individuo no tiene un adentro y un afuera, que no hay nada adentro [...] Todo es artificio y el teatro debe, por saturación de artificio, revelar el artificio de la existencia. Me interesa un teatro donde los personajes sean más bien lugares, portavoces de distintos discursos en distintos momentos; que tengan una combinación arbitraria de texturas o estados emocionales que funcionan como estallidos, como situaciones tomadas en momentos de alza más que el desarrollo lógico de un conflicto y su estallido psicológico [...] ese es el trabajo de la puesta en escena; una narración que no pasa por la idea del sentido sino por las texturas, por los ritmos” (Sagasetta: 1997, Pp. 249 y 250)

Para Bartís, el sistema narrativo tradicional lo impide. El texto siempre ha tenido una supremacía ideológica en relación a la forma y el cuerpo, constituyendo una “malla donde uno va a hacer cabriolas” (Bartís: 2003). La literatura, en definitiva, la palabra, vinculada con la Ley y con el Padre, se convirtió así en el vampiro del actor. La Actuación, en tanto cosa perversa, primitiva y desagradable, adquiere moralidad a partir

de su subordinación a un texto<sup>306</sup>. Por consiguiente, Bartís descrea del valor de los textos salidos de los sucesos y acontecimientos que se producen en el escenario<sup>307</sup>.

Aun así, retoma los conceptos de Ure acerca de la existencia del mito en el teatro. Bartís sostiene que, dado que el espectador siempre se identificará míticamente con lo que ve, es necesario asumir el relato y no evitarlo (Bartís y Pellettieri: 2008). No obstante, y tal como lo señala Horacio González (en Bartís: 2003), en el teatro de Bartís dicho relato no precede a la Actuación, sino que es la misma la que funda a cada momento su texto. Por consiguiente, los textos elegidos actúan míticamente en sus obras, en tanto forman parte material de los distintos movimientos de la escena: “un texto se torna mítico cuando admite colocarse al límite de la disolución y aún así sigue hablando” (Horacio González, en Bartís: 2003, Pp. 227). Es por ello que, concluye González, en el teatro de Bartís, el texto es devorado y refundado por la Actuación, adquiriendo sus características. En palabras del director (Bartís: 1998) su trabajo con el texto consiste en acribillarlo de *opiniones* (texturas, velocidades, tensiones, energías, movimientos generados por la Actuación), produciendo así otros relatos<sup>308</sup>.

Pero dichos relatos no se limitan al trabajo con el texto, sino que provienen de una multiplicación donde se mezclan la sala, los actores, los cuerpos, los ensayos, el público y hasta la vida sexual, en definitiva, todo aquello que Ure definiera como el imaginario del grupo. Para Bartís, los procedimientos teatrales serán los encargados de crear una ligazón que no es el sentido, sino una construcción política colectiva (en definitiva, un imaginario común), proveedora de formas, de lenguaje: “El actor actúa la obra y otras cosas que le suceden en ese momento, la percepción de la sala, su propia historia personal, asociaciones, ritmos, texturas” (Bartís: 2003, Pp. 32).

Para ello, el procedimiento privilegiado será la improvisación, en tanto constituye el territorio específico de la Actuación. Es en la improvisación donde puede verse el mundo poético de la persona, su manejo del cuerpo, su capacidad asociativa y la velocidad de la respuesta, aspectos de los que surge el lenguaje. La improvisación bartisiana se convierte en una herramienta de preparación de la obra, una estructura flexible en la que todo lo que sucede constituye un nuevo punto de partida que debe ser incorporado y utilizado. Esto requiere de la atención abierta del Yo Actor y de su

---

<sup>306</sup> Bartís considera que sucede lo mismo con cualquier otra subordinación de la Actuación, como por ejemplo, el que genera el teatro de la imagen, que somete a los cuerpos de los actores a los elementos plásticos de la escena.

<sup>307</sup> No obstante lo cual, ha permitido que las transcripciones de sus puestas hayan sido publicadas.

<sup>308</sup> “Desde la actuación se tiene bastante claro que en realidad se actúa por entremedio del texto” (Bartís: 2003, Pp. 116 y 117).

capacidad de reacción ante los estímulos, entre los que se destacan aquí también las intervenciones del director.

En el teatro de Bartís, la improvisación constituye la herramienta fundamental del ensayo. Si para Ure el ensayo consiste en la creación de un “nosotros” cerrado, un grupo que se comporta como una “tribu perdida, cruzando un territorio ajeno” (Ure: 2003, Pp. 95), Bartís señalará que un grupo que ensaya es “una patrulla en el desierto que no sabe a dónde va” (Bartís: 2003). Al no partir del trabajo con textos dramáticos, el ensayo va abriendo alternativas, en el medio de las cuales el grupo se siente perdido. Por lo tanto, es necesario “creer” en el ensayo, producir un “nosotros” aislado del mundo, buscando algo que por el momento no existe, pero que necesita encontrarse para darle legalidad al deseo de juntarse y ensayar.

El ensayo constituye entonces un campo de batalla, un estallido, en el que él, como director, se introduce con el objetivo de distinguir si se trata de un juego que conoce, o de otro juego que se impone. Se trata de ver “si uno es arrojado a otro lugar, que puede tener consecuencias para uno” (Bartís: 2003, Pp. 9). Estima que el riesgo principal, por lo tanto, consiste en caer en la presunción de que el director sabe, así como creer que el texto tiene una verdad que hay que encontrar y representar. Por consiguiente, cuando hay angustia o aburrimiento al final del ensayo, es porque éste salió mal. Cuando el ensayo es bueno, el grupo se siente como impulsado, aunque aun no sea claro el material: “Uno siente el estímulo gozoso de una materia nueva que está circulando y que ya no son las ideas, ni son la traducción de esas ideas, sino pura materialidad escénica” (Bartís: 2003, Pp. 68). Materialidad donde las escenas, en lo aparente se ignoran entre sí, y cuyo entrelazamiento y lógica devendrá de lo escénico y no del sentido.

Nuevamente, y tal como sucedía con Ure, en el teatro de Bartís la figura del director ostenta una importancia extrema. Si el director es tradicionalmente el depositario natural del saber de la totalidad teatral, Bartís estimará, por el contrario, que el director es aquél que se coloque en dicho rol y que a partir de allí, se convierta en uno más dentro del grupo, actuando la “onda” interna del mismo. De este modo, también empleará un modo de dirección activa, basado en la intervención física durante los ensayos. El director es el responsable de la combinatoria de fuerzas o elementos que se producen durante el ensayo. Es quien intenta generar el ritmo del mismo, planteando un campo de ideas y proponiendo caminos laterales o indirectos para multiplicarlas.



El objetivo del director es generar un flujo asociativo entre los actores, que produzca materialidad escénica, temperatura, gestos, ritmos, que luego irá seleccionando. Para ello, debe mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo durante la improvisación. Bartís considera que la mirada de la dirección constituye el punto de vista y la totalidad de la narración durante cierto tiempo. Pero después, cuando el lenguaje ya se halla constituido, se transforma en una máquina, en una estructura que funciona con un ritmo propio. El salto abstracto de la Actuación será entonces el de introducirse en dicho marco temporal y formal. Bartís sostiene que cuando se trabaja con novelas o materiales donde la narración no precede al trabajo, no hay modelos. Este hecho modifica sustancialmente las relaciones entre los roles de autor, director y actor. Este quiebre de las valorizaciones previas cambia los vínculos, poetiza los lugares, y dinamiza el trabajo de cada uno: “Se prioriza la relación entre el director con su lenguaje puesto sobre el actor, porque es en el actor donde se va a narrar el acontecimiento” (Bartís: 2003, Pp. 176).

Al igual que Ure, estima que lo importante no es la composición de un personaje, sino la descomposición del sujeto actor<sup>309</sup>. Bartís afirma que actuar no consiste en ser otro: se actúa para no ser. En este sentido, sostiene que el actor no ejecuta un personaje, sino que se ejecuta a sí mismo:

“El actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido” (Bartís: 2003, Pp. 117).

La intervención del director sobre el Yo Actor buscará sopesar hasta dónde éste es capaz de soportar el juego de la Actuación. El sentido de por qué se actúa, es el establecimiento del contacto con el otro en una especie de competencia deportiva que se lleva al límite. Con este fin, Bartís recurre permanentemente a las metáforas futbolísticas: al igual que en el deporte, el trabajo en el escenario consiste en la interacción con el espacio, la relación con el objeto, la adaptación, la velocidad en la respuesta y el nivel de creatividad del jugador, cuerpo entrenado al servicio de la actividad. La premisa es que el actor no debe evitar el cruce, el riesgo, sino colocarse en la situación sin evadirla.

---

<sup>309</sup> No obstante, Ure manifestó que esto implicaba un riesgo excesivo, por lo que optó abandonar esta práctica.

El teatro es un juego cuyo valor aparece cuando se afirma el carácter del jugador. Por consiguiente, no es el teatro quien legitima a la Actuación, sino que es la afirmación del sujeto actor lo que se halla por encima del teatro. Esta afirmación radica, para Bartís, en arribar a una *opinión* sobre lo que se hace. Pero dicha opinión no es de carácter intelectual, sino corporal. Se trata de que el actor esté presente en lo que hace, en tanto que su subjetividad posee “voluntad de forma”:

“La actuación cuestiona todo orden moral, todo orden establecido, y produce una fractura. Actuar significa tener una voluntad de forma, una voluntad existencial de cuestionar el orden de la realidad” (Bartís: 2003, Pp. 20).

El talento del actor no radica por lo tanto en su ductilidad absoluta, sino en la inteligencia en el uso de los propios límites, en el diálogo que logre establecer con los mismos en la situación de actuación. De esta forma, el Yo Actor arribará a una opinión a partir de sus límites, y no por la ausencia de ellos. Para Bartís, el talento consiste entonces en la conciencia y en el uso de dichos límites, aspecto en el que el Yo Actor será asistido por el director. A partir de la desestabilización constante, éste último hará surgir el campo poético del Yo Actor, en tanto fuerza asociativa y capacidad de reacción.

Al igual que Ure, Bartís promoverá la relación entre Yo Actor y director como una experiencia que funda un territorio en el cuerpo y desactiva el modelo de control de la división entre lo corporal y lo intelectual. Sostiene que en dicha relación no hay roles, sino una fuerza, una energía, y una búsqueda de lenguaje, que permitirá que el sujeto actor exprese con la máxima potencia su flujo asociativo dentro de una estructura dada. Según Bartís, la conciencia artificial de que se está actuando (aquello que hemos identificado como el posicionamiento del sujeto, en tanto Yo Actor, en una escena determinada), produce una ampliación en el campo asociativo del actor. Éste deberá “poner el cuerpo, sufrir <<la forma>>, padecer el riesgo” (Bartís: 2003, Pp. 145). La aparición de lenguaje se dará entonces por acumulación de tiempo de experimentación: “Hay que soportar un tiempo hasta que ciertas marcas del actor, que son biográficas, empiezan a impregnar casi materialmente el trabajo” (Bartís: 2003, Pp. 176).

En este trabajo, el mayor peligro radica en que el sujeto no se sumerja plenamente en lo que está sucediendo, ausentándose de su Actuación. Para Bartís, esto se produce cuando el actor está “separado” de su propio cuerpo, es decir, cuando piensa. Por ello

afirma que la conciencia aniquila al hombre y lo coloca en un lugar de regodeo narcisista, que lo aleja de la existencia y de su acción. Por ello, y al igual que en la propuesta de Ure, Bartís intervendrá sobre el Yo Actor con el fin de evitar que el mismo se instale en la lógica del sentido, promoviendo su constante descentramiento y, como resultado, el arribo de su *opinión*, de su Gesto.

Entre los procedimientos utilizados por Bartís en su intervención en la improvisación, se encuentran el cambio brusco de velocidad, ritmo, textura del movimiento, la introducción de encadenamientos asociativos carentes de conexión lógica con la situación representada, la mezcla de referencias literarias diversas y la parodia, por lo que también recurre a la reapropiación de elementos procedentes de la Actuación popular. Por un lado, la tradición popular no desdeña del cruce que Bartís identifica en toda Actuación. En efecto, afirma que la Actuación narra un plano de las fuerzas elevadas o serias, al tiempo que otro absolutamente terrenal, ridículo y casi “cambalachero”, logrando algo que otras artes deben conseguir estilísticamente de una manera muy compleja<sup>310</sup>.

Pero fundamentalmente, el rescate de los procedimientos populares se debe, también en el caso de Bartís, a su conveniencia para evitar la caracterización psicológica. En efecto, el director argumenta que, mientras el teatro de Stanislavski se funda en el “ser”, la tradición del circo y del Actor popular argentino se asienta en el “estar”. Por lo tanto, a una Actuación psicológica, la tradición popular le opone una Actuación de la presencia. Así, ha declarado en varias oportunidades su interés por el estilo nacional iniciado con los Podestá e intensificado en el sainete. Más allá de la explícita elección de obras como *Muñeca*, de Discépolo o de textos de Arlt, esta recuperación se evidencia en la utilización de una prosodia “descentrada”, merced al balbuceo y a la parodia de la Declamación, en la apelación al humor como producto no disimulado de la improvisación durante el proceso de ensayos, en el uso de gestos ampulosos, y sobre todo en la importancia que adquieren la zona de la cadera y el desequilibrio en la postura corporal. Bartís estima que el establecimiento del equilibrio a partir de la pelvis, tradicionalmente desechada por el teatro clásico, permite obtener una Actuación menos agresiva y solemne, y más ambigua y activa (Bartís: 2003).

---

<sup>310</sup> No obstante, sostener lo que se dice y simultáneamente, una mirada irónica de lo que se dice, no necesariamente debe traducirse en el plano expresivo a través de la parodia. Bartís estima que también puede lograrse por medio de la mera multiplicación, producto del flujo de las asociaciones mediante las cuales se arriba a un permiso poético dinámico, consistente en que lo presente no es una consecuencia ni efecto de algo anterior.

En lo que respecta a la relación entre Yo Actor y público, Bartís sostiene que la identificación del espectador no es con el personaje, sino con el actor: es sobre su cuerpo donde se producen las fantasías y proyecciones<sup>311</sup>. Por consiguiente, el actor realiza un movimiento sacrificial, por medio del cual alguien similar a nosotros, de pronto se transforma en infinitamente extraño, idea que Bartís toma del Teatro de la Muerte, de Tadeusz Kantor. En efecto, sostiene que el actor se topa con la muerte, por lo que produce a la vez la atracción y el rechazo de la sociedad. La cuarta pared, entonces, no sería más que un intento de sustraer al actor del peso de esa mirada (Bartís y Pellettieri: 2006). No obstante, la propuesta de Bartís se centrará en producir la cercanía del público, promoviendo que el espectador se sitúe dentro de la escena y no en una posición meramente espectral. Para ello, sostiene, es necesario crear un “vínculo teatral” con el que especta (Bartís: 2008). Dicho vínculo radica en la pertenencia a una misma cultura, a una misma ciudad, por lo que el teatro debe interrogarse sobre nuestra existencia. Más allá de este tratamiento de las referencias culturales e ideológicas, debemos consignar que, al igual que en el caso de Ure, la situación de actuación conserva en Bartís la cuarta pared, aunque no se promueve la soledad en público del Yo Actor. Esto implica que no debe desentenderse de lo que sucede en la platea, incorporando y reaccionando ante cualquier estímulo que se genere durante la Actuación.

Por último, Bartís sostiene una postura explícita y contundente respecto de los aspectos profesionales de la Actuación y, en los términos de nuestro modelo, de la concepción del Yo Actor como identidad compartida. Estima que la carrera de actor, en tanto supone el ingreso en una compañía, el pasaje por diferentes papeles y la posibilidad de tener referencias en ciertos modelos, ya no existe. En las últimas décadas, la especificidad de la Actuación acaparó tanto el interés, que dio lugar a una deformación del oficio, por la que se actúa más en las clases de teatro que en las salas. No obstante, si no actúa frente al espectador, el actor está condenado a no saber qué es<sup>312</sup>.

De la elaboración personal que Ricardo Bartís ha realizado de la propuesta metodológica de Alberto Ure, encontramos algunos puntos a señalar. En primer lugar, no existe, en la propuesta de Bartís, una distinción explícita entre la formación del Yo

---

<sup>311</sup> Afirma que la gente va al teatro a ver “esas cosas” que son los actores, “objetos rellenables” (Bartís: 2003).

<sup>312</sup> Con relación a este tema, cita a Ure, cuando éste afirmaba que el actor siempre tiene miedo de que alguien entre y lo saque de una oreja diciéndole “Vos no sos actor”.

Actor y el ensayo de una puesta en escena, dado que la metodología empleada no difiere cualitativamente. Los ejercicios, basados en improvisaciones intervenidas por el director, son los mismos en ambos casos. La única diferencia que se plantea, es que el trabajo de la puesta en escena se realiza con grupos reducidos y reiterados de Yo Actores, lo que, dadas las características de esta metodología, plantea una relación más profunda de los mismos con el director y, por lo tanto, el arribo a mejores resultados. Respecto del trabajo con Yo Actores cercanos en sus puestas, Bartís afirma: “Yo soy muy frágil en los momentos previos al ensayo, tengo que tener la sensación de que el otro confía en mi y que yo puedo confiar en él” (Bartís, 2003, Pp. 180)<sup>313</sup>.

Por otra parte, la gran difusión de la figura de Bartís, así como de su espacio, el Sportivo Teatral, promueve el desfile incesante de alumnos desde hace dos décadas. Esta gran convocatoria repercute en la metodología empleada, dado que la misma se funda en el vínculo estrecho que el director establezca con cada alumno en particular, aspecto que se ve dificultado por la cantidad y masividad de los cursos. La utilización metodológica de la reacción rápida del Yo Actor ante los estímulos propuestos por el director, propuesta por el Teatro de Intensidades, requiere de la posibilidad de establecer una relación estrecha a lo largo de un tiempo prolongado. En otras condiciones, sobreviene la persecución desmedida del efecto. La búsqueda de una forma de trabajo más visceral y de gran exposición del sujeto, también puede generar la premisa perniciosa de que es la mera rapidez para generar respuestas en el auditorio lo que produce una buena Actuación. Es entonces fundamentada la extendida creencia de que el alumno debe “llegar” al Sportivo Teatral portando ya cierta formación como Yo Actor, tanto para evitar padecimientos personales, como deformaciones profesionales.

Como consecuencia, es posible observar en los alumnos cierta tendencia a la reiteración exterior del estilo identificado con Bartís<sup>314</sup>. De este modo, los alumnos no alcanzan ni un posicionamiento como Yo Actores lo suficientemente sólido como para desempeñarse con otros directores sin caer en una Actuación “solista”, ni arribar a un Gesto propio que no consista en la reiteración de lo que se espera de él, en tanto “actor de Bartís”. Si bien Bartís estima que el actor debe mantener un pensamiento propio acerca de lo que actúa y no someterse simplemente a las ideas del director, sucede entonces que las características de las Actuaciones se reiteran en cuanto al ritmo, la

---

<sup>313</sup> Si bien Ure recurría seguidamente a sus Yo Actores predilectos, sobre todo en sus últimas puestas apostaba a sujetos que lo obligaran a asumir riesgos como director, tal como él mismo lo planteara respecto de su trabajo con figuras provenientes de la televisión.

<sup>314</sup> Lo que en la jerga teatral es denominado con la expresión “convertirse en un bartolito”.

postura corporal, la entonación, las referencias temáticas, etc.<sup>315</sup> Esta reiteración de formas constituye una deformación de la relación transferencial entre el director y el Yo Actor, consistente en que éste último se limite a hacer sólo aquello que le atribuye al deseo del primero.

## 2. d. 2. El teatro de Ricardo Bartís y de Eduardo Pavlovsky

En este apartado, nos centraremos en la obra de Ricardo Bartís como director, y en la poética actoral y dramática de Eduardo Pavlovsky.

Existe en la obra de Ricardo Bartís, cierta territorialización en un universo estético y temático reiterado, de gran pregnancia visual. El director reconoce la presencia de referencias directas al territorio cultural argentino en sus obras (Bartís: 2003). Relaciona a esta actitud con la noción de resto: en su obra se conjugan restos de textos, de palabras, de frases ya dichas<sup>316</sup>.

Por un lado, Bartís apela incesantemente a aspectos y objetos propios del imaginario argentino de la primera mitad del siglo XX, cuya recuperación nostálgica indica el anacronismo de los personajes<sup>317</sup>. Por otra parte, recurre a referencias propias de la literatura argentina, con apoyatura en la obra de Roberto Arlt, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Jorge Luis Borges y Armando Discépolo, incluyendo tópicos del mundo masculino y su constante tensión con el femenino<sup>318</sup>, y metáforas tangueras y deportivas<sup>319</sup>.

Por último, son también frecuentes referencias temáticas y estéticas a la figura de Perón y al peronismo. No obstante, podemos señalar un tratamiento ambiguo del movimiento en las obras de Bartís, en la que se conjugan una actitud paródica y revisteril, con un fuerte clima de reclamo, desasosiego y derrota<sup>320</sup>. A continuación, analizaremos la obra de Bartís como director.

---

<sup>315</sup> Esto es cada vez más notorio en las célebres muestras de fin de año realizadas en el Sportivo Teatral, y basadas en las improvisaciones que los alumnos han realizado en clase durante el año.

<sup>316</sup> Tanto la crítica como la teoría teatral relacionaron al teatro de Bartís con la noción de cita, propia de la posmodernidad. No obstante, consideramos que la utilización del desecho, de lo bajo y de lo que se encuentra en los márgenes, que proviene ya de la propuesta de Ure, tiende a la erosión de los presupuestos del teatro tradicional y del realismo. Tal como consignáramos, es en este sentido que puede comprenderse tanto la incorporación de los restos, como la reapropiación de los géneros populares.

<sup>317</sup> Esto requiere ciertas competencias y conocimientos, no siempre disponibles, por parte de los alumnos que utilizan dicho imaginario.

<sup>318</sup> Rasgo ya presente en la obra de Ure.

<sup>319</sup> El propio nombre Sportivo Teatral indica una pertenencia deportiva y popular.

<sup>320</sup> En este sentido, este rasgo no puede disociarse del contexto sociopolítico en el que se produce gran parte de la obra más emblemática de Bartís: el menemismo. Hacia fines de la década del 80, Carlos Saúl Menem realiza una campaña basada en proclamas populistas que abandona drásticamente al llegar al

Ricardo Bartís nació en 1949 y se inició en el teatro como actor. Sostiene que inicialmente su gran pasión era el fútbol y que tenía prejuicios respecto del teatro (Bartís: 1998). Afirma que comenzó a estudiar teatro “de grande”, luego del golpe militar de 1976. Sus inicios en la metodología stanislavskiana lo relacionaron con

“ese raro fenómeno que son las escuelas privadas [...] Comencé mi formación en teatro a través de técnicas que son perversas, siniestras, reaccionarias. Básicamente reaccionarias, porque ponen de manifiesto una mirada sobre el hombre y una hipótesis sobre el arte retrógradas [...] El teatro no tiene memoria conceptual de lo que sucedió en este siglo” (Bartís: 1998, Pp. 19).

Luego de algunos trabajos actorales iniciales, en 1979 participó en *El desalojo*, con puesta de Rubén Szchumacher (quien venía de participar en *Porca miseria*, creación colectiva dirigida por Lorenzo Quinteros) y dirección de actores del propio Bartís. La propuesta incluía fragmentos de la obra homónima de Sánchez, y textos del escritor lunfardo Silverio Manco. La acción se desarrollaba en un patio, entre ropa tendida en sogas, y los espectadores permanecían de pie durante la representación. Se recurría al sainete para parodiar al realismo imperante, utilizando recursos del actor popular y una elocución declamatoria. Según Fernández Frade y Rodríguez (en AAVV: 2001, b), estas elecciones estéticas implicaban la asunción de un punto de vista particular sobre el sistema teatral argentino y una crítica al teatro dominante realista. Al respecto, Bartís declara que

“En relación al criterio de puesta de Rubén, encaré el estilo actoral que es la zona donde me muevo. En general uno está más atento a copiar formas que no nos

---

poder, poniendo en práctica un programa de signo opuesto, acompañado por el símbolo del antiperonismo: la empresa Bunge y Born y Álvaro Alzogaray. En un contexto internacional de globalización, marcado por el fin de la guerra fría y la crisis del estado de bienestar, la imposición del neoliberalismo, de una economía de mercado y del achicamiento del estado, la Argentina emprende la liberalización de la economía: apertura comercial y libre circulación del capital, reforma del Estado a través de las privatizaciones de las empresas públicas, desregulación de los mercados (cambiarío, de trabajo, de capitales, de precios, etc.), reforma administrativa (reducción de personal público, instalación del sistema de AFJP, etc.) y descentralización de servicios (de salud y educación). Por otra parte, la política de indultos dejó en libertad a los responsables del terrorismo de Estado durante la última dictadura. Ante una sociedad perpleja, el mismo peronismo que en la década del 40 renovó el Estado, convirtiéndolo en empresario y ampliando sus funciones y competencias, comenzó a desmantelarlo. “Se conquistaron más votos por la efectiva garantía de la estabilidad monetaria y el equilibrio macroeconómico que por la promesa de la ampliación del gasto público social” (AAVV: 2005, a, Pp. 119). A partir de 1995, y luego de la crisis mexicana, comienzan a hacerse evidentes los aspectos negativos de la convertibilidad. Se produce una profunda crisis del mercado de trabajo y paulatinamente, también en el financiero, lo que desembocará finalmente en la crisis del 2001 (AAVV: 2005, a).

pertenecen y lo que queremos es indagar en ese estilo nacional que empieza con los Podestá y que tiene su apogeo en la época del sainete” (Cit. en AAVV: 2001, b, Pp. 197)

En 1980, Bartís actuó en *Fando y Lis* (de Fernando Arrabal, dirigida por David Amitín<sup>321</sup>), y posteriormente en *Leonce y Lena* (de Georg Büchner, dirigida por David Amitín, 1981), *Real envido* (de Griselda Gambaro, dirigida por Juan Cosín, 1983) y *Memorias del subsuelo* (de Fedor Dostoievski, dirigida por David Amitín, 1984). También como actor, participa en la puesta en escena de *Pablo*, de Eduardo Pavlovsky, en la que comparte escenario con el autor, bajo la dirección de Laura Yusem (1987)<sup>322</sup>.

En 1981, funda su propio espacio, el Sportivo Teatral, iniciando su renombrada labor pedagógica. Si bien reconoce que no poseía formación como director (“Soy actor antes que director” (Bartís: 2003, Pp. 21)), Bartís sostiene que el contexto de fuerte preeminencia del realismo lo llevó a dirigir, como estrategia para generar el lenguaje que le gustaría actuar. De este modo, en 1985 realiza su primer trabajo como director, optando por reeditar la mítica *Telarañas*, obra de Eduardo Pavlovsky que Ure estrenara en 1977<sup>323</sup>. La crítica, aun cercana al horizonte de expectativas propio de la hegemonía realista, reprochó la impronta absurdista y grotesca que el director le imprimió a los personajes. Entre 1986 y 1988 dirige *La última cinta magnética*, de Samuel Beckett y realiza representaciones concebidas para espacios no convencionales, como bares, casas y galpones<sup>324</sup>.

En 1989 se produce el estreno de *Postales Argentinas*, obra que marca la consagración de Bartís como director. La puesta parte de un prolongado trabajo de improvisación de los actores Pompeyo Audivert, quien ya había trabajado con el director en *Telarañas*, y con María José Gabin, integrante de Gambas al Ajillo, uno de los grupos paradigmáticos del fenómeno *under*, a quien habían conocido en el Parakultural. La propuesta se basa fundamentalmente en el trabajo de los actores, a partir de los procedimientos y lenguajes que Bartís ya estaba utilizando en su estudio (Bartís: 2007). La obra llevaba por subtítulo la frase “Sainete de ciencia - ficción en dos actos”, y estaba dedicada a Pepe Arias, al por entonces recientemente fallecido Alberto

---

<sup>321</sup> La crítica de la *Revista 7 Días* consigna que el texto constituye una “pauta para un delirio que debe ser creado en su entorno”.

<sup>322</sup> Paralelamente, Bartís realiza algunas participaciones en cine.

<sup>323</sup> El elenco incluía a Luis Campos, Pompeyo Audivert, Alfredo Ramos, Jorge Luis Rivero y Marga Grajer.

<sup>324</sup> Tal como Alberto Ure había planteado su puesta de *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, entre 1973 y 1975.



Olmedo, a Luis Sandrini y a Niní Marshall, en una explícita declaración respecto de la filiación con el teatro popular, dirigida hacia el interior del campo teatral.

En su análisis sobre la puesta en escena, Osvaldo Pellettieri (AAVV: 2001, b) consigna la intertextualidad de la misma con el universo del tango<sup>325</sup> y con la semántica de la ciencia ficción, y la utilización de procedimientos periodísticos y artificios del teatro realista, brechtiano y del absurdo. Para Pellettieri, esta fusión de diversos planos discursivos, tendía al homenaje irónico y al establecimiento de la parodia como principio constructivo, dado que las características de los géneros trabajados en la puesta, eran sistemáticamente transgredidas.

Por otra parte, las múltiples referencias a la cultura argentina, asumían a la misma “como la narración de un mito” (Pellettieri, en AAVV: 2001, b, Pp. 493) De este modo, en el discurso del protagonista aparecían citas de Juan Domingo Perón, Jorge Luis Borges, Armando Discépolo y José de San Martín, así como su caracterización patética refería al universo de Roberto Arlt. No obstante, también de esta mezcla indiscriminada surgía la parodia: “Girardi practica mal lo que Borges inauguró en la literatura nacional, un discurso artístico de citas” (Pellettieri, en AAVV: 2001, b, Pp. 492).

En lo que respecta a la Actuación, Pellettieri consigna que la misma transgredía el principio constructivo de lo sentimental mediante la caricatura, y el estereotipo construido mediante el uso de gestos ampulosos y torpes. Explícitamente, Bartís trabajaba con las formas del actor popular, utilizando su postura, entonación y declamación, y procedimientos como el sigilo, el desparpajo, el desenfado.

Entre octubre de 1988 y marzo de 1990, *Postales Argentinas* se presentó con éxito en el Festival Iberoamericano de Cádiz, en el Festival de Internacional de Madrid, en el Festival Cervantino de México y en el Festival Internacional de Manizales y realizó temporadas en Colombia, Venezuela y Puerto Rico (Gabin: 2001). Bartís refiere que luego del éxito internacional, el espectáculo fue invitado a realizar funciones en la sala Cunill Cabanellas, del Teatro Municipal General San Martín. Lo cierto es que la obra ubicó a Bartís en la consideración del campo teatral en su conjunto.

En su análisis de la recepción de la puesta, Liliana López (AAVV: 2001, b) consigna que la misma obtuvo comentarios en todos los medios, con un espacio

---

<sup>325</sup> A partir de múltiples referencias que Pellettieri reconoce: la utilización de *Mi noche triste*, de Pascual Contursi, la caracterización del personaje Héctor Girardi a partir de sus semejanzas con Héctor Gagliardi, glosista de tango de las décadas del 40 y 50, “descalificado” intelectual y artísticamente por las instituciones del campo cultural de la época, la parodia a los tópicos tangueros, como la nostalgia, la relación con la madre y la novia, etc. En este sentido, Pellettieri consigna que el personaje, como en el tango, “devora lo que ama”, para después idealizarlo nostálgicamente.

considerable y unánimes elogios. Si bien se destacó su búsqueda por fuera del realismo, había cierta desorientación respecto del espectáculo, debida a la distancia estética generada por el mismo. Aun así, la puesta fue percibida como un punto de cambio<sup>326</sup>. López agrega que la mayor parte de los críticos asimiló la obra a la tradición del sainete, atendiendo a su denominación y a las declaraciones del propio Bartís, pero sin embargo, nadie analizó de qué manera la puesta incorporaba este género, ni se señalaban los procedimientos actorales y textuales utilizados. Sí se necesitó apoyar la lectura del espectáculo en la noción de vanguardia.

El propio Alberto Ure realizó un extenso y elogioso comentario sobre *Postales Argentinas*, titulado "Postales satíricas" y publicado en la sección Opinión de *Página 12*, durante 1990, en el que reconoce la vocación antirrealista de la obra. En el mismo afirmaba que la comicidad no minorizaba la obra, especialmente en el teatro argentino, donde han sido los cómicos los que han llegado a lo más alto. Ure afirma que *Postales...* no se arremete contra los que no están en la sala (los consumidores de medios masivos) para convertirlos en objeto de burla, sino que carga contra los propios intelectuales que están entre el público: "Ojalá muchos brechtianos y otros dueños de verdades absolutas siguieran su ejemplo, así nos reímos un poco, cada barra riéndose de sí misma, aflojando distancias ridículas" (Cit. en Bartís: 2003, Pp. 64)

En 1991, Bartís pone en la sala Cunill Cabanellas, *Hamlet o la guerra de los teatros*, con un elenco conformado por Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta, Osvaldo Santoro, Soledad Villamil, Alicia Palmes, Toti Ciliberto y Julio Suárez. La puesta, que fue esperada con gran interés por el campo teatral (López, en AAVV: 2001,

---

<sup>326</sup> En este sentido, los discursos de la crítica son elocuentes: "Algunos sostienen, y no sin razón, que el teatro argentino está intoxicado de naturalismo. Algo de eso hay o por lo menos las búsquedas se plantean tibiamente en un panorama formalmente en recesión. No obstante ello, y muy de vez en cuando, surge alguna flor en medio de un jardín opaco. Es el caso de <<Postales argentinas>>, primer trabajo del grupo Sportivo Teatral de Buenos Aires, que acaba de estrenarse en la sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal San Martín [...] No hay restos de naturalismo en Postales Argentinas y la dirección logra casi un <<realismo>> desahogado, una especie de existencialismo exacerbado que desconcierta pero seduce [...] El equilibrio entre la fábula planteada y la específica concepción teatral no es el menor de los méritos de este trabajo regocijante y fundamentalmente nuevo" (Luis Mazas, en *Clarín*, 11 de agosto de 1989). "En la literatura argentina existen muchos ejemplos de autores que encontraron una lengua nacional para crear fantasías de tiempo impreciso. Eso no se suele dar en el teatro nacional, excesivamente ligado al naturalismo y realismo" ("Un sainete con humor porteño", *La Razón*, 13 de abril de 1989). "El absurdo tiene un personal sello y aunque lo que aparece en escena no puede considerarse típicamente argentino, cierto humor nacional le sirve de sustento" (Nina Cortese, "Grandes actores en originalísima creación de Bartís. <<Postales Argentinas>> puede atrapar o indignar", en *Ámbito Financiero*, 13 de abril de 1989). "No es <<Postales Argentinas>> un espectáculo de fácil lectura. Es más, difícilmente pueda interesarle a quienes no estén acostumbrados al teatro de vanguardia. Resultará fascinante, en cambio, para quienes encuentren en los códigos grotescos y expresionistas de la puesta, las claves de un discurso inquietante y perturbador" (Osvaldo Quiroga, en *La Nación*, 22 de abril de 1989).

b), partía de la intervención textual sobre la obra Shakespeare. En efecto, Bartís suprime personajes presentes en el texto, incluye escenas inexistentes en el original y modifica los parlamentos. En la puesta, el Rey Hamlet es asimilado intencionalmente a la figura de Perón, Claudio a la de Menem y el príncipe Hamlet al pueblo peronista<sup>327</sup>. Para Bartís, la historia de Hamlet es la de un rey muerto que influye en el mundo de los vivos, razón por la cual, en la puesta el fantasma nunca desaparece de la escena. La referencia a Perón, en tanto presencia constante en la historia argentina, contribuye a la caracterización del espectáculo como una masa autónoma donde el relato del texto es uno de los relatos (Bartís: 2003).

No obstante, la auténtica innovación de Bartís se encuentra en la extrapolación de estas particularidades nacionales al seno del campo teatral. Por consiguiente, la “guerra de los teatros” constituye el procedimiento formal mediante el cual se propone argumentar por qué motivo un clásico europeo no puede ponerse en la Argentina, a menos que se lo modifique sustancialmente. De este modo, y polemizando tanto con las posturas conservadoras como progresistas del campo, su versión de *Hamlet* es encarada a partir del cruce y la mezcla sin jerarquías entre lo trágico y lo cómico, el realismo y la simbolización, el conflicto interior y el efecto clownesco (Dubatti: 1992). Así, mientras el personaje de Polonio, que Bartís le confía a Alejandro Urdapilleta, una de las figuras emblemáticas del fenómeno *under*, adopta una forma “atorranta” propia del actor popular, pero también del político que sostiene “miento y soy” (Bartís: 2003), durante los ensayos la figura del padre muerto era identificada con la de Augusto Fernández, director sumamente unido al realismo, quien le daba instrucciones a Hamlet (aspecto consignado por el propio Bartís: 2003).

En 1994, Bartís pone en escena su adaptación de *Muñeca*, de Armando Discépolo. Estrenada en El Callejón de los deseos, una de las primeras salas del circuito denominado actualmente como “alternativo”, la puesta luego es llevada al Teatro Nacional Cervantes. Al igual que *Hamlet...*, *Muñeca* respetaba el texto original con leves cambios y basaba su originalidad en la incorporación de situaciones que lo recontextualizaban.

En 1995, Bartís vuelve a desempeñarse como actor en la obra *La China*, de Sergio Bizzio y Daniel Guebel, dirigida por Rubén Szchumacher. Provenientes de la narrativa,

---

<sup>327</sup> De este modo, Hamlet exclama: “Claudio se interpuso entre el voto popular y mi esperanza”.

los autores retoman aspectos del sainete, cruzados con el absurdo beckettiano<sup>328</sup>. Un año más tarde, estrena *El corte*. Bartís sostiene que durante los ensayos continuó investigando en la acción y en la producción de lenguaje, utilizando giros españoles con el objeto de lograr un cierto distanciamiento. Consultado sobre los motivos que lo llevan a poner la obra en el Teatro Nacional Cervantes, afirma:

“yo creo que me convocan porque soy muy bueno. Les hago un favor dirigiendo acá. Si. Porque no tienen nada. Ni los teatros oficiales ni los comerciales. Hay muy pocos directores argentinos que produzcan lenguaje; la mayoría produce ilustración banal, cuentan psicológicamente el conflicto. Entonces tienen que apelar a los procedimientos de lenguaje” (Pp. 151)

De este modo, explicita una vez más su situación de oposición constante dentro del campo teatral.

En 1998, estrena *El pecado que no se puede nombrar*, obra basada en textos de la narrativa de Roberto Arlt. En este caso, su trabajo se centró en la musicalidad y el fraseo de la literatura de Arlt, en tanto opuesta a la visión aristocrática del lenguaje. El estilo arltiano presenta las características que el Teatro de Intensidades busca exaltar: la ruptura con el realismo, la hibridación de lo alto y lo bajo, y de lo dramático y lo cómico, los núcleos básicos del comportamiento nacional y, sobre todo, la figura del hermafrodita, en tanto imagen de la feminización de los hombres. Doce funciones de la obra se realizaron en la sala Martín Coronado del Teatro Municipal General San Martín. No obstante, y en pos de conservar la atmósfera de *complot*, el público, que no podía superar las cien personas por función, se ubicó en el escenario (Bartís: 2003).

Durante la primera década de la nueva centuria, Bartís puso en escena cuatro obras: *Donde más duele* (2003), basada en el mito de Don Juan<sup>329</sup>, *De mal en peor* (2005), donde retoma la obra *En familia* de Florencio Sánchez<sup>330</sup>, *La pesca* (2008), en la

---

<sup>328</sup> En sus declaraciones periodísticas con motivo del estreno, los autores rechazan la calificación de “dramaturgos jóvenes”, porque son escritores que ahora escriben teatro como podrían escribir un *comic* o una poesía, al tiempo que afirman: “podemos decir que nuestra estética no está vinculada al realismo social ni a la marca del drama que tiene sus raíces en la psicología del siglo pasado. Ni siquiera en el absurdo o en algunos de los tópicos de la vanguardia” (Entrevista de Alejandra Herrén, en *La Prensa*, 11 de agosto de 1995). Nuevamente, la crítica leyó la puesta a la luz de la teoría de la posmodernidad, sin relacionar los cruces presentes en la misma con propuestas anteriores presentes en nuestro campo teatral.

<sup>329</sup> Bartís sostiene que en una época sin mitos, le interesa tomar la figura de Don Juan, en tanto mito femenino que se enlaza con la idea de la muerte del padre y de un país que ya no es. Afirma que en esta puesta trabajó sobre las relaciones entre el texto y la teatralidad.

<sup>330</sup> Cabe consignar que ni en este caso, ni en el anterior se producen señalamientos de la crítica y la teoría respecto de la coincidencia temática con las últimas puestas de Ure, producidas sólo pocos años antes.

que enfatiza las referencias al movimiento peronista y al imaginario masculino en crisis, y finalmente, *El box* (2010), donde establece una alegoría con la Argentina del Bicentenario.

Por su parte, Eduardo Pavlovsky postula explícitamente su relación con el Teatro de Estados o de Intensidades. En primer lugar, ha trabajado tanto con Alberto Ure como con Ricardo Bartís y aun con el mismo Ferrigno, a quien mencionáramos como uno de los antecedentes en la recuperación de las formas propias del teatro popular argentino y en la postulación de los aspectos reflexivos de la Actuación como el elemento más relevante del hecho teatral. Pavlovsky ha comentado estas experiencias conjuntas, e incluso otros trabajos de estos directores en sus múltiples declaraciones y escritos, algunos de los cuales ya hemos comentado a lo largo de este capítulo.

En segundo término, ha emparentado directamente al Teatro de Intensidades con su propia teoría acerca de la Estética de la Multiplicidad. Para Pavlovsky (2001), ésta consiste en presentar una situación en su hacerse, en su devenir. No se trata de contar una historia, sino de atravesar situaciones y compartirlas con el público en una nueva dimensión temporal. En la Estética de la Multiplicidad, el actor debe desarrollar un núcleo temático en vivencia inmediata. De este modo, su teatro pone en un segundo plano lo argumental narrativo, basándose en la Actuación en intensidades fragmentarias. No se concibe el trabajo actoral desde la psicología de los personajes, sino a través del cuerpo atravesado simultáneamente por muchas inscripciones: físicas, culturales, sociales, políticas, ideológicas. Así, el cuerpo del actor pasa a ser un registro teórico, en el que están inscriptos fenómenos políticos, ideológicos, económicos<sup>331</sup>. La Estética de la Multiplicidad se plantea, por consiguiente, en contra del didactismo y el mensajismo propios del realismo socialista y del teatro independiente, y a favor de un teatro del balbuceo, en tanto reflejo de la crisis de los valores de la modernidad y de la resistencia a la posmodernidad.

Cabe destacar la profunda comprensión de Pavlovsky acerca de las características centrales del Teatro de Intensidades, sobre todo respecto de la importancia que en el mismo reviste la relación entre actor y director. Afirma que

“Hay actores y actrices para el teatro representativo. Y hay actores y actrices para el teatro de estados. Son dos concepciones del teatro y quizá, de la vida. Las obras de

---

<sup>331</sup> De este modo, en *Rojos globos rojos* dirá: “Yo te puedo contar la historia a vos con mi cuerpo, hermano, con mi cuerpo, con mis gestos, mis ritmos, mis dolores, mis risas, como Olmedo, como Olmedo” “¿Y Pepe Arias? ¿Qué Stanislavski ni qué pelotas?” (Pavlovsky: 1994).

Bartís no interpretan la narrativa del autor. La <<experimentan>> hasta el límite de lo posible [...] Los cuerpos de los actores son el nuevo paradigma de los nuevos desciframientos. Esa es su <<singularidad específica>>. Su firma como creador. Su sello. Su marca” (Cit. en Hopkins: 2003, Pp. 27)

De este modo, Pavlovsky sostiene que la singularidad y marca personal del director del Teatro de Intensidades se ubica en el cuerpo del otro, en el cuerpo del actor, evidenciando la importancia que la relación entre el director y el Yo Actor tiene en la creación de Actuaciones en esta metodología.

Resulta notorio, por lo tanto, que Pavlovsky no se haya desempeñado como director y aun más, que en sus últimas creaciones haya optado por el despliegue de una Actuación de vocación solista<sup>332</sup>, emparentada cada vez más fuertemente con la tradición del monologuista del teatro popular, y fomentada por la estructura abierta que le ha impreso a sus propios textos dramáticos. Por este motivo, Pavlovsky constituye una versión dramática y actoral autónoma, es decir, que no depende de la relación transferencial con el director<sup>333</sup>, del Teatro de Estados o Intensidades

Nacido en 1933, Pavlovsky es médico y psicoanalista. Además de ser nadador y boxeador, se especializó en Psicodrama (por el que también pasó Alberto Ure), técnica sobre la que publicó varios trabajos. A fines de los 50 se inició en la Actuación en grupos independientes como Nuevo Teatro. La puesta de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett dirigida por Jorge Petraglia en 1956, lo acercó al absurdo europeo, alejándolo del realismo del teatro independiente. En 1960 fundó el grupo Yenesí con el objeto de difundir textos de la vanguardia europea. La intensa actividad del grupo lo incitó a la dramaturgia. Es notoria la influencia del Psicodrama en sus primeras obras, *Somos* (1962), *La espera trágica* (1962), *Un acto rápido* (1965), *La cacería* (1967), dada la utilización de procedimientos como el soliloquio, la inversión de roles y la caricatura.

Paralelamente, Pavlovsky se desempeñó como actor en el teatro comercial. En 1968, protagonizó *Atendiendo al señor Sloane*, dirigido por Alberto Ure y en 1971, *La Mueca*, dirigido por Oscar Ferrigno, dos experiencias que, en consideración del propio actor, lo marcaron profundamente.

---

<sup>332</sup> Ricardo Bartís (2007) ha afirmado que Pavlovsky posee una estructura narcisista muy dura, por lo que es difícil que vea otra cosa que a sí mismo.

<sup>333</sup> Si bien sus últimos trabajos han contado con la dirección escénica de su hijo Martín, poseen la impronta inconfundible de su propia personalidad, lo cual se evidencia en las características repetitivas de estas obras, que constituyen un mismo modelo en variación.

Si bien durante la década del 70 las obras de su autoría comenzaron a mostrar una marcada politización, su dramaturgia siempre evitó caer en la construcción de un referente claro, propia de la representación transitiva. Así, la ambigüedad y complejidad en el tratamiento de los personajes en obras como *El señor Galíndez* (1973), busca promover la reflexión del espectador, oponiéndose al realismo imperante en la época. Por consiguiente, la obra tuvo gran impacto por caracterizar de manera costumbrista a los personajes en sus acciones cotidianas, para luego revelarlos como torturadores, lo cual producía la extrañeza del público. Lo mismo puede decirse de las relaciones familiares en *Telarañas*, cuya ambigüedad fue resaltada por Ure en la puesta, con gran beneplácito del autor, tal como lo refiriera el propio Pavlovsky.

Al regresar al país luego de su exilio en España, Pavlovsky estrenó *Potestad* (1985), primer texto dramático en el que explora una estructura abierta que incentiva la improvisación y la creación escénica del Yo Actor, a través del pasaje por diversos estados anímicos. Esto se halla en estrecha consonancia con su noción de Estética de la Multiplicidad, elaborada años después, y tal como señalamos, relacionada por el propio autor con el Teatro de Intensidades o de Estados. De este modo, reconocerá que tuvo una

“experiencia fundamental con Alberto Ure, cuando trabajé con él como actor en *Atendiendo al Sr. Sloane*. Ure, a través de la dirección de esa obra, logró darme un tiempo actoral que me sirvió mucho como autor. Creo que en las pausas que marcaba Ure a mi personaje Eddie descubrí las grandes pausas que luego utilicé en mi producción autoral posterior. El ser un actor bien dirigido me enseñó a escribir teatro” (Pavlovsky: 2001, Pp. 55)<sup>334</sup>

Durante las últimas dos décadas, Pavlovsky ha mantenido una intensa actividad teatral, estrenando *El cardenal* (1991), *Rojos globos rojos* (1994), llevada al cine por Fernando “Pino” Solanas con el título *La nube, Poroto* (1999), *La muerte de Margueritte Duras* (2000), *Variaciones Meyerhold* (2005), obras en las que experimentó las posibilidades escénicas de textos con estructuras abiertas a la Actuación.

Más allá de esta gradual modificación en la dramaturgia, es en las propias Actuaciones de Pavlovsky, donde el Teatro de Estados o Intensidades ha ejercido una

---

<sup>334</sup> Por su parte, el propio Ure también ha reconocido la estrecha relación lograda con el actor: “Tato es muy gracioso cuando actúa; es un guarango cuando improvisa. Los chistes que se le ocurrían a Pavlovsky se me anticipaban, porque eran los chistes que hubiera hecho yo” (Ure en Tcherkaski: 2001).

mayor influencia. Si bien muchos teóricos verifican una profunda influencia del grotesco y el teatro popular en sus textos, es en la forma de Actuación de Pavlovsky donde estos rasgos aparecen más cabalmente. Para la elaboración de sus personajes, Pavlovsky no recurre a los aspectos psicológicos, sino al pasaje abrupto por una sucesión de estados intensos y fragmentarios, producidos merced a diversos estímulos físicos, sociales y políticos. De ahí su metáfora del cuerpo como escenografía. Utiliza la parodia a través de la repetición y la transgresión de aspectos de la vida cotidiana y del teatro realista, convirtiendo a la palabra en balbuceo, en pronunciación entrecortada y vacilante.

Por otra parte, su presencia escénica arrolladora, su pregnancia corporal, la apelación constante al público, la recurrencia en el monólogo siempre abierto a nuevas incorporaciones a través de la improvisación, la utilización de otros personajes sólo en función de las necesidades expresivas del protagonista, emparentan su trabajo con las formas del actor popular porteño. Es en la tardía *Rojos globos rojos*, que Pavlovsky homenajea explícitamente a actores de la tradición local como Pepe Arias, Luis Arata, Dringue Farías y Alberto Olmedo. A partir de allí, su temática se vuelca a la figura del viejo actor que busca aceptar su propia decadencia, como metáfora de la resistencia en la modernidad tardía. Esto se retoma en *Variaciones Meyerhold*, apelando a la figura del legendario director ruso asesinado por el régimen stalinista por oponerse al realismo. Y así como en la obra las figuras de Meyerhold y Pavlovsky se entremezclan borrando límites precisos, también aquella historia del teatro soviético se relaciona con la vieja polémica en el interior del campo teatral argentino.

## **Conclusiones del Capítulo 2**

En el presente capítulo hemos analizado los antecedentes, el desarrollo y la continuidad de la metodología específica de Actuación inherente al Teatro de Estados o de Intensidades, centrándonos fundamentalmente, en la obra de Alberto Ure a quien identificamos como el creador de la misma.

Consideramos que la premisa que articula el Teatro de Intensidades o de Estados es la apelación constante al realismo como referencia a la cual oponerse y subvertir. Mientras el realismo se apoya en la transitividad hacia el referente, y el psicologismo y la continuidad rítmica propias de la Actuación orgánica y vivenciada, la estética iniciada por Ure busca la perturbación constante del espectador a través de la diferencia y la evidencia de la enunciación en el enunciado, aquello que Bartís denomina “textura” u



“opinión” (Bartís: 2003). La clave de esta poética directorial personal (devenida en metodología específica de Actuación al ser utilizada por otros teatristas), es la disrupción de la trama a través del aspecto rítmico del hecho teatral, lo cual es obtenido mediante la socavación constante de los parámetros estéticos, formales y éticos del realismo

En la primera sección del presente capítulo, hemos caracterizado al Teatro de Intensidades como resultado de la confluencia de múltiples discursos y circunstancias sociales e históricas, presentes en el campo cultural argentino: por un lado, las posturas revisionistas y nacional populares, presentes en el pensamiento local en el arco temporal que se extiende desde la resistencia peronista hasta la lucha armada. Por otra parte, la experimentación formal desarrollada a lo largo de la década del 60 y su conflictiva relación con la radicalización de los sucesos políticos. Consideramos que la influencia del pensamiento nacional en Ure, no se manifiesta en el mensajismo propio de un teatro ideológico de corte progresista, sino a través de la repercusión política que posee la experimentación formal. No obstante, no recurre para ello a la ruptura propia de las vanguardias de los países centrales, sino que su propuesta apela a la disrupción de la trama mediante el rescate de las formas populares de Actuación. Así, su teatro produce la mezcla e hibridación de los términos de las dicotomías presentes en nuestro campo cultural: lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo extranjero.

En segundo término, nos hemos centrado en estos aspectos sintetizados por la postura de Ure. Previamente, hemos establecido algunos antecedentes de la misma, entre los que se destaca la labor de Oscar Ferrigno, tanto al frente de Fray Mocho, como en su desempeño directorial posterior. Luego, consignamos las influencias presentes en el pensamiento de Ure, a través de figuras tan eclécticas como Oscar Masotta (a partir del psicoanálisis y de la noción de lo discontinuo como categoría artística), Arturo Jauretche (a partir de su estrategia discursiva) y Joe Chaikin (mediante elementos elaborados en su trabajo con el Open Theatre). Analizamos también, la reapropiación de los procedimientos de la Actuación popular local en el teatro de Ure.

En tercer lugar, analizamos las características específicas de la metodología de Actuación propuesta por Ure, basándonos en la noción de descentramiento. Por un lado, reflexionamos respecto de la importancia de la relación transferencial establecida por el director, con el objeto de propiciar la desestabilización permanente del Yo Actor como modo de evitar la instalación del mismo en la lógica del sentido y de la caracterización

psicológica del personaje. Por otra parte, analizamos la propia poética personal de Ure como director.

Finalmente, establecimos la continuidad de la propuesta de Ure en el teatro de Ricardo Bartís y en la poética personal de Actuación de Eduardo Pavlovsky.

Como corolario, el desarrollo del Teatro de Estados o de Intensidades se fundamenta en una profunda polémica inscripta en el seno del campo cultural argentino, y que tiene a las visiones elitista y, fundamentalmente, progresista de la cultura como sus blancos predilectos. Esta oposición se basa en el rescate de vertientes artísticas y de pensamiento desarrolladas con anterioridad y marginales dentro del campo, en la síntesis y superación de dicotomías alimentadas por la visión hegemónica de la cultura esgrimidas tanto por los grupos conservadores como por la izquierda tradicional (por lo que se sitúa en contra de la función didáctica del teatro, tanto como transmisor de valores de la alta cultura, como de contenidos políticos emancipadores), en la revalorización de los aspectos reflexivos y autóctonos del teatro nacional, y en el sostenimiento de un posicionamiento de constante confrontación y oposición, y por consiguiente, de una condición minoritaria dentro del campo teatral.

El Teatro de Estados o de Intensidades se propone, por consiguiente, la disrupción de la continuidad rítmica propia del realismo. No obstante, no prescinde del mismo, en tanto lo mantiene como punto de referencia a subvertir. Para ello, minimiza los aspectos transitivos de la representación, prioriza sus componentes reflexivos, fundamentalmente, a través de la Actuación, resalta las marcas de enunciación en la misma y altera la composición de la trama. En este sentido, aporta una visión del teatro novedosa dentro del campo local, en la cual lo reflexivo deja de estar identificado con la gratuidad o vacuidad de la forma, y de ser caracterizado como primitivo o irracional, convirtiéndose en la dimensión privilegiada de lo artístico y fundamentalmente, de lo político.

Aun dentro de la misma vertiente poética y metodológica, tanto Ure, como Bartís y Pavlovsky han desarrollado estilos individuales, reconocidos por la crítica y el público. Cada uno con sus particularidades, han confluído en el desarrollo de un teatro eminentemente argentino. La mixtura de un pensamiento intelectual crítico, de lecturas de teorías extranjeras y de la reapropiación de formas populares locales, han producido un teatro propio, que es asimismo reconocido como tal en el extranjero. Metodológicamente, esta corriente ha modificado de manera sustancial la formación y el ejercicio de la Actuación en nuestro campo teatral, ampliando las herramientas

disponibles para el Yo Actor en el diálogo establecido en la situación de actuación, colocando a su cuerpo y su voz en el centro del hecho escénico y buscando el desarrollo del Gesto de cada sujeto.

El universo estético y metodológico consignado ha sido retomado por varios directores y formadores de actores. Entre ellos, podemos mencionar a Pompeyo Audivert y Alejandro Catalán quienes, por otra parte, han actuado bajo las órdenes de Ricardo Bartís (el primero en *Telarañas*, *Postales Argentinas* y *Hamlet, o la guerra de los teatros* y el segundo en *El pecado que no se puede nombrar*). Esto puede rastrearse tanto en sus obras como en su tarea docente<sup>335</sup>, aunque ambos introducen modificaciones propias y hasta realizan importantes aportes teóricos<sup>336</sup>.

Por último, las características particulares de la metodología específica de Actuación propuesta por el Teatro de Estados o de Intensidades, presenta algunas dificultades reiteradas, que es preciso señalar. En primer lugar, desarrolla cierta dependencia del Yo Actor respecto del director, lo cual dificulta su desempeño en otras poéticas e incluso con otros directores de la misma. Como corolario, los Yo Actores trabajan durante largo tiempo con el mismo director (en este sentido, es usual que se reiteren los grupos de trabajo o las “duplas” de Yo Actor y director), u optan por desempeñarse utilizando otra metodología específica, abandonando los parámetros del Teatro de Estados o Intensidades, o bien por trabajar “solos”, con el riesgo de presentarse aislados de los otros Yo Actores o elementos presentes en la situación de actuación (caso del que Eduardo Pavlovsky constituye el ejemplo más acabado<sup>337</sup>). No en vano, los directores de esta poética desarrollan un fuerte personalismo, al tiempo que muchos de los Yo Actores con los que trabajan son desconocidos o no alcanzan el mismo grado de reconocimiento público.

No obstante, es en la formación para la Actuación donde la utilización de esta metodología específica presenta los mayores riesgos, sobre todo cuando el profesor no diferencia su rol como pedagogo del de director, aplicando los mismos procedimientos

---

<sup>335</sup> Mientras la obra de Pompeyo Audivert presenta una mayor estilización de la Actuación, exacerbando la desarticulación en la zona de la cadera, y una intensificación de las referencias directas al peronismo (*Unidad básica*, *Museo Ezeiza*), Alejandro Catalán profundiza la utilización del balbuceo como procedimiento (*Foz*, *Dos minas*) y de la continuidad de la Actuación hacia el público, planteando el trabajo a partir de la manipulación del espectador a partir de un estado o movimiento corporal, siempre y cuando se evite la instalación en el mismo. Por el contrario, el Yo Actor debe seguir su lógica hasta tanto sea necesario pasar a otro estado o actitud corporal.

<sup>336</sup> En este sentido, Alejandro Catalán posee una profusa producción escrita (2005, 2002, 2001).

<sup>337</sup> No obstante, el hecho de que Pavlovsky actúe mayoritariamente monólogos, impide que este aislamiento se torne evidente. No es el caso de Yo Actores que se desempeñan entre otros, como por ejemplo, la Actuación de Luis Machín en *Los padres terribles*, dirigida por Alejandra Ciurlanti en 2007.

en ambos casos. En este sentido, además del necesario establecimiento de límites en la utilización de la desestabilización del Yo Actor en formación, por parte del maestro (aspecto contemplado por Alberto Ure y analizado en el apartado 2. c. 1. del presente capítulo), es importante señalar que, a diferencia del director, el maestro no puede rehusarse constantemente a ocupar el lugar del saber. La confusión entre los roles de director y maestro puede conducir, sobre todo en esta metodología, a una utilización perjudicial de la corrección en tanto que, en lugar de brindar procedimientos para la Actuación al tiempo que un posicionamiento del alumno como Yo Actor, permanezca en el enigma.

En un ámbito de formación, se torna necesario que el docente brinde herramientas que le permitan al alumno posicionarse como Yo Actor aun en el desempeño con otros directores. En caso contrario, el alumno se limitará a imitar aquello que supone que el maestro espera de él. Es por ello que la metodología específica de Actuación en el Teatro de Estados o Intensidades se recomienda, generalmente, a alumnos que han tenido experiencias anteriores. Es decir, a alumnos en los que el posicionamiento como Yo Actor ya se haya realizado, o en los que la misma no dependa exclusivamente de los parámetros brindados por esta metodología. En este sentido, podríamos afirmar que la metodología específica de Actuación del Teatro de Estados o de Intensidades, en lo que respecta a su utilización para la formación, presenta un debilitamiento de su dimensión técnica<sup>338</sup>, en beneficio de sus peculiaridades estético/ideológicas.

Por otra parte, la implementación de esta metodología específica en grupos grandes impide el desarrollo de la relación necesaria entre docente/alumno, lo cual provoca la pérdida de la profundidad buscada, la persecución desmedida del efecto y la tendencia a la repetición de un estilo<sup>339</sup>.

---

<sup>338</sup> En los términos de nuestro modelo, la dimensión técnica se relaciona exclusivamente con el posicionamiento del sujeto como Yo Actor en la situación de Actuación y se halla presente en toda metodología específica.

<sup>339</sup> El propio Alejandro Catalán (2003) señala el agotamiento del Teatro de Estados, producido por la sucesión de Actuaciones crispadas o "heroicas", la exacerbación formal, la reiteración de los mundos y la cristalización estética por fijación de un ideal de belleza. En este sentido, considera que la mayoría de las prácticas actuales muestran una deshistriónización y una erradicación de la opinión actoral.

### **Capítulo 3. El fortalecimiento del Yo Actor en el fenómeno *under***

En el presente capítulo estableceremos las características específicas que adquiere la Actuación en las experiencias realizadas en el denominado *under* porteño, fenómeno de reunión y proliferación espontánea de numerosas expresiones de nuevos artistas, que tuvo lugar en el campo teatral local a partir de los primeros años de la democracia y que finalizó a principios de la década del 90. Dichas manifestaciones se basaban estrictamente en la exaltación de los aspectos reflexivos de la representación teatral, exacerbando su dimensión lúdica como modo de prescindencia intencional de cualquier propósito ideológico programático, tornando vacua o trivializando la transitividad de la misma. Si bien, al igual que en el Teatro de Estados o Intensidades, también en el *under* fue la Actuación el componente escénico privilegiado, en este caso la prescindencia absoluta de cualquier instancia directorial, convirtió al Yo Actor en el único fundamento del hecho teatral.

Las experiencias escénicas del *under* conformaron un teatro de artistas jóvenes para un público joven, lo cual amplió el fenómeno más allá del campo, apelando e incorporando a espectadores no teatrales. Fundamentalmente, esto se produjo merced a la asunción y aprovechamiento de las prácticas y conductas enunciativas y espectatoriales propias del mundo del rock, ámbito que ya contaba con un amplio desarrollo y una gran difusión en el campo cultural porteño desde hacía más de una década. Esto consistió en la invasión de espacios propios del rock, en la adopción de algunas de sus formas características, entre las cuales se destacan la conformación de grupos y la incorporación del horario de madrugada, produciendo la consiguiente mixtura o intercambio entre música y teatro, y fundamentalmente, provocando el establecimiento de una relación incierta y *cuerpo a cuerpo* entre el Yo Actor y un espectador no teatral, la cual adquirió una dimensión de peligro o riesgo inédita en el campo teatral porteño.

El rechazo del *under* por cualquier discurso ideológico-político articulado constituyó una forma de diferenciación con aquello que había caracterizado al campo teatral durante el período inmediatamente anterior. Por un lado, el mismo se expresó a partir de la afirmación de la corporalidad del Yo Actor en la situación de actuación. No obstante, a diferencia del Teatro de Estados e Intensidades, el cuerpo no es pensado en este caso como el soporte de cambios bruscos en los niveles energéticos o emocionales como modo de provocación al espectador aun conservando la cuarta pared. En el *under*,

la corporalidad constituye la condición de posibilidad de la exhibición, e incluso, del ofrecimiento del Yo Actor al público, como modo de afirmar su identidad como tal. Por ello, el Yo Actor del *under* invadió el espacio del espectador, moviéndose *entre* el público, al tiempo que privilegió las manifestaciones de una corporalidad y sexualidad revulsivas y transgresoras. En consonancia con ellos, se retomaron tanto las textualidades como los rasgos ideológicos, estéticos y temáticos de la poesía neobarroca del período

Por otra parte, el *under* recurrió a la exaltación de los géneros considerados periféricos aun dentro del teatro popular. Se trata fundamentalmente de la incorporación de elementos del teatro de *variété* o variedades<sup>340</sup>, del *café concert*, del circo, y una revalorización *camp* (Sontag: 1984) del recital de poesía y de los discursos televisivo y cinematográfico, privilegiando la estructura fragmentaria del *sketch*, la producción de un efecto rápido y directo en el público, y las manifestaciones ligadas al humor (con una fuerte apelación a lo escatológico, lo sexual y lo bajo) y al melodrama.

Consideramos que las experiencias que conforman el fenómeno *under* se iniciaron durante los primeros años de la democracia. Si bien el centro del campo teatral continuaba siendo ocupado por el realismo, estética y metodología específica de Actuación hegemónica desde los años 60, con el final de la dictadura, el modelo contenidista-psicologista comienza a ser cuestionado (Pellettieri: 1992). Es entonces cuando se produce el ingreso en el campo teatral porteño, de la metodología específica de Actuación de la Escuela Francesa, a partir de la versión sistematizada por Jacques Lecoq y traída al país por Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz, cuyos masivos seminarios constituyen el puntapié del *under* porteño.

Dadas sus características intrínsecas, el mismo constituyó un fenómeno efímero que para 1992 ya se hallaba clausurado. Por un lado, y como hecho simbólico, el 13 de diciembre de 1991 muere Salvador Walter "Batato" Barea, máximo exponente del mismo. Pero además, confluyen a inicios de la década del 90, varios hechos que paulatinamente disolverán el fenómeno *under* en el campo teatral: los propios artistas adoptan formas de producción tradicionales, ingresando al teatro comercial o a la televisión<sup>341</sup>, u optan por el retiro, varios grupos se disuelven y algunos espacios

---

<sup>340</sup> Aquel al que Mauricio Kartun (2006) caracteriza con el concepto de género "ínfimo", en contraposición al "grande", conformado por el drama y la comedia, y al "chico", en el que se incluye al sainete y la zarzuela.

<sup>341</sup> Si bien Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonesse ya habían debutado en el programa de Antonio Gasalla a fines de la década del 80, en 1992 se produce el estreno de *De la cabeza*, ciclo televisivo

emblemáticos cierran sus puertas (el primer Parakultural es clausurado en 1990) o cambian sus pautas artísticas<sup>342</sup>, al tiempo que el campo cultural porteño adopta el tópico de la “transgresión”, vaciándolo de su componente experimental, y cristalizándolo como fundamento de modos de consumo (lo cual coincide con el comienzo del “menemismo”).

En lo que respecta a la utilización del término *under*, debemos realizar algunas observaciones. En primer lugar, si bien es la denominación adoptada por los propios artistas durante la década del 80, la misma no ha sido retomada por la teoría e historia teatrales<sup>343</sup>.

Nuestro rescate del término *under* surge de la necesidad de distinguir a dicho fenómeno, tanto del teatro independiente anterior, como del denominado teatro alternativo u *off* que lo sucedió y que se extiende hasta nuestros días<sup>344</sup>. En efecto, consideramos que las experiencias que estudiaremos bajo el término *under* constituyeron un fenómeno acotado y con características específicas, que implicó una estética y una metodología específica de Actuación, llevado adelante por sujetos de una franja etaria determinada, a la que pertenecían tanto actores (generalmente debutantes) y público, y en un contexto sociohistórico concreto y contingente, por lo que se extendió por un lapso breve de tiempo, para luego sufrir transformaciones que provocaron la disolución de sus componentes dentro del campo teatral. De este modo, es necesario ponderar las características centrales que justifican la diferenciación del fenómeno *under*, distinguiéndolo del devenir posterior de sus artistas, y de los circuitos de producción y difusión tradicionales dentro del campo teatral. Si bien esta distinción puede no poseer relevancia en el caso de una indagación sobre el hecho teatral en su

---

totalmente realizado por artistas de la “segunda generación” del Parakultural: Alfredo Casero, Fabio Alberti, Diego Capusotto, Mex Urtizberea, Favio Posca, etc.

<sup>342</sup> En 1993, Leopoldo Sosa Pujato se retira de la Dirección del Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires y poco después, fallece.

<sup>343</sup> Según Liliana López (en AAVV: 2001, b), si bien la crítica inmediata ubicó un teatro nuevo después de Teatro Abierto y a partir de la apertura democrática del 83, indistintamente se refirió al mismo como teatro joven, teatro *off*, teatro *under*, teatro nuevo, teatro alternativo, otro teatro, etc. En lo que respecta a la historia y la teoría teatrales, Jorge Dubatti (1992, 1990) opta por la denominación “nuevo teatro” para la primera generación de artistas del postdictadura (diferenciando a la siguiente a través de la expresión “nuevo teatro después del nuevo teatro”) y realiza su caracterización a partir de la aplicación de la Teoría de la Postmodernidad. Utiliza también la denominación “movimiento grupal argentino” y ubica al “teatro joven” o “teatro *underground*” dentro de la “producción muchísimo más amplia del <<off Corrientes>>” (Dubatti: 1992, Pp. 5). Por su parte, Osvaldo Pellettieri se refiere a un Teatro de la Parodia y el Cuestionamiento.

<sup>344</sup> Al que hemos caracterizado en el apartado 3. a. 2. del Capítulo 3 de la Primera Parte de nuestra tesis.

conjunto, creemos que la misma es fundamental en el caso de la Actuación, dado que durante la existencia del *under* se produjeron cambios esenciales en la misma<sup>345</sup>.

No obstante, es necesario distinguir el contenido semántico original del epíteto *under*, del que adquiere en su aplicación a las experiencias teatrales de los años 80. El término *under* proviene del inglés *underground*, con el que se denominaron a las tendencias surgidas en la juventud norteamericana de los 60, del cual formó parte el *hippismo*, el Nuevo Teatro y la música de rock. Tal como lo consignáramos anteriormente<sup>346</sup>, parte del *underground* norteamericano se diluyó en el *Movement* y luego en la lucha política directa. El rock, por otra parte, se asimiló a la industria cultural a través de su inserción en los medios masivos.

En el caso argentino, la tendencia a la acción política directa no se vinculó ni con el teatro experimental (tal como vimos en el capítulo anterior), ni con la música de rock (tal como veremos a continuación), constituyendo así modos de subjetividad juvenil diferenciadas. El término *under* utilizado para la experiencia argentina no abarca, por lo tanto, el mismo sentido que el fenómeno norteamericano, excepto por la relación con componentes del imaginario inherente a la música de rock. En sentido estricto, el *under* porteño se asemejó más a lo que se conoce como La Movida española<sup>347</sup>. No obstante, si existe un punto de confluencia entre todos estos movimientos, el mismo se halla en la importancia que la juventud, en tanto actor social diferenciado, adquiere en los mismos.

### **3. a. La juventud en el campo cultural porteño de la postdictadura**

En diciembre de 1983, Raúl Ricardo Alfonsín asume la presidencia, iniciando el proceso democrático más largo del país desde la sanción de la Ley Sáenz Peña, en 1912<sup>348</sup>. Si bien amplios sectores de la sociedad se articularon alrededor del reclamo de

---

<sup>345</sup> Aunque consideramos que estos cambios redundaron en modificaciones de otros elementos del hecho teatral, fundamentalmente, en la dramaturgia posterior.

<sup>346</sup> Ver la sección 4. c. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta investigación.

<sup>347</sup> Movimiento contracultural surgido durante la etapa de transición posfranquista en ciudades como Madrid, Barcelona y Galicia, que se prolongó durante la década del 80, y donde las manifestaciones artísticas tuvieron también una estrecha relación con la música de rock. Según Urresti (en Margulis: 1994) las características de La Movida no pueden asimilarse al concepto de vanguardia, dado su rechazo a la categoría de lo nuevo y a la pretensión de unión o continuidad entre arte y vida. Se trata, en cambio, de la manifestación del desencantamiento a través de la parodia al sentido común y a lo tradicional, mediante la cita irónica, humorística y superficial.

<sup>348</sup> La derrota de Malvinas precipitó una retirada militar desordenada y sin lugar a una negociación de la transición. En octubre de 1983, Alfonsín gana las elecciones por el 52 % de los votos. La primera parte de su gobierno, se configuró alrededor del intento de modernización democrática del país, a través de cambios culturales, institucionales y políticos. Para ello, el "alfonsinismo" produjo un alejamiento de las concepciones tradicionales del partido radical, promoviendo un acercamiento de los intelectuales laicos y progresistas al Estado. Se sancionaron las Leyes de Divorcio y Patria Potestad Compartida, se inició el



memoria y justicia ante los crímenes cometidos por la dictadura, el advenimiento de la democracia posibilitó la reivindicación o mera expresión de aspectos de la subjetividad que no habían tenido cabida en los proyectos revolucionarios setentistas<sup>349</sup>. Se trataba de reclamos minoritarios, ya sea etarios o sexuales, que no se hallaban modulados en ideologías políticas o partidarias identificables según el esquema vigente hasta el momento, por lo que se presentaban como la simple manifestación de modos de vida privada aparentemente despolitizados.

Fue la juventud el sector que cobró mayor protagonismo y visibilidad en este sentido. Si bien desde su campaña Alfonsín había apelado fuertemente a los jóvenes y continuaría haciéndolo durante su gobierno<sup>350</sup>, esta visibilidad también fue alcanzada por aquellos que no se hallaban directamente ligados a instituciones o agrupaciones políticas. Los actores noveles, que habían iniciado su formación durante la dictadura, se lanzaron a explorar otras posibilidades artísticas de los modos de enunciación y de producción de la Actuación, innovando en las metodologías específicas, los procedimientos y los materiales utilizados. Pero fue fundamentalmente en la situación de actuación donde se generó la mayor experimentación. Más exactamente, la salida de los límites del campo teatral promovió la instalación de la situación de actuación en coordenadas espacio temporales inéditas, provocando un encuentro directo e incierto entre Yo Actor y espectador, a partir del cual se generaba la Actuación.

---

Juicio a las Juntas (que simbólicamente juzgaba a todos los golpes de estado anteriores) y se organizó el Congreso Pedagógico Nacional. Las medidas gubernamentales provocaron la resistencia de los principales poderes corporativos (fundamentalmente, la Iglesia Católica, los militares y los sindicatos, agentes de oposición que posibilitaron la paulatina recomposición del PJ). No obstante, fue la instalación de la noción de democracia en la sociedad lo que constituyó el principal freno a los intentos de golpes autoritarios del período. Durante la primera parte del gobierno de Alfonsín, la participación ciudadana fue activa e intensa. No obstante, la aplicación del Plan Austral y los sucesos de Semana Santa de 1987, que precipitaron la sanción de las Leyes de Punto Final y Obediencia Debida, provocaron un quiebre y condujeron a amplios sectores de la sociedad al desencanto y la indiferencia. Hacia el final de la década, la recuperación del peronismo y los problemas económicos provocaron una crisis de gobernabilidad que, no obstante, no implicó riesgo para la democracia. En 1989 se adelantó la asunción a la presidencia de Carlos Saúl Menem, quien concentró el poder y encaró la transformación estructural de la economía, a partir de la instalación del neoliberalismo. Con esto se completa el proceso de exclusión social iniciado por la última dictadura y se inicia un período de apatía popular hacia los asuntos públicos (AAVV: 2005, a).

<sup>349</sup> Silvia Sigal (2002) consigna que la apertura política promovió que los intelectuales argentinos iniciaran un proceso de reconversión a la democracia, tal como ya lo había realizado buena parte de la intelligentsia occidental. De este modo, aquellos que se habían inscripto, con las armas o las palabras, en proyectos revolucionarios, podían ahora hablar en nombre propio y no como portavoces de otras entidades (el pueblo, la nación, la revolución). La intelectualidad incorporó así nuevos valores, como los derechos humanos, el respeto a ley, la legitimidad de la intervención pública (a la que apeló inicialmente el gobierno radical), etc.

<sup>350</sup> Desde los primeros años se inició un proceso de desmantelamiento del orden autoritario vigente en las instituciones educativas (AAVV: 2005, a), aspecto que modificó sensiblemente las condiciones del nivel medio y las universidades.

La apelación al riesgo implícito en la provocación sin mediaciones a un espectador no teatral, constituye la diferencia sustancial (más que las particularidades estéticas que los separan) entre las manifestaciones del *under* y las experiencias realizadas a partir del formato *happening* en el Di Tella, institución que modelaba la composición y el comportamiento del público, mediando entre el mismo y los artistas. Esto se hallaba ausente en los inicios del *under* y constituyó uno de los motivos de su condición de fenómeno efímero: en cuanto los espacios a los que apelaba se instituyeron como teatrales, la situación de actuación que promovía se asemejó cada vez más a la usual. Esto produjo la incorporación de los artistas al campo teatral, incluso en lugares de privilegio, y diluyó a las características del *under* dentro del mismo, por lo que pasaron a formar parte de las metodologías específicas, procedimientos y materiales disponibles para el Yo Actor porteño.

No obstante, aun cuando los actores recurrieran al establecimiento de una relación riesgosa e incierta con el espectador, diferimos con el profundo estudio de Alejandro Catalán (2005) acerca del fenómeno *under*, cuando afirma que estos artistas trabajaban sin referencias previas. Consideramos que, si bien los mismos se mantenían alejados de los ámbitos propios del campo teatral (en parte, por propia decisión, y en parte, por falta de espacio en el mismo), apelaban a otros campos e imaginarios que le brindaron buena parte de sus coordenadas metodológicas, estéticas y semánticas. A continuación profundizaremos en estas referencias.

En primer lugar, analizaremos las características del movimiento del rock nacional y su confluencia con el fenómeno *under* durante los inicios de la década del 80 (3. a. 1.).

En segundo término, profundizaremos en las particularidades de la poesía neobarroca (o neobarrosa, en términos de Néstor Perlongher) que, en tanto manifestación de una corporalidad y sexualidad descentradas y exacerbadas, proporcionó directa e indirectamente procedimientos y materiales al *under* (3. a. 2.).

Por último, nos centraremos en los géneros populares que fueron retomados por los artistas del *under*: el teatro de *variété* o variedades, el *café concert* y los materiales provenientes de la televisión y el cine (3. a. 3.).

### 3. a. 1. El rock como espacio y práctica juvenil

Influida por el contexto internacional, entre 1955 y 1976 surge en la Argentina una cultura juvenil cuya fuerte impronta de rebeldía jugó un papel de suma importancia

en el cambio cultural. Si durante el segundo quinquenio de la década del 50 se produjo lo que Sergio Pujol (2003) designa como una “paz armada” entre jóvenes y adultos, la situación cambió durante la década siguiente, en la que el autor registra la existencia de dos generaciones de jóvenes. Por un lado, la generación de Rodolfo Walsh, quien escribió su obra más significativa durante la década del 60. Por otro, la de Luis Alberto Spinetta, quien graba por primera vez en 1968. Ambas generaciones configurarían dos modos de subjetividad juvenil, a las que Pujol denomina “praxis política” y “praxis estética”.

En efecto, la incompatibilidad entre el joven comprometido con la política y el joven “pelilargo” consumidor de rock, se mantendría hasta su disolución luego del golpe de estado de 1976, dado que la represión no hizo diferencia entre “hippies drogadictos y subversivos marxistas” (Pujol: 2003, pág. 312). No obstante, aquella bipolaridad subsistió, en tanto la juventud no comprometida políticamente de forma directa durante los años 70, es soslayada:

“No se ha realizado ningún análisis serio de la cultura juvenil apolítica en la Argentina, pues la mayoría de los observadores se han interesado en explicar el crecimiento del movimiento juvenil peronista o de los grupos guerrilleros de fines de la década del 60. En esa época, muchos estudiantes y jóvenes se sentían atraídos por diversas formas de compromiso político, pero muchos otros se contentaban con expresar sus diferencias dejándose crecer el pelo o usando ropas novedosas” (King: 1985, Pp. 106).

Gran parte de esa juventud no universitaria, no sindicalizada, y alejada del campo intelectual, se acercaba, en cambio, al universo de sentido que comenzaba a generarse alrededor del ingreso de la música de rock en nuestro país.

En la segunda mitad de la década del 50<sup>351</sup> se produce el ingreso del rock en la Argentina<sup>352</sup>. El surgimiento del rock en español se produce en la Argentina a mediados

---

<sup>351</sup> El jazz había ingresado durante el quinquenio anterior.

<sup>352</sup> El rock surge durante los años 50 en los Estados Unidos, como forma de oposición al jazz. Hacia fines de la década pasa a Gran Bretaña, hecho que revitalizó al movimiento, cuyo impulso inicial languidecía. El rock es un fenómeno social que implica un universo simbólico que va más allá de lo musical, lo cual explica su alto grado de permeabilidad estética. Si bien su público presenta una gran heterogeneidad, se halla fuertemente definido por su composición etaria: hecho *por* y *para* jóvenes, el rock constituye la primera demarcación de lo juvenil como categoría autónoma. Surgido en una década de crecimiento económico y de consumo cada vez más acentuado, presenta una lógica constante, promovida por la existencia de un frente de oposición, generalmente tradicionalista, que abomina de sus rituales y sus códigos y que, en lugar de menoscabar su fuerza como fenómeno social, lo fortalece. Inicialmente percibido como la manifestación de una cultura adolescente, el rock pasó luego a ser considerado como

de los años 60, y luego irradia al resto de Latinoamérica y España. Entre 1965/66, unos pocos músicos que conocían el rock extranjero comenzaron a congregarse espontáneamente<sup>353</sup> para crear e interpretar sus propios temas. El verdadero hito consistió en comenzar a hacer música de rock en castellano<sup>354</sup>, hecho que coincidió con el auge de la música *beat*<sup>355</sup>. Surgieron entonces grupos como Los Gatos, Manal y Almendra.

Rápidamente, la denominación “rock nacional” suplantó a la de “música progresiva” del principio, y la producción de estos grupos se extendió entre jóvenes de clase media que buscaban un canal de realización que no fuera el trabajo, la universidad o el arte oficial<sup>356</sup>, pasando a formar parte de la cultura popular<sup>357</sup>. Para Augusto Di Marco (1994), la condición popular del rock nacional es visible en su incorporación permanente del lenguaje de la calle y en el uso del voseo. Por otra parte, coincide con el rock extranjero en puntos semánticos tales como la ciudad, la libertad, la oposición de los jóvenes al mundo de los mayores, a la sociedad y al sistema.

Pronto el rock argentino se hace eco de ciertos aspectos de la ideología *hippie*, por lo que se lo relacionó con el surgimiento de la contracultura en nuestro país. Sin

---

una contracultura, alimentada por la emergencia del movimiento *hippie*, cuyo imaginario consistía en la apelación al misticismo, el consumo de drogas y la organización de la vida en comunidad, y por la realización de festivales multitudinarios, con amplificadores de sonido y distorsiones audiovisuales. Rápidamente, no obstante, el rock devino cultura de masas, siendo captado por la industria y los medios masivos. La diversificación propia de las pautas de consumo comenzó a provocar permanentes subdivisiones e incorporaciones de diversas corrientes internas, las que a pesar de su corta vigencia, han contribuido, paradójicamente, a la permanencia del movimiento. Por otra parte, se trata de un fenómeno internacional, que ostenta características similares en todos los países (Di Marco, en Margulis: 1994).

<sup>353</sup> En lugares como La Cueva, espacio originariamente dedicado al jazz y situado en Barrio Norte, o La Perla, bar del barrio de Once que se convirtió en centro de reunión debido a su disponibilidad hasta altas horas de la madrugada.

<sup>354</sup> Inicialmente, se recurrió a la traducción del inglés de canciones famosas. La industria discográfica tuvo incidencia directa en este fenómeno, dado que las traducciones eran encargadas por las mismas e incluso se realizaban modificaciones en las letras que podían llegar a resultar ofensivas para el mercado local. Este tipo de repertorio fue utilizado en las primeras grabaciones profesionales de Sandro y los de fuego, realizadas a partir de 1965. No obstante el carácter comercial del proyecto, la gran difusión del grupo a través de la televisión, contribuyó a darle visibilidad a la posibilidad de que músicos argentinos interpretaran rock en castellano. También en 1965, el grupo uruguayo Los Shakers difunde en la Argentina su disco debut, *Rompan todo (Break it all)*, en el que incluyen temas de su propia autoría, pero realizados en inglés. Algunos autores señalan que, dadas las características de la sociedad argentina, ningún músico hubiera optado por realizar sus temas en otro idioma que no fuera el español (Di Marco, en Margulis: 1994).

<sup>355</sup> Auspiciado por el enorme éxito internacional de Los Beatles.

<sup>356</sup> Los primeros músicos de rock tachaban de “comercial” a la música del mundo adulto.

<sup>357</sup> Si bien King (1985) consigna que el Instituto Di Tella realizó conciertos de música *beat*, en los que participaron grupos como Manal, Almendra y La Cofradía de la Flor Solar (antecedente de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota), cabe destacar en primer lugar, que los mismos no fueron organizados por el CLAEEM (cuyos objetivos y programa eran más herméticos), sino por el CEA. Por otra parte, el mismo King señala que “aun así el Di Tella, al margen de conciertos aislados, nunca fue un centro para el rock nacional [éste] fue respaldado por una cultura juvenil menos sofisticada que la representada por el Di Tella” (King: 1985, Pp. 150). En efecto, las bandas realizaban conciertos en clubes o cines de barrio.

embargo, a diferencia de las implicancias del movimiento en los Estados Unidos, el fenómeno en la Argentina fue apolítico. Según King (1985), la cultura juvenil argentina era bastante conservadora, por lo que considera que la designación *hippie* fue aplicada sin rigor a cualquiera que tuviera pelo largo, barba, abalorios, guitarras y ropas diferentes:

“la contracultura en la Argentina estaba limitada principalmente a la moda, el pelo largo, el rock nacional, y otras mesuradas manifestaciones de diferencias [...] En Buenos Aires había pocos hippies y pocos <<reventados>> aunque la reacción del público fue brutal e indiscriminada” (King: 1985, Pp. 107 y 108)

Por su parte, Pablo Vila (1987) consigna que las primeras polémicas internas dentro del rock nacional se produjeron alrededor de la dicotomía entre letras contestatarias y letras poéticas. No obstante, estas disputas no llegaron a adquirir mucha virulencia debido a que el rock mismo estaba subsumido como un todo dentro de una polémica mayor en el seno de la juventud: la mencionada dicotomía entre joven comprometido y joven “escapista”. En efecto, el rock se presentó como una alternativa individual y generacional en el seno de una sociedad que valoraba lo político y lo colectivo, por lo que fue percibido como individualista, pasatista y carente de contenido social. Por consiguiente, para los sectores comprometidos políticamente con la izquierda<sup>358</sup>, el rock formaba parte del sistema y coincidía con la decadencia mundial de la cultura *hippie*, y su cooptación por la sociedad de consumo y el imperialismo<sup>359</sup>. También para los sectores conservadores, el rock resultaba peligroso. La dictadura de Onganía, para la cual toda la juventud era sospechosa, demostró especial preocupación por el crecimiento de la contracultura, aspecto que se evidenció en la persecución policial desplegada<sup>360</sup>.

Según Augusto Di Marco (1994), la primera etapa del rock nacional finaliza en 1970, con la separación de Los Gatos, Manal y Almendra. Durante los años posteriores se afianzará como fenómeno social fortalecido por la oposición cultural tradicionalista y nacionalista, y por su marginalidad respecto de todo aparato político, institucional e incluso industrial. Surgen nuevos grupos como Sui Generis, Pescado Rabioso y

<sup>358</sup> Estos jóvenes se identificaban con el folklore, que por aquellos años experimentaría un gran auge.

<sup>359</sup> “el horror colonial de las villas miseria es ahogado por los sonos frenéticos de la música beat” (Hernández Arregui, en *Peronismo y Socialismo*, cit. en Sigal: 2002, Pp. 159).

<sup>360</sup> “Luis Alberto Spinetta, líder de Almendra, estuvo convocado para una mesa redonda sobre rock y cultura joven que se organizó en el Di Tella, pero llegó tarde y sin sus rulos luego de que la policía lo detuviese en el camino” (Casesse: 2008).

Aquelarre, y fusiones del rock con otros géneros, como la música latinoamericana (Arco Iris), al tiempo que aparecen las primeras revistas especializadas (*Pelo*, *Mordisco*, *Expreso Imaginario*). Aun así, todavía el rock nacional se mantenía lejos de los medios masivos de comunicación y de las leyes del mercado (Pujol: 2003).

Poco después de la separación de Sui Generis, se produce el golpe de estado de 1976, lo cual marcó el final de una etapa. Si bien la juventud comprometida políticamente fue uno de los sectores más perseguidos por la dictadura, la misma también intentó disolver el rock nacional como fenómeno social (Di Marco: 1994). No obstante, y como refrendación de su propio mecanismo de funcionamiento, esto redundó en la masividad del movimiento (Pujol: 2003). Para Pablo Vila (1987) el duro ataque a las formas políticas de participación juvenil, convirtió al rock en la única alternativa como ámbito de constitución de un “nosotros”, por lo que el movimiento excede, durante la dictadura, los límites de sus seguidores habituales:

“De esta manera, ir a recitales y escuchar discos en grupos de amigos se convierten en actividades privilegiadas para un movimiento que, sin mucha conciencia de ello, intenta salvaguardar la identidad de todo un grupo etario que es cuestionado por el Proceso” (Vila: 1987, Pp. 28)

Así, convertido en un movimiento más importante que la música, el rock atravesó la dictadura, al tiempo que careció de polémicas internas.

Augusto Di Marco (1994) señala, no obstante, la existencia de acciones represivas al rock durante el Proceso, sobre todo a partir de 1977, cuando encara una estrategia de discurso antijuvenil y de *boicots* a los recitales, mediante suspensiones, aumento de la represión policial en los mismos, etc. Esto habría provocado la disolución de algunos grupos y la emigración de varios músicos. De hecho, afirma que entre 1978 y 1979 el rock se retira de la escena nacional y se mantiene en la clandestinidad. Recién a partir de 1979 reaparecen los recitales multitudinarios<sup>361</sup>, al punto que considera que para 1980, el rock nacional adquiere independencia económica.

Pero será un hecho inesperado lo que constituirá un punto de inflexión para la definitiva masividad del rock nacional: la Guerra de Malvinas, en 1982. Si antes de la misma el rock subsistía como modo de resistencia, en una situación semiclandestina y

---

<sup>361</sup> Serú Girán se presenta en la Rural, se organizan los festivales B.A.Rock y Solidaridad (que convocan a 50.000 personas respectivamente) y el estadio de Obras Sanitarias se convierte en la nueva catedral del rock.

sin acceso a los medios de comunicación, la prohibición oficial de reproducir música en idioma extranjero durante la Guerra, le proporcionó al mismo una legitimidad inesperada. En efecto, el rock en castellano comenzó a ser difundido por los medios, al tiempo que se lo identificó con “lo nacional” (Noble: 1994) En cierta medida, esto provocó que el rock argentino fuera redescubierto por amplios sectores del público que se habían alejado del mismo luego de sus inicios.

Para Sergio Pujol (2003) la redención definitiva del rock y de la contracultura llegaría en 1983 con la democracia, cuando finalmente ambos conseguirían el respeto que el pensamiento progresista les negara anteriormente. Para Augusto Di Marco (1994) el bienio 1983–1985, marca un período de optimismo y euforia dentro del movimiento:

“el rock nacional, que desde la Guerra de las Malvinas había expandido su alcance hasta hacerlo masivo, es recibido definitivamente por los medios de difusión. Surge la primera radio exclusivamente de rock (FM Rock & Pop), proliferan las publicaciones especializadas (aunque con un contenido menos contestatario que la mítica revista *Expreso Imaginario* del período anterior), y son varios los programas de televisión que se dedican a difundir la nueva vedette del fenómeno a nivel mundial: el videoclip.” (Di Marco: 1994, Pp. 43)<sup>362</sup>

De este modo, el rock nacional comienza a vislumbrarse como rentable para el mercado. La industria discográfica se vuelca a masificar la audiencia, modificando sustancialmente la dinámica tradicional del movimiento, compuesta por el ciclo recital - convalidación de la propuesta – edición del disco (Vila: 1987), por un nuevo recorrido que se inicia con la grabación del disco y su imposición en los medios a través del pago por “pasada”<sup>363</sup>. Éstos contribuyen a su vez a la formación de públicos especializados en tendencias restringidas (Minelli: 2006)<sup>364</sup>. En pos de dicha diversificación del mercado,

---

<sup>362</sup> Además de las numerosas revistas que comienzan a publicarse, y que poseen mayor tirada que las anteriores y se dedican a aspectos del mundo joven que van más allá de lo musical (Minelli: 2006), los diarios nacionales de mayor tirada abren suplementos dirigidos específicamente a la juventud (Suplementos “Sf”, de *Clarín* y “No”, de *Página 12*). Por otra parte, los canales de aire emiten programas dedicados exclusivamente a la difusión de videos musicales: *El Club de Michael Jackson y sus amigos* (Canal 9, 1984), *Música Total Videos* (Canal 2, 1984), *Videoscopio* (conducido por Andrés Calamaro y Pipo Cipolatti, en Canal 11, 1985), *Music Box* (co-conducido por Roberto Pettinato, Canal 7, 1987) y *El Club de Batman* (Canal 13, 1989).

<sup>363</sup> “desde hace tiempo se han ido perdiendo algunas claves: ir a comprar discos explorando, tener conciencia de tipo movimiento... En esta etapa la música pasa a ser más consumida que a ser comprendida... o entendida... Se pasa de un público exigente, interesante, o que de alguna manera comparte una idea con el artista, a un público sin posición... como de consumir sin cuestionamientos” (Declaraciones de Charly García, en 1986, Cit. en Vila: 1987, Pp. 29).

<sup>364</sup> En este sentido, se destaca la importancia del rol jugado por la emisora Rock & Pop, frecuencia modulada que por ese entonces era propiedad de Daniel Grinbank, importante productor musical.

surgen grupos *pop* o modernos<sup>365</sup>. Algunas de estas propuestas se sustentaban en propuestas musicales a tono con la evolución internacional del pop, mientras que otras fueron catalogadas como “divertidas”, y de simple corte comercial y pasatista.

Para Noble (1994), esta diversificación implicó que el legado cultural del rock comenzara a tornarse híbrido merced a la participación de “nuevos habitantes no nativos”, como los *sponsors*, tanto privados como públicos. En efecto, es el propio Estado el que comienza a apoyar eventos rockeros, llegando incluso a organizarse un festival de bandas *punks* con el auspicio de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. Noble señala que, de este modo, el rock se torna ideológicamente inconsistente, dado que su insolencia para convertirse en la columna vertebral de un negocio y, podríamos agregar, de la estrategia de apelación a la juventud por parte del gobierno.

En el seno del propio movimiento, esto se tradujo en disputas internas que por primera vez se vieron cruzadas por los intereses económicos de las grandes discográficas (Vila: 1987). El principal debate se planteó en torno al deber ser del *rock*, esto es, su ética respecto del mercado y de la cooptación política (Minelli: 2006). En dicho contexto, esto se tradujo en la polémica acerca del rock “divertido” o contestatario:

“Entonces, a la tradicional falta de creatividad que siempre caracterizó a los poetas (perdón) rockeros argentinos se agregó una superficialidad optimista que imitó una grotesca apología de los sueños hippies: <<fuerza, pibe que estás vivo>>, <<todo esto es una mierda, pero es tan lindo estar vivo>>. Como si la platea que asistía a su show perteneciera, a un jardín de infantes diferencial (quizá lo fuera, habría que investigarlo) cada rockero se creyó en la obligación ética de bajar una optimista y surrealista línea que en su momento se sintetizaba en el repugnante <<manso y tranquilo>> de Piero [...] Si el himno de los sesenta en Europa y EEUU fue <<Sexo, droga y rock and roll>>, en la Argentina de los ochenta se institucionalizó el <<Matrimonio, Coca Cola y Pop>>” (Symns: 1988, Pp. 48)

“Desde la llegada de los radicales tienen éxito los grupos con una temática de falsa festividad, conchetitos de Martínez o de San Isidro que tocan porque tienen plata, como los Helicópteros o Soda Stereo, gente que no salió a la calle y que no tiene

---

<sup>365</sup> Entre otros, las bandas más destacadas fueron Los Abuelos de la Nada, Los Twist, Virus, Soda Stereo, Viuda e Hijas de Roque Enroll, Git, Zas, etc. Uno de los hechos que fijó nuevos parámetros dentro del movimiento, fue el apoyo que Charly García, uno de los rockeros “fundadores”, le brindó a un grupo como Los Twist, al que no sólo impulsó, sino que además, produjo (aspecto señalado por Martínez Mendoza, en Margulis: 1994)



nada que ver con el verdadero rock and roll que viene bien de abajo” (declaraciones de Luca Prodan en 1986, Cit. en Vila: 1987)<sup>366</sup>

En dicho contexto, surge entonces una tendencia *underground* (Noble: 1994) o “bastarda”. María Alejandra Minelli (2006) la define como una franja del rock nacional que se perfila como una forma “menor”, diferenciada de los padres fundadores del rock argentino. Para Noble (1994) dicha tendencia discute con los artistas legitimados o consagrados, al tiempo que se mantiene al margen de los contratos con las discográficas, optando por una producción independiente y por la autonomía tanto económica como estética<sup>367</sup>. Según Minelli (2006) dicha variante se apoyó fuertemente en la construcción de personajes acuciados por la ley (del estado, de la palabra, del disciplinamiento sexual y corporal), que contribuyeron a constituir lo que la autora denomina formas anormales<sup>368</sup> y “ex – céntricas” propias de los 80, las que, consideramos, ejercieron una fortísima influencia en el *under* teatral.

En este sentido, la figura emblemática es el líder de la banda Sumo. En efecto, Luca Prodan constituye uno de los mitos de la cultura rockera argentina, por su posición reñida radicalmente con el orden establecido y su asunción de una identidad en el borde (Minelli: 2006)<sup>369</sup>. Con Sumo ingresan variantes desconocidas del rock, o poco

---

<sup>366</sup> En estas declaraciones se observa en toda su magnitud cómo la adscripción rockera supera tanto los parámetros estrictamente musicales como, incluso, las pertenencias de clase, limitándose pura y exclusivamente a una cuestión de “actitud” ante la vida, dado que el mismo Luca Prodan pertenecía a una familia aristocrática europea

<sup>367</sup> “Existió una hegemonía del rock en la Argentina: eran todos los grupos que habían grabado con multinacionales, que a su vez oficiaban de productores de otros y mantenían una red de contactos. Si no nacías amigo de alguno de ellos, no tenías chances. Así llegaron los *Abuelos de la Nada*, los *Twist*, Calamaro, Fito. El otro camino, el de los bastardos, es el de *Virus*, *Sumo*, *Los Encargados*, *Soda Stereo*” (declaraciones de Adrián Dárgelos, cantante de Babasónicos, Cit. en Minelli: 2006).

<sup>368</sup> Minelli (2006) suscribe a los lineamientos de Deleuze y Guattari, al definir como “anormales” a las formas de identidad que se ubican en el borde, designando el máximo de desterritorialización.

<sup>369</sup> Nacido en Roma el 17 de mayo de 1953, en el seno de una familia aristocrática que residía en China, Luca Prodan pasó su adolescencia en el Reino Unido como pupilo en el mismo colegio al que asistían miembros de la realeza británica. Sin embargo, no concluyó sus estudios, dado que escapó de la institución, iniciando su recorrido por Europa. Luca afirmaba haber sido declarado enfermo mental por la ley italiana, dada su conflictiva relación con las autoridades y su desertión del servicio militar obligatorio. En Londres toma contacto con figuras del movimiento *punk*, *post punk* y el *reggae*, e inicia su conflictiva relación con la heroína. La misma llegaría a un punto dramático a fines de los años 70, cuando estuvo a punto de morir. Este hecho, sumado a la muerte de su hermana, lo instaron a abandonar Europa y a instalarse en la casa que su antiguo compañero de estudios, Timmy McKern, tenía en las sierras de Córdoba. Una vez allí, forma Sumo junto con Germán Daffunchio, Alejandro Sokol y Stephanie Nuttal (baterista inglesa), y brindan su primer concierto en una discoteca de El Palomar. En 1982 la banda realiza su primer show importante como teloneros de Riff, y a fin de ese año acceden al estadio Obras, compartiendo escenario junto al grupo Los Violadores. Su repertorio en idioma inglés les provocó algunos problemas durante la Guerra de Malvinas y precipitó el retorno de Nuttal a Inglaterra. Paralelamente, Sumo se instala en Hurlingham, provincia de Buenos Aires, e incorpora al bajista Diego Arnedo, al saxofonista Roberto Pettinato (hasta entonces periodista de la revista *Expreso Imaginario*) y

difundidas en nuestro país. Pero fue sin duda la actitud y los valores que Prodan compartía con el movimiento, más que las formas musicales, lo que cuadró perfectamente dentro del imaginario del rock nacional. Prodan, a quien rumores casi míticos lo relacionaban con todas las figuras de la escena musical británica de los 70, tenía una actitud muy crítica respecto del *star system* del rock nacional y se mantenía al margen del mismo. Esto explica el hecho de que Sumo, “una de las principales bandas surgidas del circuito *underground* durante la dictadura” (Vila: 1987, Pp. 24), cantara en inglés y aun así fuera considerada emblemática dentro del mismo<sup>370</sup>. Sumo pasó a constituir así uno de los polos en la dicotomía entre rock auténtico y rock superficial o blando (siendo el otro polo ocupado por Soda Stereo). La muerte de Luca<sup>371</sup> llevó dicha identidad hasta el extremo, reforzando aun más su carácter de mito del rock.

No obstante las divergencias internas dentro del movimiento, es posible ubicar algunos elementos que atraviesan gran parte de las manifestaciones rockeras de los primeros años de la democracia. Los mismos se relacionan con lo que Minelli (2006) identifica como un refugio en lo privado por parte de la juventud de la época, constituido tanto por la propia corporalidad como por la fiesta, en tanto reunión o encuentro personal y endogámico. En primer lugar, esto se registra en la exaltación de la corporalidad que todas las bandas realizaban, de una manera u otra, tanto en las letras como en sus presentaciones<sup>372</sup>. Para Minelli (2006) las agrupaciones del momento colocaban al cuerpo en primer plano, produciendo una interpelación violenta no exenta

---

posteriormente, al guitarrista Ricardo Mollo. Con esta formación, constituida para el año 1984, el grupo revolucionó el panorama del rock argentino a través de sus memorables presentaciones. Luego de la edición independiente y limitada en formato *cassette*, de *Corpiños en la madrugada*, grabaron *Divididos por la felicidad* (título que retoma el nombre de la banda inglesa Joy Division y que sería la base de la denominación Divididos, uno de los grupos resultantes de la separación de Sumo luego de la muerte de Luca), *Llegando los monos* y *After Chabón*.

<sup>370</sup> Para Vila, esto evidencia el carácter estricto de música de fusión del rock, el que, no obstante, es decodificado como tal según la adscripción del intérprete al movimiento. De este modo, es absolutamente comprensible que Daniel Grinbank sostenga que “tiene mucho más espíritu de rock un tema folklórico por León Greco, que un rock cantado por Sandra Mihanovich” (Cit. en Vila: 1987, Pp. 24)

<sup>371</sup> Producida el 22 de diciembre de 1987, por causa de una cirrosis hepática provocada por su adicción al alcohol, con el que había reemplazado a la heroína al llegar a nuestro país.

<sup>372</sup> Aspecto que atraviesa tanto las *performances* del propio Prodan, como las de Miguel Abuelo en Los Abuelos de la Nada y Federico Moura en Virus. Al respecto, éstos últimos realizaban una apología explícita del baile y la sensualidad en oposición a la tendencia “seria” y corporalmente paralizante de las agrupaciones de los setenta: “Los músicos lo que podemos hacer es aportar cosas a nivel de los cambios individuales. Por ejemplo, si alguien entiende a través nuestro que aceptar el cuerpo es una manera muy inteligente de empezar a enfrentar la vida, tendremos una misión cumplida” (declaraciones de Federico Moura en 1985, cit. por en Vila: 1987), “La idea era poner el cuerpo en movimiento... ¡Bailar!” (declaraciones de Marcelo Moura: 2010). Pero también los grupos de la tendencia “divertida” promovían el baile e, incluso, en el caso de Los Twist, sus letras tenían claras referencias a la sexualidad y al uso de las drogas, explicitando la relación entre el discurso del rock y la presentación del cuerpo como lugar de transgresiones (Margulis: 1994).

del uso de un registro soez y que, consideramos, también tenía una fuerte apoyatura en la utilización del humor<sup>373</sup>. Este es uno de los sentidos desde los cuales la autora registra una relación entre el discurso del rock y el teatro *under*, en tanto que ambos

“dan cauce a <<tipos de devenir>> en los que el discurso significante es postergado, para privilegiar el discurso corporal, plástico, asignificante y la reivindicación de figuras anormales, como Luca Prodan y Batato Barea” (Minelli: 2006)<sup>374</sup>

Por otra parte, fue el recital el ámbito privilegiado en el que dicha corporalidad halló manifestación, no sólo por parte de los artistas, sino fundamentalmente, del público. Mientras Augusto Di Marco (1994) consigna como propia del sujeto del rock la necesidad de relacionarse en un espacio de códigos e ideas compartidos, para obtener una sensación de pertenencia y contención, Pablo Vila (1987) remarca que este vínculo no incluye sólo a los miembros del público entre sí, alcanzando también al artista. Si bien el recital es un elemento inherente al mundo del rock, durante los primeros años de la democracia esto se acentúa significativamente. Para Minelli (2006) se trata de la transformación del rock solemne al “infierno vuelto fiesta”. Como corolario, comienzan a producirse las primeras discusiones respecto de la violencia y los excesos en los recitales, aspecto acentuado por la emergencia y crecimiento de las tribus o subculturas juveniles<sup>375</sup>, entre las cuales se destacará la importación del *punk*<sup>376</sup>.

---

<sup>373</sup> Esto no sólo se registra en los grupos de la tendencia “divertida”, sino también en los de la tendencia *underground*, siendo Luca Prodan el principal exponente. En efecto, Prodan recurría de forma constante al humor y la ironía, tanto en sus declaraciones, como en sus actuaciones. Entre las numerosas anécdotas que exponen los niveles a los que llegaba su humorismo, se encuentra la de su presentación en el Stud Free Pub durante la guerra de Malvinas: increpado por la audiencia por cantar en inglés, Luca salió al escenario con un colador de fideos por sombrero y exclamó: “Sí, yo canto en inglés, pero soy italiano, *men*, y ¿quieren que les diga? Las Malvinas son italianas. ¿Saben por qué tengo un colador en la cabeza? Porque los italianos van a bombardear la Argentina, pero con fideos” (anécdota consignada por Fernando García, en el catálogo de la edición del CD *Leyendas del Rock: Sumo Luca Prodan*, Buenos Aires: Clarín/AGEA, 2008).

<sup>374</sup> Más adelante profundizaremos en la figura de Batato Barea.

<sup>375</sup> Mario Margulis (1994) caracteriza a los agrupamientos juveniles como neotribales. Los mismos están definidos por una sensibilidad compartida y por emociones vividas en común, por la utilización de la música como elemento para identificar y agrupar, y por la ocupación nocturna de las calles, en tanto tiempo alejado del trabajo y por lo tanto, no controlado por los adultos, aspecto que promueve la liberación y fiesta. No obstante, Margulis define al concierto como el momento y espacio ritual en el que las tribus pueden manifestarse como cultura.

<sup>376</sup> El *punk* surge en Inglaterra y luego irradia a los Estados Unidos, alterando todo el paisaje del rock por sus normas de audición y de producción musical, sus valores, sus criterios de juicio, su postura ante la sociedad y principalmente el modo de comportamiento de los jóvenes. Musicalmente opuesto al rock sinfónico o “rock culto” británico (que poseía influencia de la música clásica y cuyas estrellas se hallaban muy alejadas del público), el *punk* presenta simplicidad tonal y morfológica, estridencia y crudeza en las letras. Propone un individualismo furioso y transgresor, con consignas anarquizantes como *No future*, *No feelings* y *Hate and War*. Sus seguidores cultivan una vida urbana nocturna, y una indumentaria

Durante el período consignado, se produce el surgimiento de un nuevo espacio: *el pub*. En el mismo, el encuentro entre público y artistas lograba adoptar formas más estrechas y directas, dado que no sólo funcionaba como espacio para la realización de recitales, sino también como bar: “En cuanto a los espacios, surge el *pub*, un lugar entre bar y teatro que posibilitó recitales de muchos grupos que no tenían acceso a los grandes escenarios” (Di Marco: 1994, Pp. 43). Paula Bustos Castro (1994) consigna que la notoriedad adquirida por estos espacios comenzó a ocasionar la asistencia del público por el lugar en sí mismo, independientemente de los artistas que allí se presentaran, generalmente, bandas que recién se iniciaban y que, a través de la mediación de estos espacios, podían darse a conocer. Por otra parte, las características físicas del *pub* exigían el desplazamiento constante del público, promoviendo un punto de vista móvil y fragmentado, por el cual el escenario dejaba de ser el único centro de atención. De este modo, la interrelación entre músicos y público era permanente e imprevisible, superando al simple aplauso o silbido, e incluyendo formas más “materiales” de devolución (Bustos Castro: 1994) como el lanzamiento de proyectiles y escupitajos.

En este contexto, comienzan a surgir espacios a los que caracterizaremos como liminares entre la música y el teatro. El espacio que inaugura la confluencia de nuevas bandas de rock con *performances* fue, sin duda, el Café Einstein, inaugurado en mayo de 1982 por Omar Chabán, “destacado animador cultural” (Fernández Frade y Rodríguez, en AAVV: 2001, b, Pp. 457) de la década del 80. Situado en Pueyrredón y Córdoba, el Einstein era punto de reunión de algunos músicos que poco después se convertirían en figuras del rock: Luca Prodan (quien vivió en el local durante un tiempo), Diego Arnedo y Ricardo Mollo (también integrantes de Sumo), Daniel Melingo y Pipo Cipolatti (miembros de Los Twist) quienes, de hecho, colaboraron en la pintura del local y la instalación eléctrica. El espacio estaba decorado con pupitres comprados en un cotolengo y las paredes estaban pintadas de colores fluorescentes, mientras que los baños fueron destrozados por el público a poco de la inauguración. El eclecticismo musical del lugar promovía que en una misma noche compartieran el

---

característica, compuesta por hojas de afeitar, peinados mohicanos y ropa andrajosa y oscura. A partir del derrotero de artistas como Sex Pistols, The Clash, The Straggers, The Boomtown, Rats, The Slits, Siouxsie and the Banshes, The Ramones, The Dead Kennedys, Patti Smith, el *punk* explota y se extingue rápidamente, entre 1976 y 1980, dando paso a la corriente *new wave*, versión pasteurizada de aquél, que propone un individualismo más pasivo. Otras variantes son el *hardcore*, originario de los Estados Unidos, y los *skinheads*. Si bien los *punks*, así como los cultores del *heavie metal*, existían como grupos marginales en la Argentina desde finales de la dictadura, con el advenimiento de la democracia obtienen una gran visibilidad en la sociedad. Ya hacia el final de la década, sus cultores derivan hacia otras variantes, surgiendo los grupos *new wave*, *dark* y *skaters* (Di Marco: 1994).

escenario bandas como Sumo y Los Twist o Soda Stereo, ante una audiencia colmada de *punks*<sup>377</sup>. También había espacio para las *performances* del propio Chabán y la que era por entonces su mujer, Katja Alemann, y para algunos artistas que acercaban sus propuestas<sup>378</sup>.

Debido a sus constantes problemas con la policía y los vecinos, la existencia de Café Einstein fue efímera (en 1984 cerró sus puertas). Pero un año después, la pareja Chabán – Alemann abrió Cemento, espacio emblemático del rock, que también acogió a numerosas manifestaciones teatrales, tanto de sus dueños<sup>379</sup>, como de los artistas más representativos del *under*:

“La inédita cumbre del Indio Solari y Luca Prodan cantando a dúo cuatro canciones en pleno show Redondo, Batato Barea meando en una pelela y acostándose a dormir en plena performance, la propuesta pluriartística de Sumo y la Organización Negra o Ricky Espinoza azuzando a hordas de punks para que lo escupieran, son algunas de las fotos sepia que fue dejando un escenario por el que pasaron todos. O casi: Chabán siempre se lamentará de no haber podido convencer nunca a Charly García de tocar allí” (Provéndola: 2010).

No obstante, con el correr del tiempo, y fundamentalmente, luego de la separación de la pareja en 1987, la propuesta tripartita de Cemento (discoteca, teatro *under* y recitales de rock), fue replegándose cada vez más sobre ésta última. Por otra parte, los conflictos con la policía y los vecinos se tornaron constantes, llegando a tornarse irresoluble con el correr de los años<sup>380</sup>.

---

<sup>377</sup> Chabán afirma que el ingreso del público *punk* al Einstein se produjo luego de que Los Violadores tocaran en el lugar y que eso marcó el hundimiento del espacio. Además de producir problemas con los vecinos y con la policía, las conductas espectatoriales propias de los *punks* (gritos, insultos, escupitajos, lanzamiento de proyectiles, etc.) se convirtieron en moneda corriente en el local, incluso en espectáculos de otras vertientes (en Ramos y Lejbowicz: 1991).

<sup>378</sup> Algunas de ellas disparatadas y rayanas en el delirio, como es el caso del artista que destruyó a hachazos un grupo de ataúdes infantiles que contenían pollos en estado de descomposición. La violencia del acto, sumada al fuerte olor que despedían los ataúdes, provocó la huida de los asistentes, ante la mirada atónita de la policía, que llegaba al lugar para realizar una de sus habituales inspecciones (en Ramos y Lejbowicz: 1991).

<sup>379</sup> El día de su inauguración, 28 de junio de 1985, Katja Alemann llegó al lugar vestida de valquiria y a bordo de una carroza tirada por caballos. Por su parte, Omar Chabán le imprimió su sello a la administración del lugar, combinando el rol de dueño con el de artista: “fiel a su estirpe de performer, acostumbraba a improvisar decisiones sobre tablas. De tal modo se lo veía negociando descuentos de entradas en la puerta, anunciando ofertas sobre el escenario o rematando a viva voz bebidas desde la barra” (Provéndola: 2010).

<sup>380</sup> Juan Ignacio Provéndola también consigna otras razones que precipitaron la lenta agonía de Cemento: “Pero esa pretendida informalidad que se convirtió en marca registrada de Cemento también fue su cruz. La agobiante transpiración de sus paredes en una noche cualquiera de furioso sopor porteño, el audio siempre defectuoso e indomable y las espantosas vaporizaciones de urea y amoníaco a las que se

Paralelamente a Cemento, surgieron espacios como el Zero Bar, El Corralón, El Taller, Prix D'Ami, Nave Jungla, y posteriormente, Die Schule, etc., lugares "en los que se produjeron cruces entre la fiesta, el café-concert, el teatro, el baile de disfraces y los espectáculos músico-satíricos" (Fernández Frade y Rodríguez, en AAVV: 2001, b, Pp. 462). Uno de los más destacados fue el Parakultural, que poseía un perfil más teatral que el resto de estos espacios (de hecho fue fundado por actores), pero que también apelaba a un público joven, e incluía manifestaciones musicales (tal como veremos más adelante).

La coincidencia en estos espacios liminares promoverá intercambios entre el mundo del rock y el teatro. Para Minelli (2006) la concurrencia a los mismos lugares es una prueba de la vinculación entre las propuestas estéticas del rock y del teatro *under*. No obstante, estima que no se trata sólo de compartir espacios físicos, sino también simbólicos, desde los cuales los artistas proyectan sus actuaciones. De este modo, así como varios grupos estrictamente musicales comenzaron a ostentar rasgos de teatralidad<sup>381</sup>, muchos actores jóvenes comenzaron a presentar sus propuestas en estos espacios, lo que redundará en la adopción de aspectos enunciativos y espectatoriales propios del rock, como profundizaremos en los próximos apartados.

En lo que respecta al derrotero del rock durante el período, Di Marco (1994) consigna el fin de la corta etapa de optimismo a partir del desencanto respecto del alfonsinismo en 1986. Al cierre de espacios muy ligados al *underground*, como el Café Einstein y Zero Bar, le siguen la muerte de figuras emblemáticas como Luca Prodan, en 1987, y de Miguel Abuelo y Federico Moura al año siguiente, y la definitiva conversión del rock en industria del entretenimiento<sup>382</sup>. Si el ciclo que se inició en el rock durante los últimos años de la dictadura se hallaba clausurado para el año 1988, el fenómeno *under* en el teatro, que demoraría unos años más en producirse y que aprovecharía el espacio netamente juvenil generado por la música, se extendió durante algunos años más.

---

sometían los corajudos que se les animaban a los baños fueron (aunque siempre criticadas por lo bajo) combustible del perfil bohemio de un lugar que se distinguió por tal condición hasta que, ya entrado el siglo XXI, lugares como El Teatro de Colegiales o La Trastienda comenzaron a disputarle el mercado, elevando los estándares de sonido y confort" (Provéndola: 2010).

<sup>381</sup> Los Twist y Viudas de Roque Enroll, son quizá los casos más elocuentes. Pero también esto puede evidenciarse en las *performances* personales de Luca Prodan, Miguel Abuelo, Federico Moura, etc.

<sup>382</sup> Con la visita de Sting en diciembre de 1987, se inicia la era de los grandes conciertos internacionales en estadios futbolísticos, que llegaría a su clímax en el año 1992, merced a la convertibilidad. Cabe consignar que al año siguiente, Fito Páez llenaría por primera vez el estadio Vélez Sarsfield, con la mayor cantidad de público registrada hasta el momento por un músico local. También en 1993 se lanza el canal MTV Latino, promoviendo la unificación y estratificación del público a nivel regional.

### 3. a. 2. Cuerpo, sexualidad y poesía neobarroca en los años 80

Tal como hemos desarrollado en el final del apartado anterior respecto del discurso y las prácticas del rock, la corporalidad asume un protagonismo fundamental durante la década del 80. La exaltación de aspectos revulsivos y transgresores del cuerpo y la sexualidad, ya sea como forma de reacción a la censura que los mismos habían sufrido en las décadas anteriores<sup>383</sup>, como afirmación de la fiesta y la presencia en oposición al horror de las torturas y las desapariciones de la dictadura o, incluso, como manifestación de la violencia contenida, constituye uno de los rasgos más representativos de los primeros años de la democracia. María Alejandra Minelli (2006) postula que el posicionamiento en primer plano de una corporalidad descentrada y desbordante, implicó una revisión de los criterios de construcción de valores culturales y sociales, y un cuestionamiento a las regulaciones disciplinarias y a la constitución de identidades avaladas por los medios, la tradición o el Estado.

En el presente apartado analizaremos la relación existente entre estas formas de expresión de la corporalidad y la sexualidad, con la poesía neobarroca producida en el campo cultural porteño durante la década del 80. Consideramos relevante esta indagación, en tanto la poesía neobarroca tuvo una fuerte influencia en el fenómeno *under*, aportándole algunos de sus procedimientos y formas de sensibilidad más característicos, así como un corpus de obras que constituyeron el material privilegiado de varios de sus artistas más representativos.

María Moreno (2003) caracteriza a los 80 como una década “impura”, de la que la cultura porteña posterior es heredera. En la misma, junto con la apelación al goce y a la fiesta liberadores, coexistieron fenómenos como el atentado sufrido por la redacción de *El Porteño* o los manuales de comportamiento gay de la CHA (Comunidad Homosexual Argentina). Para Moreno, se trató de un período pre-mercado, signado por un arte inclasificable que, al cuestionar todo género existente, carecía de espacios para hacer circular las obras. Daniel Molina (a quien la autora identifica como la “batuta neobarrosa” que hizo circular la obra de Perlongher y Lamborghini a través de *El Porteño*, revista de la que era editor cultural) sostiene que el cuerpo se afirmaba en el valor de la fiesta y el gesto: “Era atreverse, no el Cirque du Soleil. A los lanzallamas se

---

<sup>383</sup> Postura en la que coincidieron tanto los sectores más conservadores de la sociedad, como la disciplina interior de las agrupaciones de militantes de izquierda

les quemaban los labios. O una travesti bajo el peso de sus canutillos y lentejuelas tardaba dos minutos en pararse luego de inclinarse a saludar” (en Moreno: 2003).

Los 80 implicaron para Moreno la irrupción del cuerpo, en tanto es en la indisciplina del mismo, en el interminable y lúdico traspaso de una identidad a otra, donde se asienta el signo característico de dicha década: “El cuerpo de los 80 podía ser el de un bebé que juega con sus heces, hace estragos con un maletín de maquillaje y en vez de hablar hace glosolalia y se tira pedos” (Moreno: 2003). Esta provocación extrema generó novedosos conflictos en el campo cultural de la época:

“Siempre hay un momento en que la contracultura –que no es más que uno de los nombres de la cultura de izquierda– se separa entre apolíneos y dionisiacos. Los primeros llaman “despolitizados” a los segundos. Los segundos acusan a los primeros de “autoritarios”. Y eso pasa hasta en el movimiento gay, donde el ex chinoísta Gumier Maier se escandalizaba en los ochenta por la política de la CHA, que le pedía una entrevista al ministro Troccoli y trataba de elegir como vocero a aquél de cuyos candidatos tuviera menos pluma” (Moreno: 2003).

“Gumier Maier hacía su columna de *El Porteño* en oposición a la CHA de Jáuregui. La CHA sacó, me acuerdo, una especie de manual de conducta para los homosexuales, algo muy ortodoxo donde se decía más o menos que se tenía que tener pareja y no andar putaneando por ahí. Parecía una nota escrita por la Iglesia. Al número siguiente salió una nota de Gumier diciendo: “Yo no soy gay, soy puto”. Y en la próxima columna se publicó ahí mismo un poema dedicado al Ojete que hizo no sé qué autor norteamericano. Ahí llamó Hebe de Bonafini, enojadísima, para decirme que sacáramos a los homosexuales de la revista o se iba ella. Yo le contesté que, como nació en el Once, me habían enseñado a sumar y no a restar, así que yo no restaba a nadie. Entonces se fue ella. Con gran dolor para nosotros, pero por parte de ella era un gran acto de intolerancia.” (Declaraciones de Gabriel Levinas, director de la revista *El Porteño*, en Moreno: 2003)

No obstante, estas divergencias no eran más que la manifestación de viejos conflictos, que cobraban en los 80 una visibilidad que no habían podido alcanzar anteriormente. Entre los mismos se hallaba la cuestión de la homosexualidad, que constituía un problema irresuelto para el progresismo de izquierda desde hacía años, y que en los 70 había alcanzado altos niveles de confrontación directa en el interior de las agrupaciones militantes. Néstor Perlongher, quien sería más tarde el promotor de la poesía neobarroca, fue uno de los activistas homosexuales de mayor actuación durante aquella época.



En 1971, Perlongher se une al Frente de Liberación Homosexual<sup>384</sup>. Su ingreso determinó un fuerte cambio de perfil en la agrupación, dado que Perlongher no bogaba por la liberación de los homosexuales, sino por la de la homosexualidad. Se trataba de llevar a la esfera pública el mundo, hasta el momento oculto, de la homosexualidad. Esto entraba en fuerte confrontación con la doctrina de la izquierda, que entendía a la homosexualidad como una fase del capitalismo decadente<sup>385</sup>, aspecto que gravitó fuertemente en las alianzas del FLH con otras agrupaciones de la época. De hecho, algunas de estas uniones se realizaron bajo la estricta exigencia de que los militantes del Frente no mostraran los aspectos “superficiales” de la homosexualidad<sup>386</sup>.

La confrontación se tornó insostenible durante el acto de asunción a la presidencia de Héctor Cámpora, el 25 de mayo de 1973. En una de sus primeras apariciones públicas, el FLH ingresó a la Plaza de Mayo con una bandera que rezaba “Los putos con Perón”, siendo recibidos con al grito de “¡No somos putos, no somos faloperos, somos soldados de FAR y Montoneros!” Este hecho, sumado a la creciente radicalización política, precipitó la disolución de la agrupación. Si bien los homosexuales fueron objeto de especial enañamiento en los centros clandestinos de detención, al igual que otras minorías, Juan José Sebreli (en Loza: 2010) sostiene que durante la dictadura la persecución en el espacio público no fue mayor que en otras épocas, dado que la homosexualidad siempre fue reprimida.

Ya en democracia, se vuelve visible una nueva polémica, esta vez al interior de la minoría homosexual, entre asimilación o afirmación de la diferencia. En efecto, se produce la extensión a nivel mundial de la cultura *gay* estadounidense, mediante la cual los homosexuales se asimilan a la forma de vida burguesa (Trerótola: 2010), principalmente en tanto consumidores de alto nivel adquisitivo. En la Argentina, la

---

<sup>384</sup> El Frente de Liberación Homosexual fue una agrupación de defensa de los derechos homosexuales, de tendencia izquierdista y revolucionaria, fundado en el barrio de Once en agosto de 1971. Su antecedente directo es el Grupo Nuestro Mundo, fundado a fines de la década del 60 en los suburbios de la Provincia de Buenos Aires, por homosexuales de clase baja y sindicalistas, discriminados en las agrupaciones gremiales (entre ellos, Héctor Anabitarte, dirigente sindical que había sido expulsado por su orientación sexual. En 1971 se unieron al Grupo Nuestro Mundo una serie de intelectuales, entre ellos Néstor Perlongher, Manuel Puig, Juan José Sebreli y Blas Matamoro, y juntos fundaron el Frente. La ideología de la agrupación osciló entre el peronismo de izquierda y el comunismo, y estableció vínculos con agrupaciones feministas como la Unión Feminista Argentina y el Movimiento de Liberación Femenina.

<sup>385</sup> Esta doctrina tuvo profundas implicancias en la persecución de los homosexuales en los países soviéticos y, fundamentalmente, en Cuba.

<sup>386</sup> En el documental *Rosa Patria* (Loza: 2010), dedicado a la vida de Perlongher, Juan José Sebreli refiere que un grupo de izquierda les prestó una oficina, bajo la condición de que los miembros del FLH no establecieran contactos con sus militantes, con el fin de evitar “problemas”. Esto llegó a niveles risibles cuando se colocó en la puerta de la misma el cartel de “Prohibido pasar”, como forma de “camuflar” dicho espacio.

polémica gira en torno a la lucha por reivindicaciones minoritarias en pos de ocupar un lugar igualitario en la sociedad (posición asumida por la CHA), para lo cual se considera necesario reducir los aspectos “visibles” de la homosexualidad en tanto no asimilables, y por consiguiente, generadores de marginación. Esto no sólo se dirige a atemperar los signos exteriores de la homosexualidad (prácticas, vestuario, gestualidad, etc.), sino que implícitamente se relaciona también con la pertenencia de clase (lo cual repercute directamente en el acceso al consumo) y, fundamentalmente, requiere el abandono de las pasadas posturas revolucionarias, tendientes a sostener un posicionamiento al margen de la sociedad. Por otra parte, la aparición en 1982 de los primeros casos locales de HIV<sup>387</sup>, patología que inicialmente fue relacionada en forma directa con la homosexualidad, enfatizó la visibilidad pública del tema.

Es en este contexto que se produce la irrupción de la poesía neobarroca en el campo cultural argentino:

“Durante los años 80, en Argentina surge una formación de escritores cuyas estéticas se proponen afines a la del neobarroco conceptualizado por el cubano Severo Sarduy. Se trata de una formación débilmente estructurada pero con una nítida voluntad de legitimación grupal que se hace evidente a través del sistema de vinculación/homenaje desplegado por los ensayistas de este sector: Néstor Perlongher y César Aira; sus respectivas y repetidas referencias a la familia literaria que organizan (que incluye a Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y Copi, por ejemplo) y las figuras de escritor que arman todos ellos, actualizan la emergencia de lo que Deleuze y Guattari llamaron una “literatura menor”, una constelación de escritores que en Argentina se autodenominó neobarroca o, en palabras de Perlongher, “neobarrosa” (Minelli: 2002).

El neobarroco es un movimiento literario surgido en la isla de Cuba, que basa su experimentación formal con las estructuras del lenguaje en el estilo barroco histórico (Ponce de la Fuente: 2002). Severo Sarduy<sup>388</sup> establece sus lineamientos generales en el texto *Ensayos generales sobre el barroco*, de 1972. Allí postula la concepción de una segunda realidad transgresiva del mundo, basada en la *retombeé* de la noción de bicentralidad de la elipse, que Johannes Kepler estableciera para la astronomía. De este

---

<sup>387</sup> Cuyo punto más alto de curva de incidencia se produjo en 1996 (AAVV: 2005, a).

<sup>388</sup> Poeta, periodista y crítico literario nacido en Cuba, en 1937. Si bien inicialmente colaboró en publicaciones revolucionarias, en 1960 viajó a París para estudiar Historia del Arte y no regresó nunca más a su país. Enfermo de sida, falleció en dicha ciudad en 1993.

modo, la forma de estructuración barroca parte de la reunión de fragmentos discontinuos. En lo que respecta al lenguaje, el barroco se situaría entonces en el límite del caos, a través de su manejo desde una perspectiva plástica, en la que la metonimia, la metáfora y los neologismos se transforman en recursos textuales para la expresión (Ponce de la Fuente: 2002).

Retomando estas premisas, además de influencias procedentes del psicoanálisis lacaniano, la obra neobarroca apela a la superficialidad narrativa en detrimento del mensaje, acentuando la polisemia y la ambigüedad, a través de la inarmonía, el desequilibrio y la ruptura de la homogeneidad del logos (Ponce de la Fuente: 2002). De este modo, este estilo muestra un interés exacerbado por los significantes, celebrando el “fracaso en el proyecto irrealizable de la significación” (Minelli: 2006). El neobarroco es una estética que contamina y ultraja todas las obras y los géneros. Se trata de un arte del destronamiento, que plantea la posibilidad de producir un texto a partir de la desfiguración de una obra anterior. En este sentido, el neobarroco posee una estrategia deconstructora:

“Reírse de la autoridad, garabatear el modelo, impugnar a los inquisidores, ensuciar, manchar, orinar, eyacular sobre lo impoluto, lo perfecto, lo inalcanzable por su nitidez y armonía. Borrón, graffiti de los urinarios públicos, anuncio obsceno, navajazo contra la tela canónica, pedrada a la Monalisa, quema del templo de Éfeso”  
(Sarduy: 1987)

El neobarroco plantea la apoteosis del artificio y la parodia, como formas de vaciar el discurso moderno y convertirlo en puro simulacro formal que pone al descubierto el engaño y la convención (Ponce de la Fuente: 2002). Mientras la parodia es tomada desde una perspectiva bajtiniana, la artificialización es concebida como sustitución, proliferación y condensación de significantes. Así, la escritura se produce desde la superabundancia, la ornamentación y la explosión lexical, valorizando el desperdicio y el pastiche. Entre los procedimientos empleados se encuentran las dislocaciones y la fragmentación del lenguaje, lo hiperbólico, la ambigüedad, la apelación al humor y a lo obsceno, y el gusto por lo grotesco, monstruoso y revulsivo (Trastoy: 2002).

No obstante, uno de los aspectos más característicos del neobarroco lo constituye la fuerte apelación al cuerpo. Por un lado, en tanto objeto de la representación, en la que se lo caracteriza siempre como ente enfermo, dolorido o susceptible de muerte, o a

través de personajes que sobrepasan los límites sexuales o racionales, privilegiando los tópicos del travestismo o la esquizofrenia (Ponce de la Fuente: 2002). Pero además, la corporalidad del propio autor se pone en juego en su obra, a partir de figuras de escritor que también se relacionan fuertemente con la falta de límites morales o con la indefinición sexual, alterando profundamente la imagen tradicional del intelectual, constituyendo una identidad “hereje” (Minelli: 2006). En este sentido, para María Alejandra Minelli (2006) la producción neobarroca busca sostenidamente minar los presupuestos formales de la cultura masculina racionalista, a través de una “feminización” de la escritura, en el sentido propuesto por Nelly Richard:

“Más que de escritura femenina, convendría entonces hablar –cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una *feminización de la escritura*: feminización que se produce cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco de retención/contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad, etc.) para desregular la tesis del discurso mayoritario” (Richard: 1993, Pp. 35).

Durante la década del 80 el concepto neobarroco se extiende a una zona menor de la literatura que interpela a las formas canónicas. Las mismas están compuestas por las obras y figuras de escritor rescatadas por Néstor Perlongher (Minelli: 2006), quien acuña incluso un nuevo término, el “neobarroso”, para dar cuenta de la variante local del estilo enunciado por Sarduy, en la que el barroco se mezcla con el barro del Río de la Plata. Se trata de un “barroco de trinchera” o de un barroco del cuerpo a tierra, que presenta una intensificación del racionalismo, la ironía, la nostalgia, el escepticismo y el psicologismo, representado principalmente por Osvaldo Lamborghini y César Aira.

Osvaldo Lamborghini rompe con los cánones de la literatura argentina, a través de una obra plagada de imágenes de gran violencia física, corporal, psicológica y sexual. Dicha violencia no se manifiesta sólo a nivel del contenido, sino en el tratamiento formal. Perteneciente a la juventud del Partido Peronista, la publicación de *El Fiord* en 1973 había provocado el decrecimiento de su participación en la misma. De hecho, fue el deseo de clasificar los textos de Lamborghini lo que lleva a Perlongher a interpretar su imaginario a través de lo que caracterizó como una versión local estética neobarroca (Ponce de la Fuente: 2002). Por otra parte, la obra de su amigo César Aira plantea una estética de vanguardia basada en dos aspectos. Por un lado, un planteo de la escritura como constante fuga hacia adelante, en la que el sentido se produce a fuerza de

avanzar, sin revisar ni corregir. Por otra parte, el pasaje de un estilo a otro, apelando al repertorio de la cultura popular y a géneros menores, como la ciencia ficción, las telenovelas y el *cómic*, y rechazando toda confirmación de las expectativas genéricas (Ponce de la Fuente: 2002). Por ejemplo, deconstruye el género gauchesco en la novela *¡Moreira!* (1975), presentando lo popular “malo” y la violencia como el signo de la vanguardia literaria y la revolución (Minelli: 2006).

También Perlongher recurre a la figura de Moreira con el fin de deconstruirla. En un poema incluido en su libro *Alambres* (1987), caracteriza al personaje como amante de su amigo Julián, fundando así la poesía gay y política de los 80 (Minelli: 2006). Ya había desacralizado a la figura de Eva Perón, en el poema *Evita vive* (fechado en 1975, pero publicado años más tarde). Como respuesta a la figura santificada y sufriente propuesta por una izquierda a la que consideraba solemne y llorona, Perlongher propone allí a una Eva Perón vestida de lentejuelas, deseante y llena de vida<sup>389</sup>. Ya en 1987, la izquierda aun rechaza su poema *Cadáveres* (incluido también en el libro *Alambres*) por su estilo, que mezcla erotismo y violencia (Minelli: 2006). Por su parte, Perlongher, que estaba radicado en Brasil desde 1982 y realiza esporádicas visitas al país, critica duramente la postura de asimilación de la homosexualidad a la sociedad. En 1991 escribe uno de sus últimos ensayos<sup>390</sup>, “La desaparición de la homosexualidad”, en el que propone como única alternativa “salirse de sí”, devenir fantasma, mujer, bruja.

Ahora bien, la poesía neobarroca influyó de forma determinante en el fenómeno *under*, al menos en tres aspectos. Por un lado, proporcionó un corpus de obras que fueron utilizadas por varios de sus artistas (fundamentalmente por el trío conformado por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonesse). En efecto, además del propio Perlongher, han sido la uruguaya Marosa Di Giorgio y Alejandra Pizarnik las artistas cuya producción ha sido más utilizada en obras, *performances* y recitales de poesía del trío.

Según María Alejandra Minelli (2006), la obra de Marosa Di Giorgio, que fue incluida por Perlongher dentro del neobarroco, consiste en poemas en prosa, o prosas poéticas, basados en el montaje de un reino encantado y en la intensificación del universo vital, traducido en una pansexualidad que pulula a través de las figuras del género amoroso: la seducción, el rapto, la unión sexual, el abandono, etc. Hay en sus

---

<sup>389</sup> Perlongher interviene también el famoso *slogan* “Si Evita viviera sería montonera”, agregándole, “cabaretera”, “falopera”.

<sup>390</sup> Fallece de sida en noviembre de 1992.

textos, toda una enciclopedia del mundo natural que se abre a un erotismo polimorfo. Minelli sostiene que aun sin haber sido considerada por Perlongher, la obra de Pizarnik constituye una expresión del estilo del neobarroco, en tanto propone una “feminización” de la escritura, minando los presupuestos formales de la cultura masculina racionalista. Speedy González Paz asegura que fue el poeta Fernando Noy quien introdujo a Batato Barea en la poesía neobarroca y agrega: “estábamos en contra de todas las instituciones, de todo lo que no te permitía <<ser>>. Alejandra Pizarnik tenía que ver con esto y Batato tomó esa parte” (Dubatti, 1995, p. 154). Por ello, Minelli (2006) no duda, incluso, en clasificar al propio fenómeno *under* como parte del neobarroso.

Por otra parte, la poesía neobarroca le aportó al *under* muchos de sus procedimientos y materiales: la mezcla e hibridación de elementos opuestos (lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo extranjero), la habilidad para moverse *entre* las categorías, la afirmación de lo individual y particular, en contraposición a la asimilación o disolución en lo colectivo, aspecto visible en su apelación a una corporalidad exuberante, a la violencia, al humor negro, a la muerte, a la sexualidad revulsiva (homosexualidad no asimilada, travestismo<sup>391</sup>, feísmo), la exaltación de lo efímero, del desperdicio y la concepción de la creación a partir del montaje de fragmentos discontinuos<sup>392</sup>.

Por último, el neobarroco proporcionó un tipo de sensibilidad que fue retomada por el *under*. Para Perlongher, el neobarroco es producto de un desplazamiento del realismo, paralelo al desgaste del realismo mágico y de lo real maravilloso. Agrega que dicho carácter degenerativo, incorpora el universo *kitsch*. Consideramos, no obstante, que por sus características, tanto el estilo neobarroco como las manifestaciones del fenómeno *under* pueden ser asimilados a la categoría de lo *camp*, propuesta por Susan Sontag.

Sontag (1985) caracteriza al *camp* como una sensibilidad definida por el amor a lo no natural, al artificio y a la exageración. Se trata de la constitución de un código privado que conforma un símbolo de identidad entre pequeños círculos urbanos, siendo los homosexuales el grupo que constituye la vanguardia de lo *camp*. Dicho código promueve una forma de mirar al mundo como un fenómeno estético, pero no en términos de belleza, sino según el grado de artificio y de estilización. Según la autora, el

---

<sup>391</sup> Trastoy y Zayas de Lima (1997) consignan que el travestismo es un elemento de desorden, al poner en crisis las categorías de lo masculino y lo femenino.

<sup>392</sup> Aspecto que deriva del arte pop, al que hemos caracterizado en el apartado 2. a. 2. del Capítulo 2 de la Segunda Parte de esta investigación.

acento de esta mirada está colocado en el estilo, lo cual implica menospreciar el contenido o introducir una actitud neutral respecto del mismo, por lo cual la sensibilidad *camp* generalmente es considerada como descomprometida, despolitizada o apolítica.

En efecto, lo *camp* se propone como lúdico y antiserio, como una visión cómica del mundo. Es una sensibilidad abierta al doble sentido de las cosas (el sentido como significado y el mero artificio), por lo que coloca la vida entre comillas, cual si fuera un teatro. Pero además de una forma de percepción, lo *camp* puede ser también una cualidad que los objetos y los comportamientos poseen: hay películas, vestidos, canciones populares, novelas, personas y hasta edificios *camp*. Las personas y objetos *camp* poseen una parte considerable de extravagancia y de artificio (una de las particularidades *camp* es, por ejemplo, la androginia). También existe un arte *camp*. Se trata de toda manifestación artística que ofrezca la posibilidad de exaltar la forma por sobre el contenido, razón por la que, generalmente, el arte *camp* es decorativo y por la que la música, carente de un sentido estructurado como discurso, rara vez es *camp*.

Existe un *camp* ingenuo y un *camp* deliberado, que se reconoce como tal y que devela y corrompe la inocencia, diferencia significativa en lo que respecta a su utilización como forma de creación artística. Esto será fundamental, por ejemplo, en el rescate de géneros y elementos pertenecientes a la cultura popular por parte del *under*, tal como lo analizaremos a continuación.

### 3. a. 3. La apelación al género “ínfimo” y a la cultura televisiva en el *under*

Tal como lo señalamos en el apartado anterior, la sensibilidad *camp* ligada al estilo neobarroco jugó un importante papel en las modalidades de apelación a la cultura popular por parte del *under*. Éste realizó un rescate de los componentes de la misma más desvalorizados por la alta cultura: los géneros teatrales “ínfimos” (según la categoría propuesta por Mauricio Kartun: 2006), y la cultura televisiva y cinematográfica.

Susan Sontag (1985) refiere que el *camp* despoja a la alta cultura del monopolio del refinamiento, proponiendo un mal gusto del buen gusto. Por ello, muchos ejemplos de lo *camp*, constituyen expresiones que desde un punto de vista “serio”, son mal arte o *kitsch*. Sin duda, la revalorización que el *under* realiza de componentes estéticos o referenciales de la cultura popular lleva implícito un reconocimiento de la transgresión que los mismos constituyen respecto de la alta cultura. En este sentido, no se trata de una reapropiación inocente o *naif* (que implicaría una cita carente de ironía), pero

tampoco de una reivindicación ideológica al interior del campo cultural (tal como la propuesta por Ure en su rescate de la Actuación popular con el objetivo explícito y programático, de subvertir la transitividad propia de la trama).

En efecto, el *under* no fue un movimiento organizado, cuyos artistas se vincularan mediante un manifiesto, ni contaba con objetivos explícitos, o una visión del teatro consensuada. Se trató, en cambio, de la manifestación espontánea de formas de expresión (aunque, no obstante, respondían a lazos comunes, tal como lo hemos consignado en los apartados anteriores y tal como lo haremos en los próximos). Por lo tanto, la apelación a la cultura popular en tanto reservorio de imágenes, figuras y modos de enunciación que constituyeran procedimientos y materiales utilizables, respondió a la exaltación de formas menores como modo de transgredir lúdicamente toda perspectiva canónica de la cultura y el arte. En este sentido, responde a la misma vocación de descentramiento que el *under* expresa en su exacerbación de la corporalidad y la sexualidad. Por otra parte, esta utilización de la cultura popular apelaba a una necesaria competencia espectral, mediante la cual los artistas del *under* hicieron al público partícipe y cómplice de la sensibilidad que los animaba.

En primer término, nos referiremos al rescate de géneros teatrales menores, a los que Mauricio Kartun (2006) caracteriza como “ínfimos” con el fin de diferenciarlos del sainete y la zarzuela (y podríamos agregar también, del grotesco). Esta distinción resulta operativa en el caso que nos ocupa, dado que estos géneros contaban, en primer lugar, con formas de dramaturgia propias que habían sido revalorizadas en la década del 70, y que continuaban siendo revisitadas durante la década en la que tiene lugar el *under*. En cambio, las formas identificadas por Kartun como géneros “ínfimos” no contaban aun con la misma aprobación por parte del campo cultural.

En efecto, las formas del *variété* se hallaban aun muy ligadas a los modos más comerciales y artísticamente poco valiosos de teatro, aun mediando la existencia del *café concert*, género que se apoyaba en elementos del teatro de variedades y que sí contaba con un lugar cultural de prestigio. En efecto, el apogeo del *café concert* en la Argentina se produce fundamentalmente durante los 60 y 70, como refugio para artistas y modos de expresión, dadas sus pequeñas dimensiones y su aspiración minoritaria. Por lo tanto, en nuestro campo teatral se relaciona al género como una forma de teatro contestataria o de resistencia. Sin embargo, el *café concert* tiene raíces populares, dado que deriva del *variété* o teatro de variedades, de larga existencia en nuestro país.



Según lo consigna Beatriz Trastoy (2002), el surgimiento de los *café cantant* se produce en Francia, a fines del siglo XVIII. Se trataba de cantantes que pedían limosna entre las mesas de los bares a cambio de sus interpretaciones. El *café concert* es una denominación que reemplaza a la de *café cantant* y refiere a una nueva modalidad promovida por una reglamentación policial que le exigía a los bares tener un número fijo y permanente, a cambio de una consumición obligatoria. La denominación francesa *café concert*, no obstante, tiene su correlato en otros países, siempre refiriendo a cualquier presentación de un número breve: *music hall* en Inglaterra, variedades o *variété* en España, etc.

La brevedad de los números a presentar y la ausencia de ilación, promovió la aceptación de todo tipo de destrezas y manifestaciones con el objeto de captar rápidamente la atención del público. Además del canto, el baile y elementos del circo, los mismos incluían al *sketch*, al que Trastoy refiere como la esquematización máxima de la situación dramática, que permitía además, la improvisación sobre una estructura fija, con principio y fin (aspecto propio de los géneros populares<sup>393</sup>). Más tarde, estas estructuras incluyeron también el *strip tease* y números que apelaban a la sexualidad (lo cual constituye un antecedente de la revista parisina y, por consiguiente, de las revistas criolla y porteña), y la canción anticlerical y política (aspecto que también se relaciona con la revista local). La autora sostiene que los espectáculos de variedades, de gran difusión durante el siglo XIX, fueron reemplazados luego por el cine. No obstante, las vanguardias teatrales (fundamentalmente Meyerhold y Brecht) retomaron muchos de sus elementos constitutivos, sobre todo por cuanto promueven el desarrollo de una mayor ductilidad actoral.

En efecto, la perentoria necesidad de obtener la atención del público, forzaba al actor de *variété* a desplegar todo tipo de habilidades, entre las que se destacan aquellas que Trastoy (2002) define como estrategias corporales y fónicas de extrañamiento: distorsiones de los gestos faciales, artificialización de los movimientos y posturas del cuerpo, falta de armonización entre palabra y gestualidad, parodia fonética de lenguas extranjeras, deformaciones léxicas y sintácticas del propio idioma, empleo de alturas y timbres de voz infrecuentes. En este sentido, el actor de *variété* revela enfáticamente su procedencia del juglar medieval<sup>394</sup>.

---

<sup>393</sup> Tal como lo consignamos en el Capítulo 4 de la Primera Parte de esta investigación.

<sup>394</sup> Al que hemos caracterizado en el Capítulo 4 de la Primera Parte de esta tesis.

La confluencia de procedimientos del artista de *varieté* promueve la eliminación de los límites entre Yo Actor y personaje, por lo que aquél se presentaba directamente como tal ante el espectador e, incluso, llegaba a interactuar *cuerpo a cuerpo* con el mismo, aspecto característico del fenómeno *under*, tal como analizaremos más adelante. Es por ello que son frecuentes en el *varieté* los números individuales y el monólogo<sup>395</sup>. Por otra parte, la exhibición del Yo Actor en cuanto tal, suscita la asunción, por parte del mismo, de caracterizaciones que se asimilan a su propia identidad. En el *varieté* las mismas se relacionan a lo “excéntrico” (Trastoy: 2002), por lo que son comunes los parodistas y transformistas (este aspecto también será muy importante en el *under*).

En la Argentina, los elementos propios del circo y del espectáculo de atracciones evolucionaron hacia una forma local: el actor popular de sainetes, comedias y grotescos, aunque la especificidad del actor monologuista o del actor atracción, cultor del número breve, se desarrolló más en la revista porteña o el teatro de variedades, versión más modesta (y muchas veces más sórdida) de aquella. De hecho, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (1997) consignan que el teatro de variedades local se asemeja más a la revista criolla que al *music hall* inglés. Y al igual que el resto de los géneros populares, y aun más por su condición periférica entre los mismos, el teatro de variedades quedó relegado a los lugares más marginales del campo teatral durante buena parte del siglo XX.

Durante los años 60 y 70 se produce el auge del *café concert* local, que posee algunas características específicas. En primer lugar, si bien se nutre de la estructura del espectáculo de variedades, su adscripción es fundamentalmente culta e incluso de experimentación o vanguardia. De hecho, varios espectáculos de este tipo fueron realizados en el Instituto Di Tella<sup>396</sup>.

---

<sup>395</sup> Beatriz Trastoy (2002) realiza un estudio exhaustivo de los unipersonales en el teatro argentino, durante las décadas de los 80 y 90, período que incluye manifestaciones del *under*.

<sup>396</sup> Beatriz Trastoy (2002) se refiere a espectáculos de un solo intérprete para mencionar la producción de Nacha Guevara (*Anastasia querida*, 1968), Marilú Marini (*45 minutos con Marilú Marini*, 1968, *Marilú Marini es Marilú Marini*, 1969), Graciela Martínez y Jorge Bonino. Mientras que John King (1985) da cuenta de los mismos como una mezcla de comedia musical y sátira, citando, por ejemplo, el espectáculo *Mens sana in corpore sano*, de Norman Briski, y los shows de I Musicisti, conformados por *sketches* que versaban sobre la soledad y la incomunicación. También incluye en esta categoría al espectáculo de Jorge Bonino, *Bonino aclara ciertas dudas* (que hemos referido en el capítulo anterior), describiéndolo como una serie alocada de *sketches* y una Actuación virtuosa que, sin embargo, no pudo repetirse ni sostenerse en nuevos espectáculos. King consigna que este tipo de shows evolucionó hacia el *café concert* comprometido y la “nueva canción” como forma de ruptura con los géneros tradicionales. Por otra parte, Pablo Gorlero (2004) menciona como otro antecedente a los espectáculos de Oscar Viale, *El grito pelado* (1967) y *La pucha* (1969), estructurados en forma de *sketches* de crítica social irónica y humorística.

El *café concert* local surge por la imposibilidad material de realizar espectáculos de mayor despliegue, como las comedias musicales (Gorlero: 2004). No constituyó tanto un género sino un lugar de refugio para artistas que no tenían cabida en la televisión ni en el teatro de la época, y un resguardo contra la censura luego del golpe de 1976. Las obras funcionaban por el *boca a boca*, a pesar de lo cual siempre corrían el riesgo de ser levantadas, por lo que los artistas debían agudizar el ingenio para que sus críticas pasaran inadvertidas por los censores (Gorlero: 2004).

Los espectáculos se componían de una serie de *sketches*, monólogos, improvisaciones o imitaciones, que podían cambiar según las circunstancias del momento, unidos por canciones que reforzaban las temáticas de los números y bailes. El *café concert* fue fundamentalmente un fenómeno de autores – actores, por lo que en su gran mayoría las propuestas fueron unipersonales, de lo que proviene la utilización de la denominación *one woman/man show* (Trastoy: 2002). Aunque, no obstante, podía haber un pequeño cuerpo de baile u otro actor que alternaba con el principal. Los artistas más ligados al *café concert* fueron Norman Briski (*Observaciones y otras cosas*, 1970), Enrique Pinti (*Loca por el biógrafo*, 1972, *Historias recogidas*, 1973), Carlos Perciavalle (*Carlos Perciavalle superstar*, 1971), Antonio Gasalla (*Abajo Gasalla*, 1975 y *Gasalla 77*, 1977, ambos de Enrique Pinti, escritos para Antonio Gasalla), Cecilia Rosetto, Edda Díaz, José María Paolantonio, Cipe Lincovsky y Gila (Trastoy: 2002).

El *café concert* se caracterizaba por sus espacios pequeños y escondidos (generalmente sótanos), por lo que se dirigía a un número reducido de espectadores que establecían una estrecha proximidad con los actores. Por otra parte, éstos no disponían de grandes escenarios para desempeñarse, por lo que debían ser capaces de desplegar sus habilidades en un ámbito acotado. Los espectáculos se componían de un colage de textos, procedimientos actorales y géneros, generalmente parodiados (Trastoy: 2002).

En lo que respecta a su relación con el campo teatral, estos espectáculos eran desvalorizados por su tendencia al pastiche y por promover una demostración de la vanidad del actor<sup>397</sup>. Por otra parte, y a pesar de su adscripción culta o experimental, el *café concert* incorporó elementos que ya se hallaban presentes en la revista porteña: la mujer como generadora de comicidad a partir del discurso, el comentario político y la

---

<sup>397</sup> Hemos caracterizado al campo teatral de la época por la hegemonía del realismo, como garantía de la transitividad de la representación, en el **Capítulo 1** de la presente **Parte** de nuestra investigación, aspecto con el que, sin duda, las características del *café concert* entraban en colisión.

autorreferencialidad<sup>398</sup>. Para Beatriz Trastoy (2002) los espectáculos de *café concert* condensaban los procedimientos esenciales del género revisteril en decadencia. Esto no pasó desapercibido por los sectores comerciales del campo teatral, dado que varios procedimientos e incluso algunos cultores del *café concert* pasaron a la revista. Así, Enrique Pinti, Nacha Guevara y María Elena Walsh hicieron “cortinas”<sup>399</sup> y el propio Norman Briski tuvo un papel destacado en espectáculos del género.

Ya en democracia, el *under* retomó abierta y gozosamente la estructura del *variété*, sin plantearse cuestionamientos ni justificaciones de ningún tipo. En efecto, la estructura del número breve, sin texto ni trama, se presentó como la más adecuada a las condiciones de producción y de enunciación del *under*. Por otra parte, permitía el establecimiento de una relación estrecha con el público, al tiempo que aceptaba la incorporación de procedimientos ligados a la comicidad (la imitación, el disfraz, la caricatura, la parodia, el gesto desproporcionado, etc.). Estos aspectos fueron modulados con procedimientos propios del circo, a través de la variante de la Escuela Francesa (aspecto que analizaremos en el próximo apartado), pero también de la murga (manifestación artística popular con la que Batato Barea y Alejandro Urdapilleta establecieron una estrecha conexión) y con géneros cultivados en los medios de comunicación masivos, como el cine, la radio y la televisión, de gran auge en la segunda mitad del siglo.

En efecto, a partir de la década del 30 se produce la decadencia de los géneros populares en el campo teatral. No obstante, sus actores recalaron en el cine y en la radio primero, y posteriormente en la televisión, imponiendo sus procedimientos y los modos de enunciación de los géneros populares. Estos, por supuesto, sufrieron las modificaciones propias de los nuevos formatos, y es con estas características como son retomados por los artistas del *under*, en tanto ellos mismos habían sido consumidores de estos medios.

La temática popular fue rápidamente incorporada por el cine argentino. En primer lugar, fue el turno del género gauchesco. En efecto, *Nobleza gaucha* (Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera y Ernesto Gunche, 1915), se convirtió en el primer éxito

---

<sup>398</sup> Mientras el primer rasgo persistirá notoriamente en el *under*, el segundo no se mantendrá. En cuanto a la autorreferencialidad, la presentación de los artistas del *under* a partir de sus propias identidades como Yo Actores, fue paulatinamente generando un reconocimiento de sus características específicas, que determinó estrechas relaciones entre sus nombres propios y las formas y procedimientos particulares que desplegaban en todos sus espectáculos, *performances* o intervenciones. Profundizaremos en este aspecto en la sección 3. c. del presente capítulo

<sup>399</sup> La “cortina” es un número revisteril que se realiza delante del telón y de cara a los espectadores, durante el cambio de escenografías.

nacional de público, iniciando el cine criollista. Poco después, el director José A. Ferreyra comienza a producir películas que aun siendo silentes recurrían a temáticas vinculadas al imaginario del tango, fundamentalmente la oposición ciudad – campo, luego trocada por barrio – centro<sup>400</sup>. Pero fue con la aparición del sonoro, que el cine con temática tanguera entró en su apogeo<sup>401</sup>. También se realizaron películas que poseían una fuerte intertextualidad con el sainete y la comedia<sup>402</sup>. Las características del cine argentino durante la década del 30 determinaron, por consiguiente, el pasaje de los actores procedentes del teatro popular, que gozaba en ese momento de gran éxito internacional.

No obstante, con los años 40, se produce el declive del mismo, que cede su lugar de privilegio a la industria mexicana. Uno de los argumentos que explican esta decadencia, es el abandono de las temáticas nacionales (fundamentalmente, del intertexto con el tango), en pos de la elección de adaptaciones de novelas europeas o de enunciados más universales. No obstante, el cine cómico sigue produciéndose, con las exitosas películas de Niní Marshall, Luis Sandrini, Pepe Arias, etc. También se produce un cine de corte social – popular, con directores como Mario Soffici, Hugo del Carril y Lucas Demare, con protagonistas femeninas como Tita Merello, quien procedía del teatro popular.

A mediados de la década del 50 se produce una profunda crisis en el cine argentino, que llega incluso a cancelar su producción durante el año 1956. Posteriormente, surgió una nueva generación de directores jóvenes, con otras reivindicaciones y propuestas estéticas alejadas de la tradición popular. No obstante, subsistió un cine de corte comercial que sufrió una terminante desvalorización por parte del campo cultural durante décadas hasta que, significativamente, fue reivindicado en los últimos años. Algunos exponentes de este cine tuvieron un fuerte impacto en los artistas del *under*, como es el caso de las películas de Armando Bo protagonizadas por Isabel “La Coca” Sarli, los filmes encabezados por estrellas de la música como Sandro, o las películas de factura deficiente, como la filmografía de Enrique Carreras, y todas aquellas expresiones denominadas “bizarrras”.

---

<sup>400</sup> Con películas como *Campo ajueira* y *De vuelta al pago*, 1919, *La muchacha del arrabal*, 1922, *Melenita de oro*, 1923, *Perdón viejita*, 1927, etc.

<sup>401</sup> Con películas como *Tango*, de Luis José Moglia Barth, 1933, los melodramas tangueros de Libertad Lamarque: *Ayúdame a vivir*, de José A. Ferreyra, 1936, *La ley que olvidaron*, de José A. Ferreyra, 1938, *Puerta cerrada*, de John Alton y Luis Saslavsky, 1939, etc.

<sup>402</sup> *Los tres berretines*, Lumiton, 1933, *Así es la vida*, Francisco Mugica, 1939.

Otro de los medios de comunicación en los que recalaron los actores y los géneros populares fue la radio. La Argentina fue un país pionero en el desarrollo de la radiofonía, cuya primera transmisión data del año 1920<sup>403</sup>. Inicialmente, la programación estaba conformada casi exclusivamente por música clásica a la que, al poco tiempo, se le sumó el segmento de noticias. En 1923 se produce el ingreso del deporte, con la transmisión de la “pelea del siglo” entre “El Torito de las Pampas” Luis Ángel Firpo y Jack Dempsey desde Nueva York. Al año siguiente se incorporó el fútbol. Hacia el final de la década del 20 se produce un hecho fundamental para el desarrollo de los géneros populares en los medios masivos: nace el radioteatro. Inicialmente inclinado por la vertiente criollista y nativista, incorpora canciones y payadas. Luego, incorporará el drama histórico.

Los sectores populares, que inicialmente constituían el público del denominado “género chico” en el teatro, acceden paulatinamente a la compra de aparatos receptores. Los mismos comenzaron a ocupar un lugar central en el hogar<sup>404</sup>. De este modo, la radio se convierte en uno de las principales formas de entretenimiento familiar. El aumento de la audiencia, generó el surgimiento de nuevas emisoras, la aparición de publicaciones especializadas<sup>405</sup> y la diversificación de la programación.

Al tiempo que se impone en el público femenino, el radioteatro incorpora aspectos de la producción folletinesca, que más tarde, alimentaría también a su principal competidor, la telenovela<sup>406</sup>. También surgen los programas cómicos, en los que los actores del teatro popular tuvieron un importante desempeño<sup>407</sup>. Por otra parte, se crean programas cuyos hacedores y estructuras pasarían luego a la televisión<sup>408</sup>. Y continúan además los programas musicales.

---

<sup>403</sup> El 27 de agosto de ese año se realiza la transmisión en vivo desde el Teatro Coliseo, de la ópera *Parsifal* de Richard Wagner, para un reducido público de cincuenta radioaficionados.

<sup>404</sup> Para los años 30 se produce el acceso masivo a las viviendas unifamiliares ubicadas en barrios y el consiguiente alejamiento de los conventillos del centro.

<sup>405</sup> Algunas de las cuales perdurarían durante décadas, como *Radiolandia*.

<sup>406</sup> Algunas figuras emblemáticas del radioteatro fueron Oscar Casco, Hilda Bernard, Susy Kent, Rosa Rosen, Eduardo Rudy, Jorge Salcedo y Julia Sandoval, al tiempo que entre los autores más importantes se encontraban Abel Santa Cruz, Nené Cascallar, María del Carmen Martínez Paiva, Alberto Migré, Celia Alcántara y Alma Bressán. Muchos de estos nombres, que también se desempeñaron luego en la televisión, serían retomados en espectáculos del *under* como referencias jocosas, tal como veremos posteriormente.

<sup>407</sup> Nini Marshall, Luis Sandrini, Juan Carlos Thorry, Tincho Zabala, Pepe Arias, Pepe Iglesias “el zorro”, “Los Cinco Grandes del Buen Humor” (Rafael Pato Carret, Jorge Luz, Juan Carlos Cambón, Zelmario Gueñol y Guillermo Rico).

<sup>408</sup> Como por ejemplo *La Revista Dislocada* de Delfor Discasolo y Aldo Cammarota, o *Los Pérez García*, antecedente de la comedia familiar dirigida a producir la identificación de la clase media.

Con la década del 50 se produce el surgimiento de la principal competidora de la radio, la televisión, lo cual provocará cambios sustanciales que para la década del 60 ya se encontrarán afianzados. Por un lado, los elencos estables y las orquestas exclusivas son absorbidos por la televisión, como sucede también con la ficción folletinesca. De este modo, cobran mayor protagonismo los programas de información<sup>409</sup> y la música. Por otra parte, se impone un código más informal y generador de complicidad con el oyente, que se mantendría hasta nuestros días<sup>410</sup>.

Durante los 70 aparecen las emisoras de frecuencia modulada. En primer término, esto generará la dicotomía AM información / FM música. Con el tiempo, esto permitirá una segmentación mayor de la audiencia, sobre todo con el surgimiento de emisoras de FM dirigidas a sectores específicos del público. En 1985, y en paralelo al fenómeno *under*, aparece FM *Rock&Pop*, emisora destinada al público juvenil y a la música de rock. La misma cumplió un importante papel como difusora de la tendencia *underground* del rock, al tiempo que estableció una fuerte intertextualidad con las formas utilizadas por los artistas del teatro *under*, fundamentalmente en el programa *Radio Bangkok*, que salió al aire desde 1987 con la conducción de Lalo Mir, Bobby Flores y Douglas Vinci. La gran popularidad de *Rock&Pop* constituyó un puente para la difusión de las actividades de su propietario, Daniel Grinbank, como productor de recitales de visitas internacionales, al tiempo que determinó que las figuras de la radio recalaran en la televisión, inicialmente en un programa denominado *Rock&Pop TV*, emitido en 1988<sup>411</sup>.

Por su parte, la televisión argentina se inicia en 1951. Al igual que como había sucedido con la radio, pocas personas contaban con aparatos receptores en sus hogares durante los primeros años. El público, que era masivamente radioescucha, se reunía para ver televisión en bares, locales comerciales o en las casas de los pocos vecinos que contaban con el aparato. En principio había sólo un canal estatal, en el que se formaron los artistas y los técnicos del nuevo medio. Las primeras figuras del mismo fueron

---

<sup>409</sup> Durante la dictadura de Onganía, comienza a cobrar un importante papel la emisora Radio Colonia que, al estar situada en Uruguay, podía dar información censurada en nuestro país, al tiempo que podía ser captada por los receptores locales. Esto se reiteró durante la dictadura posterior.

<sup>410</sup> Con programas como *Fontana Show* y, fundamentalmente, *Rapidísimo* de Héctor Larrea, pero también con programas nocturnos con locuciones sugerentes, como la de Betty Elizalde, Nucha Amengual y Nora Perlé.

<sup>411</sup> Poco después, se produjo una efímera versión televisiva de *Radio Bangkok*, y años más tarde, una de las figuras de la radio, Mario Pergolini, conduciría un exitoso ciclo televisivo denominado *La TV ataca*, donde retomaba muchos de los modos enunciativos de su programa radial *Malas compañías*.

locutores radiales<sup>412</sup>. Los primeros programas y avisos publicitarios se emitían por la noche y en vivo, dando lugar a todo tipo de equívocos que salían al aire, dotando al medio de una impronta metalingüística que luego sería retomada y alimentada por animadores y actores populares de desempeño en la televisión<sup>413</sup>.

Al igual que en la radio, el primer formato televisivo de producción nacional fue el noticiero, al que rápidamente le seguirían los musicales y los programas culinarios de Petrona C. de Gandulfo. Además, se emitían series norteamericanas<sup>414</sup>. A partir de 1956, y dirigido a un público predominantemente femenino se pusieron en pantalla las primeras telenovelas<sup>415</sup>, que retomaban la tradición folletinesca y melodramática que ya había resultado exitosa en la radio. Poco después, se impusieron los programas periodísticos<sup>416</sup>, las comedias familiares<sup>417</sup>, los shows musicales y los ciclos de suspenso<sup>418</sup>. Se impusieron nuevas figuras, algunas de las cuales procedían del teatro<sup>419</sup> y hasta un diseñador de modas, Jean Cartier. Al mismo tiempo, se renovaba el repertorio de series norteamericanas<sup>420</sup>.

Durante la década del 60 surgieron los canales privados (Canal 9, 11, 13 y 2), expandiendo el medio y diversificando la programación. Surgieron las revistas especializadas<sup>421</sup>. Surgieron algunos programas cómicos de rotundo éxito, cuyas repeticiones se extendieron durante décadas<sup>422</sup>. Se amplió la oferta de telenovelas<sup>423</sup>, de series<sup>424</sup> y comedias norteamericanas<sup>425</sup> que también dieron lugar a numerosas repeticiones que se prolongaron por años.

También creció el número de propuestas dirigidas al público infantil<sup>426</sup>, además de una numerosa cantidad de series de dibujos animados, que anteriormente sólo podían

---

<sup>412</sup> Guillermo Brizuela Méndez, Nelly Trenti, Nelly Prince, Adolfo Salinas, Lidia Satragno "Pinky" y Antonio Carrizo.

<sup>413</sup> Y que a partir de la década del 90 se convertiría en la base fundamental de programas basados exclusivamente en un discurso televisivo autorreferencial, modalidad que se extiende hasta nuestros días.

<sup>414</sup> Como *Patrulla del camino*, *El llanero solitario* o *Cisco Kid*.

<sup>415</sup> *Teleteatro a la hora del té*, con Fernando Heredia y María Aurelia Bisutti.

<sup>416</sup> Con conductores como *Blackie*.

<sup>417</sup> Con Mirtha Legrand, Ángel Magaña, Jorge Salcedo y Osvaldo Miranda.

<sup>418</sup> Como *Obras Maestras del Terror*, de Narciso Ibáñez Menta.

<sup>419</sup> Como Augusto Bonardo, Juan Carlos Thorry, Analía Gadé, Chas de Cruz.

<sup>420</sup> Con nuevas propuestas como *Cheyene*, *Cuero Crudo* y *Caravana*.

<sup>421</sup> *TV Guía*, *Canal TV* y *Antena TV*.

<sup>422</sup> *Felipe*, *Viendo a Biondi*, *Telecómicos*, *La Nena*.

<sup>423</sup> *El amor tiene cara de mujer*, *La Familia Falcón*.

<sup>424</sup> *El fugitivo*, *Combate*, *Bonanza*, *Ruta 66*, *La caldera del diablo*, y más tarde, *La familia Ingalls*.

<sup>425</sup> *El show de Dick Van Dyke*, *Yo quiero a Lucy* o *Los tres chiflados*.

<sup>426</sup> *Disneylandia*, *Lassie*, *Rin Tin Tin*, *Batman*, *Los locos Adams*, *Titanes en el ring*, *Las Aventuras del Capitán Piluso* y *Coquito*, protagonizada por Alberto Olmedo, *El flequillo de Balá*, *El circo de Marrone*.



verse en el cine), a los jóvenes<sup>427</sup> y al público femenino<sup>428</sup>. Sin embargo, también contaron con gran éxito los programas dirigidos a todo el público, en formato “ómnibus” de fin de semana<sup>429</sup>, o en el de la comedia familiar<sup>430</sup>.

En 1974 los canales privados pasaron a manos del Estado Nacional. En el transcurso de la década continuó creciendo la oferta segmentada: musicales para el público joven<sup>431</sup> y para un público adulto<sup>432</sup>, las grandes transmisiones deportivas y los programas de entretenimientos<sup>433</sup>. También se destacan los programas cómicos que trasladan a la televisión la estructura de *sketches* picarescos propio de la revista porteña<sup>434</sup>, que incluían a artistas del género, así como a autores y productores<sup>435</sup>. Algunos de los *sketches* de estas emisiones se independizarían posteriormente, conformando nuevos programas<sup>436</sup>. Las telenovelas, por su parte, comenzaron a ocupar el horario central, con los grandes éxitos de Alberto Migré<sup>437</sup>, mientras se consagraban nuevas figuras formadas o entrenadas en el medio<sup>438</sup>.

Durante la dictadura, las listas negras no alcanzaron de forma significativa a los actores populares o a las figuras masivas<sup>439</sup>, que continuaron desempeñándose en los medios. Se impuso aun más una televisión de corte pasatista, con nuevas series norteamericanas<sup>440</sup>. Las telenovelas incorporaron a niños o adolescentes como protagonistas<sup>441</sup> o se reeditaron viejas historias<sup>442</sup>, al tiempo que se incorporaron definitivamente las tiras de producción mexicana y venezolana (muy posteriormente, ingresarían al mercado argentino las tiras brasileñas).

En 1984, y ya en democracia, Canal 9 es restituido a su antiguo dueño, Alejandro Romay. Paralelamente, se inicia la era del “destape”, y se produce la apoteosis de los

<sup>427</sup> *El Club del clan, Escala musical.*

<sup>428</sup> *Buenas tardes, mucho gusto, Dr. Cándido Pérez, señoras, Almorzando con Mirtha Legrand.*

<sup>429</sup> *Sábados circulares*, de Pipo Mancera; *Sábados continuados*, de Héctor Coire, *Domingos de mi ciudad*, luego convertido en *Feliz Domingo*.

<sup>430</sup> *Los Campanelli.*

<sup>431</sup> *Música en libertad, Alta Tensión.*

<sup>432</sup> *Grandes valores del tango, Asado con cuentos*, con Luis Landriscina.

<sup>433</sup> *Si lo sabe cante y Yo me quiero casar... ¿y usted?*, de Roberto Galán.

<sup>434</sup> *La Tuerca, Hiperhumor, Operación Ja Ja, El chupete, Porcelandia.*

<sup>435</sup> Como los hermanos Hugo y Gerardo Sofovich.

<sup>436</sup> *Polémica en el bar y La peluquería de Don Mateo*, por ejemplo, proceden de *Operación Ja Ja*.

<sup>437</sup> *Rolando Rivas, taxista, Pobre Diabla, Dos a quererse, Piel naranja.*

<sup>438</sup> Soledad Silveyra, Claudio García Satur, Beatriz Taibo, Arturo Puig, María de los Ángeles Medrano, Claudio Levrino, Arnaldo André.

<sup>439</sup> Los más afectados fueron aquellos de adscripción al teatro realista o “serio”.

<sup>440</sup> *El hombre nuclear, La mujer biónica, Las calles de San Francisco, Koyak, Swatt, Los ángeles de Charly, La mujer maravilla, El increíble Hule.*

<sup>441</sup> *Andrea Celeste*, protagonizada por la pionera, Andrea del Boca, *Señorita maestra, Pelito*, luego *Clave de Sol*.

<sup>442</sup> *Rosa de Lejos*, remake de *Simplemente María*.

artistas populares relacionados con la estética revisteril, Alberto Olmedo (con su célebre *No toca botón*) y Jorge Porcel (con *Las gatitas y ratones de Porcel*). También protagonizan exitosos ciclos Juan Carlos Calabró<sup>443</sup> y Juan Carlos Altavista, con su personaje de Mínguito (desprendimiento de *Polémica en el bar*). También comienzan a cobrar mayor importancia las figuras cuya participación televisiva no se relaciona estrictamente con un despliegue actoral o artístico, constituyendo la aparición pública su único fundamento (lo cual se acrecentaría cada vez más).

Los aspectos consignados conforman un repertorio de referencias y de modos de enunciación, del que los artistas de desempeño en el fenómeno *under*, nacidos en su gran mayoría durante la década del 60, habían sido espectadores y consumidores, y a los que apelarán lúdicamente, sin mediar legitimación o argumento algunos. En efecto, si bien los artistas del *under* reivindican a los actores de la tradición popular, la novedad fundamental radica en que dicha revalorización apuntó también a las manifestaciones de los mismos en los medios masivos de comunicación, como la radio y la televisión. Uno de los casos emblemáticos, es su fascinación por Pepe Biondi, figura del circo y la televisión argentina de los años 60, cuyas repeticiones constantes podían verse todavía. Consideramos no obstante, que esta reapropiación fue mediatizada por una metodología específica que, por un lado, contribuyó a transformar estas referencias fragmentadas en material para la creación y, por otra parte, preparó al Yo Actor del *under* para trabajar *entre* el público, estableciendo una relación directa con el mismo. Esta metodología específica es la de la Escuela Francesa, sistematizada por Jacques Lecoq.

### **3. b. La influencia de la Escuela Francesa en la conformación del Yo Actor del *under***

Tal como lo hemos desarrollado anteriormente, el *under* es un fenómeno compuesto por expresiones artísticas actorales, en las que confluyeron diversas influencias. En este apartado analizaremos el papel jugado por la Escuela Francesa, en la versión sistematizada por Jacques Lecoq. Consideramos que la misma tuvo un rol decisivo en la formación metodológica, pero fundamentalmente, en la formación técnica de los Yo Actores que tuvieron desempeño en el *under*. Esto se debió a que la propuesta de Lecoq, difundida en nuestro país por las pedagogas y directoras Cristina Moreira y

---

<sup>443</sup> Calabromas, el *sketh El contra*, que luego se convertiría en programa.

Raquel Sokolowicz, proveyó las herramientas metodológicas necesarias para articular todas las influencias de las que se nutrió el *under*.

Por un lado, su fuerte estructuración en géneros tradicionales y la valorización del número breve que propone, aportó una base para la inclusión de los géneros “ínfimos” y de los elementos tomados de la cultura popular como materiales para la creación. Por otra parte, el entrenamiento que brinda en el establecimiento del vínculo con el espectador, en el posicionamiento del Yo Actor en la situación de actuación a partir del aprovechamiento de todo lo que sucede durante la misma y de la preponderancia de lo corporal en la Actuación, permitió a los actores del *under* afrontar una relación incierta e indeterminada con un público no teatral, con conductas espectatoriales y en espacios propios del mundo rock. Esta relación se tornaba aun más riesgosa teniendo en cuenta el corpus temático al que el *under* apelaba, es decir, el despliegue de una corporalidad y sexualidad revulsivas como modo de enfrentar y provocar al público, motivo por el cual era necesario que el posicionamiento del sujeto como Yo Actor fuera sólido y consistente.

En lo que respecta a las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación, la Escuela francesa se basa en un orden alternativo al de la trama, recurriendo a los géneros tradicionales del teatro popular y del teatro antiguo. Los géneros, en tanto entidades tipificadas pero abiertas, permiten el despliegue de los aspectos reflexivos de la Actuación, en tanto variaciones dentro de una estructura fija.

Dada la influencia que ejerció la Escuela Francesa en el mismo, consideramos que es inexacta la consideración del *under* como un fenómeno ligado a la improvisación anárquica o librado a la mera espontaneidad de los artistas, tal como profundizaremos en adelante.

A continuación, nos centraremos en las características de la metodología específica de Actuación propuesta por la Escuela Francesa, y las consecuencias de su introducción en el campo teatral porteño.

En primer lugar, analizaremos la concepción estética y metodológica de la Escuela Francesa, a través de la formulación de Jacques Lecoq (3. b. 1)

En segundo término, profundizaremos en el ingreso de la Escuela Francesa en la Argentina: sus antecedentes, el rol jugado por Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz en su difusión en nuestro campo teatral, y las formaciones y espectáculos que, basados en esta metodología específica, iniciaron el fenómeno *under*. (3. b. 2.)

### 3. b. 1. La Actuación según Jacques Lecoq

Jacques Lecoq (París, 1921) inició su carrera estudiando educación física y deportes. Fue su interés por la poética del movimiento del cuerpo, al que él llama “geometría”, lo que lo acercó a la Actuación en los años 40. Además, estudió mimo, expresión corporal y danza. Sus principales maestros fueron Claude Martin, discípulo de Charles Dullin, Jean Dasté (con quien se inició en el uso de las máscaras) y Jacques Copeau, quien además fue su suegro. Lecoq afirma que estas pedagogos, provenientes de lo que define como la misma “familia teatral” (Lecoq: 2004, Pp. 21), lo entrenaron para dirigirse a un público popular, con un teatro simple y directo.

En 1948 viajó a Italia, país en el que permaneció durante ocho años. Allí descubrió la Commedia dell’arte, cuya metodología aprendió de actores formados a su vez por actores, y luego la tragedia griega y la técnica del coro. Conoció a Amleto Sartori y, junto con él, recuperó la técnica de fabricación de máscaras de cuero. Dirigió “revista italiana” (obras satíricas que comentaban la realidad política), coros de tragedias y trabajó con Anna Magnani en su regreso al teatro. Además, se produjo su encuentro trascendental con Darío Fo, quien también tenía un especial interés por las raíces populares del teatro.

En 1956, Lecoq regresó a París y fundó su Escuela Internacional de Teatro. Durante tres años trabajó en el Teatro Nacional Popular, invitado por Jean Vilar. Pero tras esta experiencia, decidió dedicarse totalmente a la pedagogía, hasta su muerte, ocurrida en 1999. En 1997, y tras cuarenta años de labor docente, escribió *El cuerpo poético*, libro en el que describe puntillosamente su metodología de enseñanza.

Lecoq comparte la forma en que los actores italianos entienden su trabajo: sostiene que ellos simplemente salen a escena y actúan. En los términos de nuestro modelo, esta actitud privilegia a la acción en situación de actuación por sobre cualquier otra elaboración previa. Por consiguiente, Lecoq sostiene que su pedagogía privilegia el mundo exterior frente al interior, por lo que no busca producir estados de ánimo en el actor. Afirma que un error frecuente en otras metodologías procede de confundir improvisación con expresión, dado que quien expresa no está forzosamente en situación de creación.

En efecto, considera que cuando el actor se desborda olvida que no sólo es él quien deben sentir placer en su Actuación: el público también tiene que sentirlo. Según Lecoq (2004), el acto de expresión se dirige más hacia el propio actor que hacia el público, replegando el espacio escénico en sí mismo y convirtiendo a la Actuación en

un hecho privado, del que el espectador queda excluido. El actor, en cambio, debe irradiar y desplegar a su alrededor un espacio en el que los espectadores estén presentes. De este modo, la pedagogía de Lecoq parte de una fuerte afirmación de la situación de actuación en sí misma, que es colocada por encima de cualquier otra instancia organizadora del hecho teatral.

Para Lecoq la clase no es un ámbito terapéutico para que el alumno logre sentirse mejor, sino un espacio para la creación, en tanto generación de un “objeto exterior” que no le pertenece al creador. Para ello, considera necesario mantener la distancia del juego entre el personaje y el sujeto, porque esto le permitirá actuarlo mejor. Por consiguiente, el actor no debe “apropiarse” del personaje, porque esto lo llevará a quedárselo para él y no dárselo al público (Lecoq: 2004). La Actuación se basará entonces en una triangulación entre el actor, el personaje y una referencia reconocida que funcione como mediadora y a la vez, distanciadora. Para Lecoq dicha referencia está constituida por la neutralidad, como base para que el sujeto actor encuentre luego su propio punto de vista. Consideramos que la neutralidad es la premisa sobre la que se asienta la formación del Yo Actor como posición en la situación de actuación.

Dicha neutralidad está constituida por las leyes del movimiento, que Lecoq enumera como equilibrio, desequilibrio, oposición, alternancia, compensación, acción y reacción. Estas leyes organizan todas las situaciones teatrales, brindándoles una arquitectura o estructura que, para el pedagogo francés, será la “permanencia” necesaria para que actor pueda encontrar una forma propia de desempeñarse. Lecoq se refiere a puntos fijos que permiten el movimiento y que el actor debe hacer suyos para poder transgredirlos.

El movimiento, que no debe confundirse con el simple desplazamiento, posee una dinámica que surge de la interrelación entre espacio, ritmo y fuerza. Dado que este esquema se encuentra tanto en el cuerpo del actor como en el del espectador, Lecoq afirma que el público sabe perfectamente cuándo hay equilibrio o desequilibrio, cuándo el espectáculo está vivo y cuándo no, cuándo una Actuación es exacta y cuándo es fallida, aunque no pueda argumentarlo con palabras (es en este sentido que puede afirmarse que el espectador participa corporalmente en la situación de actuación, aunque no se mueva). El actor y el profesor, en cambio, sí deben saberlo y fundamentarlo, porque son especialistas. Por lo tanto, Lecoq afirma que su escuela es también una escuela de la mirada en tanto constatación de la exactitud o inexactitud del movimiento

y no en tanto mera opinión. En efecto, las correcciones se hallan al servicio de la creación de una organización viva por parte del actor.

La Escuela Internacional de Teatro parte de un proceso pedagógico muy construido. Si bien a simple vista esta estructura fuerte parece restarle libertad al alumno, su fundador sostiene que, por el contrario, la misma sólo puede ser genuina si el actor logra “nadar entre las dos aguas de las permanencias” (Lecoq: 2004, Pp. 31). Por consiguiente, la labor del docente es brindar una palabra firme, que funcione como una referencia para el actor. La premisa de la que parte la Escuela es la de que toda formación actoral, al igual que la deportiva, debe operar mediante el rodeo: “para formar un buen lanzador de peso hay que hacerle correr” (Lecoq: 2004, Pp. 85). Por lo tanto, el profesor lleva al alumno a través de un recorrido “indirecto”, que nunca va en línea recta hacia el lugar a dónde se pretende llegar, con el objeto de producir la distancia necesaria entre el Yo Actor y el personaje resultante de su acción.

Dado que Lecoq no es partidario de entrenar al actor para desempeñarse en un estilo único, la formación pasa por diversas poéticas y disciplinas. Inicialmente, las mismas estaban conformadas por la máscara neutra, la expresión corporal, la Commedia dell'arte, el coro y la tragedia griega, la pantomima blanca, la figuración mimada, las máscaras expresivas, la música y, como base técnica, la acrobacia dramática y el mimo de acción. Más tarde, se agregó el trabajo sobre la improvisación hablada y la escritura, por lo que Lecoq afirma que fue del silencio a la palabra. Fue en 1962 que aparecieron los primeros *clowns* en la Escuela: “Explorando el terreno de lo ridículo y de lo cómico, descubrí <<la búsqueda del propio clown>>, que iba a dar al actor una gran libertad ante sí mismo” (Lecoq: 2004, Pp. 27). Paralelamente, comenzó a trabajar con las máscaras del Carnaval de Basilea, denominadas larvarias. Finalmente, durante la década del 70, se incorporaron el melodrama, el bufón, las historietas mimadas, los narradores-mimos y los géneros burlescos (*cabaret, variété* y grotesco).

El proceso de aprendizaje se plantea de forma evolutiva, yendo de lo simple a lo complejo. Por consiguiente, la máscara neutra, en tanto adquisición de lo general, y el *clown*, en tanto descubrimiento y desarrollo de lo singular, enmarcan la formación, que se desarrolla durante dos cursos anuales. El programa se completa con los denominados “autocursos”, compuestos por sesiones diarias en las que los alumnos preparan escenificaciones para mostrar al finalizar la semana. Si bien las mismas parten de temas propuestos por el profesor, éste no participa en su preparación. En lo que respecta a la clase, el docente se limita a dar las consignas de los ejercicios y a marcar el inicio,

cierre y ritmo de cada uno de ellos, mediante un tamboril. Según Lecoq, las correcciones deben evidenciar las desviaciones en los movimientos, pero nunca indicar lo que hay que hacer.

Durante el primer curso se promueve un acercamiento a la improvisación y sus reglas, que pasa por varias etapas. En primer término, se realizan improvisaciones silenciosas, en las que las situaciones son reducidas a su motor esencial, con el fin de descubrir los movimientos básicos que las animan. Estos conformarán una estructura libre de la anécdota, en el que el detalle se convierte en el gran tema. Lecoq lo ejemplifica con el ejercicio que parte de la premisa “el que cree que... pero no”, o de la consigna de compartir una sala de espera en la que los sujetos miran y son mirados. Con estos esquemas básicos, se generan acciones y reacciones sin necesidad de ampararse en ningún argumento. Para Lecoq, con estos ejercicios iniciales el alumno comprende que existe una rítmica del movimiento, pero en tanto elemento vivo, es decir, que no puede medirse y reproducirse siempre de la misma manera.

Así, se comienza a trabajar con las dinámicas esenciales del movimiento, que constituirán los puntos de apoyo esenciales de la Actuación (Ver caso 8) en el Anexo IV de esta tesis). El objetivo es que el alumno descubra en su propio cuerpo las leyes del movimiento enunciadas por Lecoq: no hay acción sin reacción, el movimiento es continuo, el movimiento proviene de un desequilibrio y busca el equilibrio, el equilibrio mismo está en movimiento, no hay movimiento sin punto fijo, el movimiento pone en evidencia el punto fijo, el punto fijo también está en movimiento (Lecoq: 2004). Por otra parte, el trabajo en conjunto permite percibir la existencia de una dinámica grupal que es difícil de captar, pero que constituye el motor de las situaciones escénicas<sup>444</sup>.

Luego de estas primeras improvisaciones, se encara la búsqueda de un estado neutro. Lecoq sostiene que la neutralidad absoluta es una utopía, dado que cuanto más se la busca, más aparece la particularidad. De este modo, a partir de ejercicios para producir neutralidad, se consigue la eliminación de lo accesorio o parasitario,

---

<sup>444</sup> A partir de un ejercicio de dinámica grupal, por ejemplo, Lecoq identifica dos rítmicas diferentes. Por un lado, el comportamiento que denomina “borreguil”, en el que todos se colocan a una misma distancia entre sí, en una relación simétrica que promueve intervenciones repetitivas. Estas disposiciones sólo pueden producirse en situaciones rituales o militares, por lo que no pueden actuarse dramáticamente. Aun en un conjunto, cada personaje debe estar en el grupo y a la vez, ser diferente, encontrar un tiempo personal. Por otra parte, también puede producirse la situación inversa: alguien entra y, para ser original, actúa un caso clínico o extravagante. Donde había dificultad para reaccionar, el grupo encuentra en ese caso una ocasión para hacerlo. La reacción será entonces la de “todos contra uno”. Lecoq identifica esta dinámica grupal con el nacimiento del coro trágico frente al héroe perturbador.

promoviendo que sea el *error* o *desvío* lo que se vuelve interesante. El error no sólo es aceptado, sino que es necesario, porque reorienta a los alumnos hacia sí mismos. Lecoq se refiere a estos ejercicios como una expurgación o despojamiento de lo que estorba, creando una página en blanco que esté disponible para recibir los acontecimientos del exterior. Será la reacción<sup>445</sup> ante los mismos, lo que revelará el mundo interior, certeza que parte de la premisa de que “el cuerpo sabe cosas que la cabeza no sabe todavía” (Lecoq: 2004, Pp. 26).

Lecoq afirma que el estado de neutralidad es definido entonces como una disponibilidad, curiosidad o calma, que es previo a la acción y a la caracterización de cualquier personaje. El alumno arriba a este mediante dos tipos de ejercicios individuales: los que utilizan la máscara neutra y las identificaciones con materiales o fuerzas de la naturaleza. La máscara neutra constituye la base o referencia de todas las máscaras. Se trata de una máscara que no posee una expresión concreta, manifestando en cambio un estado de calma o equilibrio. Dado que el rostro desaparece, el cuerpo se percibe más intensamente, por lo que el uso de la máscara neutra acrecienta la presencia del actor en el espacio que lo circunda, situándolo en un estado de descubrimiento, de apertura y de disponibilidad para recibir: “Se entra en la máscara neutra como en un personaje, con la diferencia de que aquí no hay personaje sino un *ser genérico neutro*” (Lecoq: 2004, Pp. 62). Este ser genérico, por consiguiente, no tiene conflictos, historia, pasado, contexto o pasiones, por lo que no puede más que *estar presente* durante los ejercicios (Ver caso 9) en el **Anexo IV**).

En lo que respecta a los ejercicios de identificación, los mismos tienen por objeto que el alumno descubra las dinámicas (compuestas por los movimientos y ritmos) de la naturaleza. Para ello, elementos, materias, animales, colores, luces, sonidos y palabras con reconocidos en el cuerpo mimador (Ver ejercicios agrupados en el caso 10) del **Anexo IV**). Lecoq considera que el acto de mimar es una conducta esencial del ser humano<sup>446</sup>. Se trata de “formar cuerpo con”, con el objeto de comprender mejor o de

---

<sup>445</sup> Lecoq define a la reacción como la activación, a partir de una imagen del presente, de una imagen del pasado.

<sup>446</sup> En este punto, Lecoq realiza una consideración respecto al arte del mimo. Sostiene que el mimo se estancó desde el momento en que se separó del teatro y se encerró en sí mismo. En este sentido, se ubica en las antípodas de la corriente inaugurada por Étienne Decroux, discípulo de Copeau, para quien el mimo es la representación del pensamiento a través del movimiento del cuerpo. Decroux se acerca entonces a las corrientes que buscan una codificación absoluta del desempeño corporal. Formador de Marcel Marceau, fue alabado por Gordon Craig y por Eugenio Barba, quien manifiesta que Decroux es el occidental que más se acercó a la codificación oriental. Por su parte, y si bien reconoce la influencia que el teatro Nô ha tenido en su pedagogía, Lecoq sostendrá que el aprendizaje de gestos formales provenientes de estilos o códigos muy elaborados, como los del teatro oriental o la danza clásica,



redescubrir una dinámica, para que luego surja el gesto. Consideramos que esta noción es asimilable a nuestro uso del término Gesto, dado que refiere al arribo a una forma particular del sujeto que, en este caso, acontece como desvío de la neutralidad.

Lecoq afirma que el trabajo con la máscara neutra y las identificaciones constituyen un “fondo poético” en el alumno, imprimiendo huellas en su cuerpo o circuitos físicos por los que las emociones o los textos dramáticos podrán expresarse. Para ejercitar este pasaje, se trabaja con los denominados método de las transferencias y método de los condicionantes, que permiten pasar la dinámica de movimiento descubierta a la caracterización de un personaje o de una situación (Ver casos 11) y 12) en el **Anexo IV**). Se trata de recolocar las identificaciones en la situación dramática, apoyándose en las dinámicas de la naturaleza con fines expresivos, con el fin de alcanzar mediante esta transposición, una Actuación no realista.

Ahora bien, consideramos que la utilización en una Actuación propiamente dicha del material hallado, resulta problemática dado que el trabajo con las transferencias y los condicionantes tiende a que el Yo Actor reproduzca un diseño previo, que pasa a ser un modelo a interpretar (ocupando el lugar de la trama). Si, por el contrario, estos ejercicios cumplen la función de ampliar el repertorio corporal, el problema de su utilización en la Actuación, persiste, por lo que el Yo Actor debe recurrir a otra metodología específica o a su intuición, para hacerlo.

El primer curso se completa con la ejercitación con las máscaras expresivas. Dichas máscaras poseen formas características de diversos personajes (generalmente, de la *Commedia dell'arte*). El carácter del personaje no está dado por sus pasiones, estados de ánimo, o situaciones en las que se encuentre, sino por las líneas de fuerza que lo definen. No obstante, es cuando un personaje es puesto en situación, cuando revela su carácter<sup>447</sup>. Cada personaje posee una máscara y una contramáscara, compuesta por su contrario. La contramáscara hace aparecer un segundo personaje detrás de la máscara, aportándole profundidad y relieve. El alumno debe ejercitar la máscara, la contramáscara y el trabajo simultáneo con ambas.

Lecoq advierte que si el personaje y el actor se funden en uno, la Actuación se anula. El actor no debe actuar de sí mismo, sino consigo mismo. Para ello, se introducen mediatizaciones (transferencias, condicionantes, etc.). A diferencia de la máscara

---

constituye una desviación que redundaría en la utilización de movimientos físicos muy difíciles de justificar dramáticamente. Por el mismo motivo, considera que la preparación corporal deportiva también es insuficiente para el actor.

<sup>447</sup> “<<Si soy avaro, pedidme dinero>>, podría decir Harpagon (Lecoq: 2004, Pp. 96).

neutra, con las máscaras expresivas los personajes no pueden seguir una única línea de acción. Por ejemplo, en un ejercicio de máscara neutra, dos personajes simplemente se encuentran. Con las máscaras expresivas, se producen “rodeos” o desviaciones dramáticas que retardan o complican dicho encuentro.

En el segundo curso, la técnica y análisis de los movimientos es confrontada con los diferentes territorios dramáticos (melodrama, Commedia dell’arte, bufón, tragedia y *clown*), con el fin de descubrir los motores específicos de la Actuación en cada uno de ellos. Lecoq denomina a este trabajo como una geodramática, que consiste en investigar qué parte de la naturaleza humana, tanto corporal como sentimental, se pone en juego en cada género y cuáles son los recursos estéticos más apropiados para expresarlo (media máscara, coro, objetos, etc.). El trabajo se inicia con pantomimas, y figuraciones mimadas, y luego se incorporan textos que permitan enriquecer la exploración de cada territorio. El principal obstáculo en este trabajo está constituido por los *clisés* que los alumnos traen consigo respecto de cada género, por lo que deberá trabajarse sobre ello.

Lecoq define al melodrama como el despliegue de los grandes sentimientos. Para abordarlo, propone que el alumno trabaje con la “creencia” (en el amor, en la familia, en el honor), lo cual se contrapone con el escepticismo y la burla, propias del bufón. De este modo, la Actuación de este territorio parte de la convicción que el Yo Actor sea capaz de experimentar y de imponer al público. En lo que respecta a la Commedia dell’arte o comedia humana, la característica fundamental de este territorio está dada por la fuerte clasificación de personajes que le es propia. No obstante, el territorio que los define a todos por igual, es el de los deseos urgentes y el de su permanente estado de supervivencia. Esto constituye el motor de sus acciones y los lleva a aprovechar cualquier situación en su favor. Los personajes se encuentran atrapados en sus propias intrigas, limitados en su inteligencia y miedosos, por lo que, a pesar de poseer aspectos cómicos, no pueden reírse de sí mismos. El trabajo actoral debe partir entonces de la amplificación, dado que los personajes se hallan arrastrados brutalmente de un sentimiento a otro. Para ello, se trabaja con la media máscara<sup>448</sup>. Finalmente, se introducen los “lazzi”, repertorio de acciones y juegos escénicos que estructuran las situaciones. El trabajo con los mismos tiende a que el alumno adquiera la capacidad de utilizarlos en el momento apropiado.

---

<sup>448</sup> Lecoq sostiene que inicialmente les pide a los alumnos que hagan su media máscara, sin referencia a los personajes típicos. Sólo en un segundo momento se pasa a los mismos.

En tercer lugar, se profundiza en el territorio dramático del bufón, caracterizado por el misterio, lo grotesco y lo fantástico. El bufón es escéptico y, dado que no cree en nada, se burla de todo. Por consiguiente, la parodia es uno de los procedimientos fundamentales para producir la burla. El trabajo con el territorio del bufón se inicia con el cuerpo. En primer término, el profesor le pide al alumno que dibuje un bufón. Ese dibujo es simplemente abandonado. Luego, le propone que cree corporalmente su propio bufón. Se trata de convertir al cuerpo entero en una máscara, a través de protuberancias, traseros y barrigas desproporcionadas. Esto colocará al Yo Actor en disposición para la burla y el escarnio. Lecoq indica que las primeras improvisaciones parten de la recuperación de aspectos de la infancia, ya que la misma tiene especial relación con el bufón. Posteriormente, se realizan improvisaciones colectivas, dado que los bufones suelen formar bandas con fuertes estructuras y jerarquías internas que, no obstante, no son generadoras de conflictos dramáticos. Así, un bufón puede estar definido por su carácter de golpeador, mientras otro aceptará alegremente ser golpeado. Dado que la burla del bufón pone al descubierto el misterio y el absurdo de las cosas, su escarnio burlón puede derivar fácilmente en lo trágico, territorio con el que suele combinarse.

El elemento fundamental de la tragedia es la relación entre el coro y el héroe. Por consiguiente, en este territorio se trabaja la dinámica de la multitud y los tribunos, es decir, los que buscan atraer la atención, con el fin de experimentar el nivel emocional que vincula entre sí a una multitud, a un tribuno y su texto. Para Lecoq, el coro es una multitud elevada al nivel de máscara. Su estado es el de la reacción, mediante la cual transmite y hacer comprender al público lo que percibe. El coro nunca es geométrico o exacto, dado que el principal riesgo es el de caer en su militarización. Por el contrario, el coro es orgánico y puede adoptar diferentes formas según la situación<sup>449</sup>. Por consiguiente, en este territorio es muy útil el trabajo con las materias y con el equilibrio del espacio escénico, promoviendo llenos y vacíos que adquirirán peso dramático.

Finalmente, se llega al *clown*, como último territorio dramático a investigar. El *clown* implica el desarrollo de algo personal y único del sujeto (“el propio *clown*”) a partir del trabajo del Yo Actor con lo burlesco y con lo absurdo. Se trata de descubrir y profundizar los aspectos ridículos del sujeto, transformando la debilidad en el sostén de

---

<sup>449</sup> Lecoq enumera diversas combinaciones posibles: de siete miembros (un corifeo con dos coros) o de quince (un corifeo, dos semicoros de siete miembros, con sus subcorifeos), lo cual brindará diversas posibilidades de movimiento.

la Actuación. Es por ello que implica un alto nivel de exhibición, razón por la cual, es el último territorio en trabajar. Al respecto, Lecoq sostiene que propone al *clown* cuando los actores ya tienen una formación que les permita estar lo suficientemente protegidos como para poder mostrarse<sup>450</sup>. En los términos de nuestro modelo, el alumno debe arribar al *clown* cuando su identidad como Yo Actor ya está constituida, por lo que su dimensión técnica sería ínfima. No obstante consideramos que, si bien no contribuye a su formación, la metodología específica del *clown* permite fortalecer considerablemente la identidad como Yo Actor en aquellos alumnos o profesionales que ya han arribado a la misma.

El trabajo parte de la exacerbación de la ingenuidad y fragilidad del propio sujeto. Por ello, la máscara utilizada llega a su mínima expresión, quedando reducida a la nariz de payaso<sup>451</sup>. El profesor debe instar al alumno a no transitar un personaje preestablecido, sino a trabajar con lo irrisorio de sí mismo. El *clown* aparecerá cuando el alumno menos se defiende, por lo que debe arribar a un estado de “indefensa disponibilidad”, al que Lecoq describe como de una hipersensibilidad, que le permite al actor sorprenderse y reaccionar ante todo. El trabajo se inicia con la exageración de un rasgo propio. Cuando el ridículo finalmente aparece, es necesario que el alumno aprenda a no convertirse en su propio espectador, sino en desarrollarlo para ofrecérselo al público. Dado que este será el principal *partenaire* del *clown*, el alumno debe ser capaz de mantener la máxima apertura de la atención durante la situación de actuación<sup>452</sup>. La intensidad del *clown* propicia la producción de números de corta duración, aspecto que establece una fuerte vinculación con el *variété*.

La metodología específica propuesta por Lecoq ha tenido mucha difusión, tanto por el renombre alcanzado por algunos de sus discípulos<sup>453</sup>, como por las numerosas escuelas inspiradas en su trabajo, que han surgido alrededor del mundo. La introducción de la metodología de Lecoq en la Argentina durante los primeros años de la

---

<sup>450</sup> Agrega que por esta razón, está en desacuerdo con los cursos cortos, dado que el profesor no tiene tiempo de considerar si el alumno está lo suficientemente protegido ante la exhibición. Cabe destacar que la modalidad del curso corto es la modalidad más empleada para la transmisión del *clown* en el campo de la formación para la Actuación en Buenos Aires.

<sup>451</sup> De hecho, el origen de la metodología moderna del *clown* se halla en los payasos de circo (el payaso blanco y el Augusto).

<sup>452</sup> Por ello, el ejercicio básico para el descubrimiento del propio *clown* es el que parte de la simple consigna: “Alguien entra en escena y descubre al público”.

<sup>453</sup> Algunos de ellos son Ariane Mnouchkine, Philippe Gaulier (con quien se forma Cristina Moreira) y Yasmina Reza.

postdictadura, tuvo una importancia fundamental en el surgimiento del fenómeno *under*, tal como analizaremos a continuación.

### 3. b. 2. La Escuela Francesa en la Argentina

El primer antecedente que debemos consignar del ingreso de la Escuela Francesa en la Argentina es el de Fray Mocho. En efecto, tal como sucedió con el “sistema” Stanislavski y con la revalorización del teatro popular (aspectos consignados en los capítulos anteriores), la agrupación liderada por Oscar Ferrigno fue la primera en incorporar elementos metodológicos que éste había traído de su paso por Francia, país en el que había tomado contacto con varios discípulos de Copeau<sup>454</sup>. El trabajo de Ferrigno con Fray Mocho se centró fundamentalmente en el coro dramático, basado en el coro trágico griego, y en la influencia de la Commedia dell’arte. No obstante, como ya consignamos, el trabajo de esta agrupación no dejó sucesores directos, ni fue retomado por otros miembros del campo teatral.

El antecedente que tuvo mayor impacto, en cambio, fue el de la introducción de la metodología del mimo, por parte de Ángel Elizondo. Nacido en Salta, en 1954 Elizondo se trasladó a Buenos Aires, donde permaneció hasta 1957 y participa como actor en varias obras<sup>455</sup>. Entre 1957 y 1964 vivió en París. Allí estudió mimo, pantomima y expresión corporal con Étienne Decroux y con el propio Jaques Lecoq. Durante tres años formó parte de la Compañía de Maximilien Decroux y dirigió varios espectáculos. En 1964 regresó a la Argentina y abrió la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima y Expresión Corporal, introduciendo la disciplina del mimo en nuestro país.

En 1975 creó la Compañía Argentina de Mimo, con la que en 1978 estrenó *Ka - kuy*, espectáculo inspirado en una leyenda del Norte argentino. Su trabajo con la desnudez como metáfora de lo primitivo provocó que la obra fuera prohibida por la dictadura. Un año más tarde, estrenaron *Periberta*, espectáculo “a la gorra” que consistía en una sucesión de escenas que transcurrían en los distintos cuartos de una casa que el espectador debía recorrer. María José Gabin (2001) realiza una descripción de algunas de esas escenas: en uno de los cuartos dos hombres con una silla y un balde de agua se golpeaban y discutían sin hablar, en otro, una pareja desnuda se encontraba a

---

<sup>454</sup> En efecto, Leon Chancerel y Charles Dullin habían sido discípulos de Copeau. Recordemos que Jacques Lecoq también fue discípulo de Dullin y del propio Copeau.

<sup>455</sup> *El herrero y el diablo* (de Juan Carlos Gené, dirigido por Roberto Durán), *Tango* (de Rodolfo Kusch, con dirección de Carlos Gandolfo y E. López Piertierra), *Margarita* (de Madeleine Babulée, dirigida por Roberto Durán) y *Señores y señoras del tiempo de antes* (de Juan Carlos Gené y Eduardo Fasulo, con dirección del primero).

punto de hacer el amor, en la terraza, un actor vestido de Superman caminaba por una cornisa.

En 1980, la Compañía estrenó *Apocalipsis según los otros*, en el Teatro Picadero, que también fue prohibida por los “gestos y actitudes groseras, impúdicas y de mal gusto” que incluía (AAVV: 2001, a, Pp. 262). Según Gabin (2001), *Apocalipsis...* era aun más fuerte de *Periberta*: en una escena una actriz paría una boa constrictora, en medio de sonidos guturales y una señora de alcurnia se desnudaba en el balcón para cenar a la luz de las velas. La obra no tenía ninguna detención, y según Gabin desplegaba un “tratamiento de la actuación que lindaba con el idiotismo” (Gabin: 2001, Pp. 44).

En lo que respecta a la relación de la Compañía Argentina de Mimo con al campo teatral, las declaraciones de Horacio Marassi, uno de sus integrantes, resultan elocuentes:

“A Teatro Abierto no nos invitaron porque el mimo era considerado otro género. Cuando nos prohibieron por decreto *Apocalipsis según otros*, fuimos a Actores, en ese momento estaba Luis Brandoni, y conseguimos sacar una solicitada, pero nada más” (en Seijo: 2007).

No obstante, la extrema poética de Elizondo generó mucha adhesión entre los actores jóvenes. Gabin relata que para la Muestra Mensual de la Escuela de Mimo del año 1982, la gente acompañó a los artistas prohibidos presentando sus propios trabajos, en los que el desnudo y la violencia siempre estaban presentes. Por otra parte, varios actores formados por Elizondo se inclinarían luego por el *clown* o se desempeñarían en el fenómeno *under*. Gabriel Chamé Buendía, futuro integrante del Clú del Claun, formó parte de la Compañía. Omar Viola, quien luego fundaría el mítico Parakultural, también trabajó en la misma durante doce años. Por su parte, Verónica Llinás y María José Gabin, miembros de Las Gambas al Ajillo, fueron alumnas de la Escuela.

Sin embargo, el regreso de la democracia y la llegada de Cristina Moreira al país, y, por consiguiente, del *clown*, marcaron un punto de inflexión en la formación para la Actuación no realista en Buenos Aires<sup>456</sup>. Esto actuó en detrimento de la metodología del mimo. Horacio Marassi afirma que:

---

<sup>456</sup> Significativamente, esto coincidió con la visita de Dario Fo en 1984. El teatrino italiano presentó su obra *Misterio buffo*, recuperación del monólogo, el teatro y los juglares medievales, el *clown*, la *Commedia dell'arte* y el *valet* (Trastoy: 2002).

“Al no haber más un conflicto externo que nos uniera, empezaron los conflictos internos y la compañía se fue disolviendo. Un espectáculo de mimo requiere de mucha preparación debido a que no hay un texto. Se trabaja sólo con un guión de acciones. Eso termina siendo realmente cansador. Por esos años, además, empezaron a surgir otras cosas, como el clown, y al público dejó de interesarle el mimo” (en Seijo: 2007).

Las palabras de Marassi no resultan relevantes tan sólo por la elocuencia con la que afirma que el ingreso del *clown* invadió un espacio antes ocupado por el mimo, sino al dejar en claro una diferencia fundamental entre ambas concepciones del teatro: aun cuando constara de una sucesión de escenas inconexas, el espectáculo de mimo, tal como lo planteaba Elizondo, era una obra única, que el espectador “iba a ver”, y que tenía un hilo conductor y una referencia a la realidad, ya sea política o existencial. El *clown*, en cambio, propiciaba la reunión de números pequeños, cuya estructura se asemejaba más al *varieté*, pudiendo ser desplegado sorpresivamente en cualquier espacio, y cuya voluntad era lisa y llanamente, lúdica.

Cristina Moreira inició su carrera como bailarina y coreógrafa. En 1976 viajó a París para unirse a la compañía de teatro Oper - Collage, que se había iniciado en el Instituto Di Tella y que por ese entonces trabajaba en Francia. Allí, Moreira tomó clases de *clown* con Philippe Gaulier y Monique Pagneaux, discípulos directos de Jacques Lecoq. En 1984 regresó a la Argentina y abrió sus célebres seminarios, que pronto se transformaron en un suceso. Estrenó el espectáculo *Blanco, rojo y negro* (1985) y *La extraviata* (1986), con elencos compuestos por sus alumnos. Tras regresar a Francia por un corto período, sumó a sus clases privadas, su desempeño docente en la Escuela Nacional de Arte Dramático, luego IUNA<sup>457</sup>. Además, dirigió los espectáculos *Mi corazón es un poco de agua pura* (1996), *Aria de capo* (1997), *El magnífico cornudo* (1999), *Payasos imperiales* (1999), *La pesadilla del actor* (2000), *Bolero* (2004) y *Mine Claire* (2006). En 2008 publicó el libro *Las múltiples caras del actor*, en el que expone su metodología de trabajo.

Para Moreira (2008), la tarea pedagógica consiste en generar un laboratorio de lo íntimo y desconocido. La metodología es la guía que conduce al actor hacia su propio centro, movimiento que se invierte durante el encuentro con el público, en la situación

---

<sup>457</sup> Allí, tiene a su cargo las cátedras Clown y Técnicas de circo, además de dirigir la Especialización en Commedia dell'arte.

de actuación. Para ello, la clase debe generar un espacio en el que el papelón sea permitido y aun más, estimulado. Para Moreira, el alumno debe buscar su propio ridículo, el surgimiento de un yo desplazado y desclasado. Pero la pedagogía también debe ser una guía “para que tanto el joven aprendiz como el experto encuentren herramientas que lo ayuden a no derivarse en detalles menores o superfluos” (Moreira: 2008, Pp. 18). En este sentido, debe brindar las condiciones metodológicas para emocionarse en el momento justo, por lo que se trabaja en la concentración, la comunicación, la convicción y la intuición. Estos elementos le permitirán al alumno soportar el riesgo que conlleva la búsqueda del accidente y del error, al tiempo que le permitirán reconocer cuándo algo nuevo ha aparecido.

El maestro debe abstenerse de imponer un modelo y conservar siempre la apertura, “en espera de que el otro surja” (Moreira: 2008, Pp. 18). Por consiguiente, la pedagoga define a la conexión y a la comunicación como los aspectos fundamentales de su rol docente. Se trata de una sutil línea trazada entre el maestro y el alumno que, al tiempo que brinda libertad para improvisar, impone las normas y pautas necesarias para que la misma se desarrolle. Moreira sostiene que el docente debe preparar cinco o seis ejercicios por día, evitando repetir los de la clase anterior. En los ejercicios, deben presentarse con claridad la circunstancia y el propósito de los personajes, pero sin anticipar una conclusión. De este modo, “los alumnos se aflojan porque saben que hay un orden detrás de tanta locura” (Moreira: 2008, Pp. 25). Este aspecto también coloca a Moreira directamente en la línea de Lecoq, al considerar a la formación metodológica como el establecimiento de puntos fijos o “permanencias”, que constituyan la base de la libertad del actor. Por consiguiente, lejos de plantearse como puro juego y espontaneidad, la metodología de la Escuela Francesa se asienta en una estricta rigurosidad. Y si bien Moreira afirma que la metodología de Lecoq es por ello muy francesa y cartesiana (Dubatti: 1995), sostendrá también que esto le permite al docente no ser indulgente y cumplir con el propósito del programa.

El recorrido metodológico implementado por Moreira también es idéntico al propuesto por Lecoq, por lo que parte de la máscara neutra para arribar al *clown*. Para Moreira, la máscara neutra promueve el acceso a un mundo distinto, que brinda la confianza necesaria para que se produzca el desdoblamiento que requiere la Actuación, aportándole al alumno convicción en sus acciones. De este modo, también en el caso de la pedagoga argentina, la formación se inicia con el posicionamiento del alumno como Yo Actor para, posteriormente, iniciar el trabajo con los géneros teatrales. Además del



trabajo con el cuerpo y las dinámicas, Moreira enfatiza la importancia de introducir al alumno en el contexto socio histórico del surgimiento de los distintos géneros.

Cristina Moreira no fue la única docente que comenzó a difundir la Escuela Francesa durante los años 80. Raquel Sokolowicz también comenzó a dar clases de *clown* en el Conservatorio Nacional a su regreso de Europa, en 1985. Sokolowicz había comenzado su formación con Miguel Guerberoff y Héctor Bidonde, además de cursar estudios en el Conservatorio Nacional durante la dictadura. Dado que la principal metodología de trabajo era la strasbergiana, comenzó a percibir que el cuerpo representaba un problema, por lo que decidió estudiar danza y expresión corporal en forma particular (Sokolowicz: 2008). Poco después partió a Francia, donde aun sin conocer el idioma, comenzó a estudiar con Philippe Gaulier, ex discípulo de Lecoq con quien también se formó Moreira. Luego de una estadía en Italia<sup>458</sup>, regreso a la Argentina. Sokolowicz (2008) afirma que el *clown* es una excusa para el entrenamiento del actor, un camino más para llegar al mismo lugar que se proponen otras metodologías: que lo biográfico (en tanto historia, cuerpo, tono muscular o mirada del mundo) ingrese en la Actuación.

Aunque el *clown* constituye el punto de llegada del recorrido propuesto por Lecoq (de hecho el mismo desacuerda enfáticamente con su autonomización del resto de la formación), su exitosa introducción en el campo teatral porteño durante los años 80 suscitó su aislamiento, y su posicionamiento como una metodología que se basta a sí misma. Consideramos que esto se debió a que las características del género resultaron atractivas para los actores jóvenes, por las particularidades del contexto socio histórico en el que se produjo su introducción, pero sobre todo por las del campo teatral que, aferrado aun al realismo, no les ofrecía alternativas metodológicas. Por otra parte, y como ya consignamos, las características que poseía el *clown* tampoco se hallaban presentes en la técnica del mimo, que había convocado a muchos actores jóvenes anteriormente.

Por un lado, el *clown* propone una búsqueda personal y profunda que no exige necesariamente traducción ni interpretación por parte de terceros (Moreira: 2008). Este aspecto resulta fundamental, dado que plantea la prescindencia de toda instancia de autoría o dirección. El *clown* prepara su número y se enfrenta solo con al público, aspecto que es esencial en el fenómeno *under*:

---

<sup>458</sup> Donde se unió a la compañía de Teatro Antropológico liderada por Renzo Casali.

En segundo término, el *clown* se presenta siempre desorientado y en crisis, riendo y haciendo reír desde una posición marginal. Para Moreira, el *clown* se construye *entre* los opuestos, *entre* las normas, *entre* los valores, por lo que la diferencia con los demás se convierte en un motivo de admiración, a la vez que promueve el aislamiento en la propia locura. Esto también constituye un rasgo característico del *under*, en lo que respecta a su exaltación de figuras y personajes excepcionales por su transgresión y provocación. En este sentido, también la construcción del Yo Actor como personaje distintivo, propia del *under*, es una derivación del *clown*, en tanto en el mismo la máscara y el vestuario no cambian, constituyendo un punto fijo y una promesa de estabilidad (Moreira: 2008).

No obstante, debemos introducir una salvedad al respecto. Si bien “*clown*” fue el término con el que se designó a la metodología en la que se formaron varios de los nuevos actores surgidos en el *under*, no debe desdeñarse la importancia que el bufón tuvo en sus prácticas. Moreira describe al bufón como una máscara deformante, que provoca la pérdida del esquema corporal apolíneo. El actor trabaja con la deformidad de su cuerpo, para hacerlo desaparecer y provocar así el surgimiento de una corporalidad “otra”, de una corporalidad negada. Por ello, los bufones se sitúan en el margen de la sociedad, y no suben al escenario para ser aplaudidos, sino para provocar y señalar sus anormalidades. De este modo, el tratamiento de la corporalidad que propicia la metodología del bufón tuvo una influencia notable en las experiencias del *under*, a la vez que también establece vínculos con la sensibilidad neobarroca consignada anteriormente<sup>459</sup>.

Por último, el *clown* proveyó al Yo Actor del *under* de procedimientos y reglas que le permitieron soportar la relación con el público en una situación de actuación desprovista de cualquier otro marco, ya sea argumental o de dirección. También es oportuno en este caso señalar que esto no sólo fue aportado por el *clown*, sino por todas aquellas disciplinas incluidas en lo que Moreira denomina *varieté* o *burlesque*. La pedagoga sostiene que en las mismas prima el deseo como eje temático, en tanto la necesidad de llamar la atención del otro promueve el desarrollo extremo de las cualidades de seducción. Para Moreira, todas las estrategias, disciplinas y

---

<sup>459</sup> Es posible rastrear las características del bufón en el desempeño de artistas como Batato Barea, aspecto en el que profundizaremos en los próximos apartados. Cristina Moreira, docente con la que éste se formó, consigna que en sus clases comenzó a experimentar con la confluencia entre el bufón y la murga porteña. Durante 1986, Barea y Alejandro Urdapilleta ingresarían a una agrupación murguera, en calidad de travestis.

procedimientos utilizados en los números de varieté le permiten al actor mostrarse, venderse y entretener. En este sentido, Guillermo Angelelli, discípulo de Moreira e integrante del Clú del Claun, declararía que en sus clases se parte de la necesidad de establecer una comunicación con el espectador, “porque se tiene conciencia de que el público es la razón por la cual se está en el escenario” (Angelelli: 2004)

Por otra parte, la rigurosidad metodológica promovida por la Escuela Francesa, brindó herramientas para rescatar y aislar los recursos y procedimientos presentes en los géneros populares argentinos, para luego ponerlos en práctica. Moreira (en Daulte, Urquijo, Moreira, Quinteros y Pellettieri: 2005) consigna que en 1983, la enseñanza de categorías populares de origen circense en Buenos Aires, producía una gran sorpresa en los estudiantes: “Creo que encontraron un instrumento, una herramienta para expresarse desde otro lugar y hacer frente a valores a los que no podían enfrentar de otra forma” (Daulte, Urquijo, Moreira, Quinteros y Pellettieri: 2005, Pp. 44). Afirma que los alumnos no venían simplemente a buscar el *clown*, la máscara o determinada herramienta, sino una profundidad que les permitiera buscar en sí mismos un nuevo modelo. La tendencia en 1983 era recurrir a la “no palabra” como modo de producir una Actuación totalmente anárquica, que prescindiera de la dramaturgia. Por ello, Moreira recurrió a aportarle a los alumnos un marco que les resultara cercano: la teatralidad de los cuadros populares, al estilo de los Podestá. Afirma que aun así encontró dificultades, porque esas referencias habían desaparecido.

En efecto, hemos consignado anteriormente que la desvalorización de los actores populares dentro del campo teatral, provocó la pérdida de su rica experiencia, luego de años de marginación. De este modo, Moreira recurrió al establecimiento de una conexión explícita entre la Commedia dell’arte y el teatro popular argentino, aspecto que proveyó de un marco metodológico para la revalorización de los aspectos de la cultura popular consignados en el apartado 3. a. 3.

Lo cierto es que, habiendo comenzado con un curso de cinco alumnos dictado por Cristina Moreira en 1983, tres años después el *clown* se hallaba en su apogeo en Buenos Aires:

“De pronto todo el mundo trabajaba en las plazas practicando una nueva comicidad. No había actor interesado en formas de <<vanguardia>> que no se abocara al estudio de este lenguaje que tanta devolución tenía por parte del público. Bufones,

juglares y clowns de nariz coloraba habían invadido la ciudad” (Laura Cilento, en Dubatti: 1992, Pp. 40)

Esta gran difusión se debió, en parte, a la amplia repercusión que tuvieron los grupos formados por los primeros alumnos de Moreira, fundamentalmente, el Clú del Claun.

Los integrantes del Clú del Claun eran alumnos de Cristina Moreira que tomaron varias veces sus cursos y que participaron del espectáculo inaugural, *Blanco, rojo y negro*, en 1985. Sus integrantes eran Walter Barea “Batato”, Guillermo Angeleli “Cucumelo”, Gabriel Chamé Buendía “Ramón o Ernesto Piola” (quien venía de la Compañía Argentina de Mimo de Ángel Elizondo), Cristina Martí “Alcachofita Petarda”, Daniel Miranda “Loreto”, y Hernán Gené “Pitucón”, entre otros. El nombre del grupo era una parodia de El Club del Clan, famoso programa musical televisivo de los años 60.

Inicialmente, trabajaban en la calle y en espacios abiertos, hasta que en 1985 montaron su primera obra *Arturo*, en el flamante Centro Cultural Ricardo Rojas. El espectáculo, que estaba basado en la saga medieval inglesa y contaba con la dirección de Hernán Gené, se mantuvo durante dos exitosas temporadas, en la modalidad “a la gorra”. Además de la gran convocatoria en Buenos Aires (en todas las funciones se congregaban largas colas para verlo), *Arturo* realizó una gira por Latinoamérica y algunos fragmentos fueron emitidos en un programa infantil de ATC (Dubatti: 1995)

En 1986 estrenan *Escuela de Payasos*, con dirección de Juan Carlos Gené. La obra también se presenta en el Rojas y realiza giras por Cuba, Venezuela, Colombia y Cádiz<sup>460</sup>. Al año siguiente estrenan *Súper Rutinas 75*, en el Centro Cultural General San Martín, y *¡Esta me las vas a pagar!*, sátira a las telenovelas que también ironizaba sobre la modalidad del teatro a la gorra. Con este espectáculo, el Clú, que vuelve a trabajar sin director, se retira del Rojas.

En 1988 estrenan *El burlador de Sevilla* dirigidos por Roberto Villanueva en el Teatro Santa María el Buen Aire. La modalidad de trabajo con Villanueva era la siguiente: éste proponía una escena y el grupo la “clowneaba”, es decir, la transformaba en un número de payasos. Al año siguiente, estrenan *La Historia del Teatro*, dirigidos

---

<sup>460</sup> El espectáculo estaba dedicado al árbol donde por primera vez fue “vacunado contra la viruela un argentino”. El tono jocoso de esta dedicatoria era trocado en el programa de mano presentado durante la gira por Colombia, por la siguiente aclaración: “Las bromas y juegos de payasos y clowns, mimos y juglares callejeros dan siempre la idea de la improvisación, de la sorpresa, de lo que se inventa en el preciso momento en el cual se realiza. Por eso se requiere una gran técnica y un notable entrenamiento para que el juego resulte verdadero y no librado a la casualidad” (Cit. en Dubatti. 1995, Pp. 80 y 81).

nuevamente por Juan Carlos Gené, en el Teatro Nacional Cervantes. Esta obra significó la última presentación en la que participaron todos los integrantes del grupo, dado que en la siguiente, *1789 Tour*, del mismo año, sólo actúan Chamé, Miranda, Gené y Martí, a los que se suma un actor francés, Alain Gautré, quien además la dirigió. El espectáculo se estrenó en el Teatro Nacional Cervantes y consistía en un homenaje a la Revolución Francesa. En 1990 el grupo se disolvió definitivamente, aunque algunos de sus integrantes emblemáticos, como Batato, ya se habían alejado del mismo.

Aunque la agrupación manifestaba tener una visión crítica de la realidad<sup>461</sup>, el principal objetivo de El Clú del Claun era hacer reír, por lo que basaba su propuesta en la prescindencia de un mensaje, aspecto del teatro “serio” al que incluso parodiaba:

“En la primera obra que estrenamos (*Arturo*) Loreto era un mensajero y desde que entraba a escena hasta que terminaba la función quería entregar un mensaje a toda costa. Cuando los demás payasos lo veíamos aparecer salíamos corriendo. Entonces él se dirigía al público: <<¿Han visto a alguien? Si lo ven, por favor, avísenle que tengo que entregar este mensaje>>. Al final de la obra todos bailábamos, el público aplaudía y de pronto aparecía él: <<¡Momento, momento!>> Hacía callar a todo el mundo: <<Una obra no puede terminar sin un mensaje y el mensaje lo tengo yo>>. Entonces sacaba del sombrero un papel y leía un párrafo de Beckett totalmente delirante [...] No nos interesa demasiado el mensaje. Nos interesa que la gente se sienta feliz y, sobre todo, trabajar como un colectivo, que es algo bastante difícil en nuestro país porque la sociedad tiende a la individualización” (Entrevista brindada por el Clú del Claun a la Revista *El Caimán Barbudo*, de Cuba. Cit. en Dubatti: 1995, Pp. 89 y 90)

Con el *gag* consignado, el Clú del Claun se burlaba de la transitividad de la representación, al tiempo que hacía al público cómplice de su rechazo jocoso al didactismo en el teatro: el mensajero interrumpe el baile “final de fiesta”, para finalmente, no decir más que incoherencias, único mensaje posible. Aún así, la crítica y algunos sectores del público realizaron interpretaciones en clave política de los espectáculos del Clú, fundamentalmente de *Arturo*, al que se relacionó con la

---

<sup>461</sup> “También cuestionamos –agregan– aspectos de nuestra realidad. Nos metemos con la televisión, con la publicidad, con los comics, con los lugares comunes y la torpeza social” (Entrevista brindada por el Clú del Claun a la Revista *El Caimán Barbudo*, de Cuba. Cit. en Dubatti: 1995, Pp. 89).

legitimidad del gobierno democrático<sup>462</sup>. Beatriz Trastoy y Perlas Zayas de Lima (1997) afirman que las mismas sorprendieron a los propios integrantes del grupo.

Por otra parte, la agrupación partía de la afirmación del *clown* en contraposición a la noción de personaje del teatro tradicional:

“Hay clowns que son músicos, bailarines. Otros hacen un poco de todo, como es nuestro caso. Y además como hacemos una obra, somos actores que actuamos de clowns. O tal vez somos clowns que hacemos de actores, pero siempre somos los mismos. Por ejemplo, en la obra que hacemos ahora, Escuela de Payasos, hay un solo personaje, que justo soy yo, que es el profesor, mientras que los demás hacen de clowns. Es decir que somos clowns que a veces hacemos algún personaje. En Arturo, otra obra que sabemos hacer, y eso se ve [...] el actor compone un personaje, nosotros, no” (Batato Barea, cit. en Trastoy y Zayas de Lima: 1997, Pp. 60)

Otro grupo de la época que claramente suscribía a la Escuela Francesa de Lecoq, fue La Banda de la Risa. Formado en 1985, sus integrantes también eran alumnos de Cristina Moreira: Claudio Gallardou, Toni Lestingi, Claudio Da Passano y Diana Lamas (a los que luego se sumaron Oski Guzmán y Marcos “Bicho” Gómez). El grupo parte de la explícita intención de investigar la actividad circense en Buenos Aires, con el fin de revivirla en parques, plazas y teatros (Trastoy y Zayas de Lima: 1997). Dado que esta vocación de combinación entre la metodología del payaso y el teatro remitía directamente al camino realizado por los actores populares argentinos, el trabajo de La Banda de la Risa se avocó al rescate de la tradición teatral porteña:

“Teníamos como meta reivindicar los códigos nacionales: el circo criollo, el teatro gauchesco; ritmos como el candombe, la murga; personas como Nini Marshall, Luis Sandrini y Pepe Biondi” (Gallardou: 2009)

Con este objetivo, se inician con el espectáculo *Homenaje al circo*, en 1985. Para el mismo, que se realizó en la calle con el sistema “a la gorra”, el grupo contó con el asesoramiento de una familia de equilibristas (Trastoy y Zayas de Lima: 1997). En 1989 estrenan *Los Faustos o rajemos que viene Mefisto*, primer espectáculo que toma textos dramáticos, operísticos o poéticos, como guiones. El grupo se estructura como una

---

<sup>462</sup> Así lo afirma Juan Carlos Gené en una nota publicada en el diario *Clarín*, el 25/01/86, con el título “El teatro está vivo”.

compañía de payasos (conformada por el maestro de pista, y los *clowns*, *tony* y Augusto) que se propone poner en escena el *Fausto*.

En 1991, ya cuando el fenómeno *under* estaba llegando a su fin, La Banda de la Risa estrena el *Martín Fierro*, dirigido por Claudio Gallardou, uno de sus integrantes. El espectáculo retomaba los procedimientos del actor popular porteño, y volvía a recurrir a los dos niveles de ficción: el de los actores que intentan poner en escena la obra y el de la obra propiamente dicha. Esto favorecía las entradas y salidas, y el juego escénico (Rodríguez y Fernández Frade, en AAVV: 2001, b). Se incluían canciones, bailes, acrobacias y pantomimas, artificios propios del circo criollo y del *variété*, y se integraba al público, mediante la ruptura constante de la cuarta pared. El espectáculo se iniciaba en el hall del teatro, donde los supuestos actores anunciaban la representación y finalizaba con el baile de El Pericón Nacional.

La Banda de la Risa fue una de las pocas agrupaciones surgidas en los años 80 que sobrevivió al fenómeno *under*. De hecho, obtuvo el mayor prestigio y reconocimiento durante la década siguiente, en la que la recuperación de géneros populares e “infimos”, como el circo criollo y la murga se transformó en un tópico asiduo en el campo cultural porteño<sup>463</sup>. Durante este período, La Banda de la Risa estrenó varias obras. En 1994, *La comedia es finita (grosso variété)*, texto de Claudio Gallardou y Mauricio Kartun, basado en la ópera *I Pagliacci*, de Leoncavallo, que planteaba un homenaje explícito a los actores de variedades<sup>464</sup>. Luego estrenaron *Arlequino* (1996), espectáculo para el que tomaron un seminario especial con Cristina Moreira y que incluía “citas” a José Marrone, Alberto Olmedo, Pepe Biondi, Luis Sandrini y Pepe Arias, *Puck sueño de verano* (1999), que marcó la escisión del grupo y

---

<sup>463</sup> De este modo, los centros culturales públicos y diversas escuelas, tanto públicas como privadas, comienzan a incorporar el circo y la murga como cursos dirigidos a los niños, y se registra un resurgimiento de las agrupaciones murgueras barriales en los carnavales, conformadas por familias. La importancia de esta revalorización comienza a ser percibida por la crítica especializada y los estudios teatrales: “El circo recurrentemente citado, reconstruido o apenas evocado, condensa los principios vertebrados de la renovación escénica argentina de las últimas décadas: fusión de procedimientos de diferentes estéticas y de disciplinas artísticas, tendencia al humor y al clima festivo, a la parodización y a la revalorización de los géneros populares. La participación cómplice de un público adepto, en su mayoría integrado por jóvenes, no es ajena al carácter fragmentario –sino excluyente, al menos generalizado– propio de los espectáculos argentinos de los 80 y 90, inspirado también en el modelo circense” (Trastoy y Zayas de Lima: 1997, Pp. 220).

<sup>464</sup> Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (1997) describen al espectáculo como un conjunto de destrezas acrobáticas, malabarismo y humor circense de los *clowns* (de hecho Marcos Gómez integraba el Circo Rodas). La obra incluía a un anunciador engominado y afectado, un mago orientalista, una vidente espasmódica, falsos bailarines de danzas rusas, un concertista desafortunado y una cupletista que realiza un *strip tease* buscando una pulga. Todo esto contrastaba con el drama pasional que se desarrolla en camarines y que se veía a través de un telón transparente.

la inclusión de actores invitados, como Paola Krum y Pablo Echarri, y *El Pelele* (2001)<sup>465</sup>.

Sobre la evolución de la poética del grupo, Claudio Gallardou, sostiene que el crecimiento de los actores y de La Banda... como colectivo, los condujo paulatinamente a un “discurso más representativo de nuestra realidad. Me parece que el actor en un escenario tiene que comprometerse con un mensaje. La Banda ha ido desarrollándose hacia ahí” (Gallardou: 2009).

Más allá de los grupos que se abocaron exclusivamente a la poética del *clown*, muchos actores que luego se desempeñaron en el *under* se formaron en la misma, en tanto metodología de trabajo que luego aplicaron en sus creaciones. De hecho, los integrantes de dos de los grupos más emblemáticos del *under*, Los Macocos y Las Gambas al Ajillo, se formaron en la metodología del *clown*, tanto con Cristina Moreira, como con Raquel Sokolowicz. Las Gambas al Ajillo, incluso, se conocieron en dichos talleres<sup>466</sup>.

Paulatinamente, el *clown* se transformó en moda, lo cual fue diluyendo el fenómeno dentro del campo teatral argentino, hasta que la misma se transformó en una herramienta más al alcance del Yo Actor en formación<sup>467</sup>. Hernán Gené (en Dubatti: 1995) sostiene, incluso, que el *clown* está sobrevaluado. Por una parte, afirma que el momento en que el actor se expone de una manera muy cruda frente al público es un aspecto técnico de base que forma parte del *clown*, pero éste no es sólo eso. El *clown* es un personaje. Por otra parte, considera que en un momento “a Moreira se le fue de las manos el asunto, porque los alumnos empezaron a dar clases y todo el mundo quiso hacer clown” (en Dubatti: 1995, Pp. 160). Agrega que la masificación del *clown* tuvo consecuencias perniciosas:

“Hemos favorecido algo que no se va a llevar tiempo desarmar. Lo que hacíamos en esa época y lo popular que fue en una generación favoreció la idea, característica del teatro de los años 80, de la falta de rigor en el trabajo: cualquier cosa estaba bien;

---

<sup>465</sup> Recientemente reestrenaron *Arlequino* en el Teatro La Comedia.

<sup>466</sup> María José Gabin (2001) consigna que Verónica Llinás recaló en el curso de *clown* luego de que la Escuela Argentina de Mimo de Ángel Elizondo se desintegrara.

<sup>467</sup> De hecho, Moreira consigna una larga lista de alumnos a lo largo de los años, en la que aparecen nombres tan disímiles como Olkar Ramírez, Hernán Gené, Gabriel Chamé, Carlos Lipsic, Gerardo Baamonde, Karina Piaggio, Diana Machado, Horacio Gabin, Toni Lestingi, Vando Villamil, Carlos Santamaría, Claudio Gallardou, Nora Moseinco (quien actualmente se especializa en la enseñanza de la Actuación a alumnos adolescentes), Mike Amigorena, María José Gabin, Andrea Bonelli, María Rojí, Darío Levin, Horacio Banegas, Mariana Arias, Ana María Bovo, Daniel Casablanca, Karina Mazzoco, Florencia Raggi, Horacio Fontova, Cristina Murta, Laura Novoa, Cecilia Roth y Marcelo Savignone.



como eran clowns, si hacían todo mal era gracioso, y aun creo que padecemos ese estigma” (en Dubatti: 1995, Pp. 160 y 161).

### **3. c. El Yo Actor *entre* el público: una relación peligrosa e indeterminada**

En el apartado anterior hemos analizado la difusión que la metodología de la Escuela Francesa tuvo en los actores jóvenes a principios de la década del 80. Al respecto, hemos reproducido la observación de Hernán Gené acerca de la utilización unidimensional del *clown* por parte de los Yo Actores porteños, quienes se centran en un aspecto de dicha metodología, la exposición cruda frente al público, descuidando sus aristas poéticas. Sin duda, era la relación con el público el componente que estos artistas necesitaban o pretendían desarrollar prioritariamente<sup>468</sup>. En esta sección profundizaremos en este rasgo peculiar del fenómeno *under*.

En primer lugar, analizaremos las características específicas que adquiere el Yo Actor, a partir de la relación directa que establece con el público. La utilización del riesgo y la indeterminación como elementos definitorios de la situación de actuación en el *under* promovió, por consiguiente, una ampliación de la categoría de Yo Actor y de los procedimientos y materiales utilizados en sus Actuaciones (3. c. 1.)

En segundo término, caracterizaremos a los diversos grupos, espacios y manifestaciones artísticas surgidos en el *under* (3. c. 2.)

#### **3. c. 1. Características del Yo Actor en el *under***

El fenómeno *under* se caracterizó por la importancia extrema que adquirió en el mismo la situación de actuación y, por lo tanto, las instancias que la componen: Yo Actor y espectador<sup>469</sup>. En efecto, estas manifestaciones artísticas se basaron, casi programáticamente, en la prescindencia de cualquier instancia mediadora, dado que sus hacedores rechazaban la figura del director y no utilizaban textos dramáticos, al tiempo que sus creaciones presentaban una débil dimensión transitiva de la representación,

---

<sup>468</sup> En efecto, en su gran mayoría, estos jóvenes actores se habían formado en el *clown* y los géneros populares, metodologías que hacían de la relación directa con el público, su principal material. No obstante, era la situación de actuación misma la que les reportaba el mayor aprendizaje. Así, María José Gabin afirma que aprendió más en el escenario y el oficio que en los estudios y sostiene que, entre los artistas del *under* “un punto de coincidencia pasa por la relación con el público. Trabajábamos estéticas distintas, porque nuestro humor era más negro y el de Batato era un humor más ingenuo. El nuevo teatro, con las técnicas del *clown* ha incorporado una relación mucho más directa con el público, cosa que en la era de las máquinas se agradece mucho. Creo que ése es el secreto de la comunicación con la gente tanto en Batato y las Gambas como en Urdapilleta, Tortonese, La Organización Negra... No hay cuarta pared que distancie, sino un vínculo emocional muy fuerte” (Dubatti: 1995, Pp. 175).

<sup>469</sup> Esta importancia sólo es equiparable a la del teatro popular, tal como lo desarrollamos en la sección 4. e. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta investigación.

reducida sólo al reconocimiento, por parte del público, de los múltiples intertextos utilizados, que generalmente remitían a la cultura popular parodiada como base del efecto cómico. Para María Alejandra Minelli (2006) el *under* proponía un fluir lúdico basado en propuestas que movilizaran y desestabilizaran al público. No obstante, para ello no se apelaba al mensaje, por lo que se excluía toda referencia política:

“En los 80 había una gran necesidad política en el teatro argentino: era indispensable hablar de los desaparecidos, de la dictadura, hacer arte contestatario. Nosotros incorporamos una cosa que nada que ver. Me refiero a todos los <<nuevos>>, Batato incluido. Cada grupo rescató distintos lenguajes olvidados. Se volvió un poco al sainete o al melodrama, llamados <<artes menores>>. Nosotros vinimos a romper muchas estructuras. Dijimos: <<ahora es jolgorio>>. El jolgorio era la mujer maltratada que decía <<Pegame más>> o las mujeres con muletas o cuellos ortopédicos que bailaban como si fueran unas diosas. O Batato con sus anillos gigantes de botones, haciendo de sirvienta o personajes siempre marginados” (María José Gabin, en Dubatti: 1995, Pp. 176)

Como ya lo consignáramos, el *under* se desarrolló fundamentalmente en espacios propios del rock o compartidos con el mismo. Estos espacios implicaban prácticas espectaculares y espectatoriales particulares, en las que la distancia entre el artista y el público era difusa, aspecto intensificado durante los primeros años de la democracia, en los que se impuso la fiesta colectiva. Las manifestaciones del *under* adquirieron entonces dichas características, por lo que el Yo Actor debía trabajar *entre* el público, sin el resguardo que supone el espacio escénico. Dado que el Yo Actor del *under* se ubicaba *en* el espacio del espectador, la situación de actuación se convertía en una relación *cuerpo a cuerpo*, en la que el público se movía e interpelaba verbal y hasta físicamente a los artistas.

Pero aún más, inicialmente el Yo Actor del *under* se inmiscuyó en espacios propios del rock, imponiendo agresivamente la situación de actuación ante un público que no necesariamente concurría a dichos lugares en su búsqueda. Esto constituye una diferencia fundamental, que impide la asimilación del fenómeno *under* a las experiencias realizadas en el Instituto Di Tella. Mientras en éste, los artistas se dirigían a un público que asistía a dicho espacio *para ser provocado*<sup>470</sup>, los Yo Actores del *under*

---

<sup>470</sup> Romero Brest destacaba que su mayor victoria tenía que ver con la relación del público con el Di Tella: la gente iba a “ver qué pasaba [...] y esa gente estaba dispuesta a todo” (declaraciones en King: 1985, Pp. 224). Roberto Villanueva por su parte, consigna la anécdota del estreno de un espectáculo que

salieron a enfrentarse a un espectador ajeno, que era así sorprendido. Este es el principal motivo por el que el *under* fue un fenómeno efímero: cuando el público comenzó a asistir a dichos ámbitos en busca de los artistas, la provocación dejó de ser efectiva y las propuestas comenzaron a asemejarse a las de un teatro de corte tradicional (tal como analizaremos en la sección 3. d.).

Pero inicialmente, la imposición de la situación de actuación por parte del Yo Actor del *under* promovía la reacción violenta de los espectadores (muchos de los cuales pertenecían a tribus urbanas, especialmente *punks*), que pasaban entonces a convertirse en sus antagonistas, manifestándose en su contra. María José Gabin (2001) consigna que los actores se hallaban expuestos en mente y cuerpo, “porque nunca sabíamos lo que podía pasar con nuestra integridad física. Podías recibir un manotazo, una estocada, un escupitajo” (Gabin: 2001, Pp. 52)<sup>471</sup>.

De este modo, por sus características espectaculares, el *under* necesitaba de un Yo Actor fortalecido, capaz de soportar todas las agresiones, accidentes e interrupciones sin disolver la situación de actuación, y tomando de estos estímulos el material fundamental para la creación. Así, los propios artistas del *under* se vanaglorian de haber salido victoriosos de estas “contendias” con el público:

“Nosotros empezamos en el Parakultural [...] En aquella época allí había un tipo de público muy especial, de punks y otras yerbas. Nos poníamos, en referencia a eso, de una manera determinada. Había que salir a matar porque sino te mataban ellos. Eso nos generó una cosa muy paranoica. Los Melli son paranoicos” (Damián Dreizik, en Ricciardi: 1992)

“En el Parakultural había que poner todo [...] Era siempre vencerte a vos mismo, luchar” (Alejandro Urdapilleta, en Dubatti: 1995, Pp. 180)

---

no se definía como un *happening*, pero que sí requería una participación controlada del público. No obstante, cuando la *Revista Gente* publicó una nota afirmando que se trataba de un *happening*, el público comenzó a acudir al Di Tella en su búsqueda. Esto provocó una batahola tal, que “los actores estaban aterrorizados en un rincón de la sala mientras el público invadía el escenario” (declaraciones en King: 1985, Pp. 230). Como corolario, el espectáculo tuvo que levantarse.

<sup>471</sup> Gabriela Lotersztain (1992) caracteriza al *underground* como el mito de un submundo habitado por borrachos, patotas y drogadictos. El teatro *under* sería entonces la mostración de aspectos de la sociedad que en otros ámbitos, se intentan ocultar. Esta exhibición se basaría en la apelación al sexo, la muerte y el humor negro, pero también en la riesgosa interacción entre actores y público.

No obstante, lejos de intentar disolver la agresividad y captar al público, estos actores apelaban, por el contrario, a la exacerbación de la provocación. Para ello, recurrían a la exhibición del cuerpo y la sexualidad más revulsivos<sup>472</sup>.

El del Yo Actor del *under* es un cuerpo no orgánico, que exalta la descompensación y el desequilibrio, haciendo gala de todo tipo de excesos y extravagancias. En este sentido, retoma el cuerpo grotesco propio del actor popular, recurriendo como éste, a la grosería, a la procacidad y a lo burdo. Minelli (2006) caracteriza al *under* por la predominancia del cuerpo en detrimento de la representación, donde lo verbal se halla subordinado a lo no verbal. El cuerpo se convierte así en un soporte condensador de sentidos yuxtapuestos: la torpeza del payaso, la energía de la acrobacia y el cuestionamiento de la identidad genérica del travestismo. Esto no sólo se expresa en la homosexualidad neobarroca y lúdica de Batato Barea, sino también en la puesta en duda de la femineidad, a través de la triple caracterización mujer fea / mujer cómica / mujer guaranga, propuesta por Las Gambas al Ajillo. Al respecto, Ana Durán sostiene que

“Público y actores descubrieron entonces que el travestismo y la ambigüedad podían ser una forma de arte, que el teatro podía hacerse sin decorado, que pararse frente a un público de punks, a las dos de la mañana, con sólo el cuerpo y la voz, era una necesidad compulsiva que no tiene precio. Los recursos del circo, el humor negro, el kitch y la parodia sirvieron para ridiculizar a los “ismos” –feminismo, machismo, lesbianismo, homosexualismo- para transgredir una y otra vez lo establecido, sin preocuparse por crear algo nuevo” (Durán: 1998, Pp. 33)

El teatrista Alejandro Catalán (2005) realiza un exhaustivo análisis del fenómeno *under*. Considera que en el mismo, es el imaginario actoral el que habilita el trabajo escénico. Se trata de un acontecimiento corporal y autónomo, en el que el cuerpo del actor pasa a ser el escenario en el que acontece lo teatral. Pero, dado que el vínculo actor – espectador constituye la condición de posibilidad de la creación, el cuerpo es planteado como superficie de contacto con el público. Es en este sentido, que Catalán considera que el actor del *under* produce Actuación, al tiempo que configura a su propio espectador: “El actor convoca al espectador como <<testigo>>, porque es exclusivamente en lo presencial de la percepción donde la operatoria actoral de la

---

<sup>472</sup> Alejandro Urdapilleta apela a una imagen elocuente cuando habla de un teatro para “mostrar hasta los pliegues del culo” (en Noy: 2001, Pp. 183).

superficie expresiva se acumula como relato escénico” (Catalán: 2005, Pp. 105). En efecto, los artistas del *under* se presentaban ante al público sin otro recurso más que su propia corporalidad, que se exhibía en disponibilidad, asumiendo una fuerte dimensión de riesgo.

Ahora bien, ¿cuál era el rol jugado por la preparación en estas intervenciones? Para Catalán (2005), las manifestaciones del *under* constituían un juego que se aprendía en el mismo momento en que se desplegaba. De este modo, sostiene que las creaciones del *under* constituían una inmanencia indeterminada, en tanto surgían del acontecer físico del actor en y desde la situación escénica. Y dado que el *under* promovía un desalojo de toda trascendencia o lógica externa<sup>473</sup>, no quedaba nada por fuera o después de ese acontecimiento surgido del vínculo con el espectador. Esto lo lleva a concluir que no había en estas manifestaciones, ningún tipo de prefiguración técnica ni formal.

Disentimos con esta última observación. En primer lugar, y tal como lo consignáramos en la sección 3. b., los Yo Actores del *under* tenían una formación metodológica específica que les permitía afrontar el vínculo con el público. Pero por otra parte, consideramos que si bien sus Actuaciones eran indeterminadas, esto no implicaba que fueran meras improvisaciones (tal como lo concibe Minelli: 2006) o que carecieran totalmente de preparación. Por contrario, sostenemos que los artistas del *under* partían de estructuras tan simples como sólidas que, asimismo, eran indeterminadas, admitiendo una gran apertura a lo contingente<sup>474</sup>. En este sentido, permitían el despliegue de una lógica de acción táctica (De Certeau: 2007), promoviendo reacciones fortuitas que constituían gran parte de la eficacia de las Actuaciones<sup>475</sup>.

Así, la flexibilidad e indeterminación de estas estructuras previas, se convertían en la principal herramienta metodológica del Yo Actor del *under*, quien podía entonces utilizar el riesgo y la agresividad a su favor, haciéndolos ingresar en la situación de actuación. Si ante la necesidad de “competir” con otras actividades que paralelamente se desarrollaban en dichos espacios (como el baile, la bebida, la socialización, etc.), los artistas del *under* recurrieron a la creación de números cortos y efectistas, aspecto

---

<sup>473</sup> “Lo que antes eran acontecimientos fundados en lo argumental, la intriga, la ideología, la sucesión dialógica, el despliegue coreográfico o puestístico, ahora son acontecimientos directamente producidos por un cuerpo que ficcionaliza un recorrido subjetivo” (Catalán: 2005, Pp. 106).

<sup>474</sup> Tal como veremos en los próximos apartados, estos esquemas podían consistir en una coreografía, un vestuario, una partitura de acciones o, incluso, un poema.

<sup>475</sup> En este caso, y al no existir texto dramático ni director, el territorio ajeno en el que se desplegaba la lógica de acción táctica propia de la Actuación era el encuentro sin garantías con el público, es decir, la situación de actuación propiamente dicha.

propio del *variété*, más allá de estas matrices resultaba imperioso transformar todo lo que sucedía en espectáculo, con el fin de mantener la atención dispersa de quienes concurrían a dichos ámbitos con otros intereses<sup>476</sup>.

Aun cuando entre los artistas del *under* se registraran variaciones en lo que respecta a la mayor o menor importancia que le adjudicaban al ensayo, e incluso algunos grupos fueron incrementando o reduciendo la rigurosidad de la preparación de sus números con el correr del tiempo (tal como veremos en los próximos apartados), en todos los casos se registraba la presencia de una esquema básico sólido<sup>477</sup>. En este sentido, consideramos oportuno establecer relaciones con algunos aspectos puntuales del *happening* y del arte de la *performance*.

Alicia Páez (en Masotta: 1967) sostiene que si bien el *happening* se manifiesta como indeterminado, eso no implica que sea improvisado. Por el contrario, el *happening* es cuidadosamente planeado, aun cuando la extrema simpleza de las acciones no amerite un ensayo previo, conservando así su “carácter inmediato, concreto, no transfigurado por su incorporación a una <<matriz>> que las arrancara de la realidad para volverlas <<imaginarias>>” (Páez, en Masotta: 1967, Pp. 37). Esto se conserva en el posterior arte de la *performance*<sup>478</sup>. Según Richard Schechner (2000), la *performace* implica una dimensión de la conducta según la cual la misma se presenta como “restaurada” o “practicada dos veces”<sup>479</sup>. No obstante, estas reiteraciones o copias carecen de un original previo, al tiempo que difieren entre sí. De este modo, el modelo u original es una consecuencia de cada una de las repeticiones, que lo van construyendo

---

<sup>476</sup> María José Gabin detalla al respecto: “El lenguaje teatral consistía en cortar todo el tiempo la acción dramática y salirse con cualquier cosa. Es que en ese ámbito era imposible tener nada cerrado. La impronta, la improvisación y sobre todo, el resolver lo inesperado, casi al estilo de la revista porteña, pero con una estética posmoderna del todo vale, era lo que más atracción causaba y lo que nos diferenciaba de cualquier teatro independiente. Y Alejandro [Urdapilleta], Humberto [Tortones] y Batato eran los reyes de la improvisación” (Gabin: 2001, Pp. 57). Al respecto, agrega sendas anécdotas del trío. Durante una función de *El método de Juana* (espectáculo basado en poemas de Juana de Ibarbourou), y ante los gritos del público, Batato Barea interrumpió su Actuación y exclamó: “¿Qué pasa? ... ¿me quieren o no me quieren?... ¿entonces, qué quieren?”. Por su parte, Alejandro Urdapilleta, en medio de un número en el Parakultural, se dirigió al *barman* y le pidió una ginebra. Gabin sostiene que el hombre, confundiendo el pedido con la ficción teatral, le dio agua, y Urdapilleta le gritó “¡¿Pero qué es esta mierda?!” (Gabin: 2001).

<sup>477</sup> Esto era reconocible en los espectáculos, e incluso no era ocultado por los artistas: “un grupo de actrices se enfrentan al público casi a la manera de los clowns, pero siempre con una estructura en donde el margen de improvisación es bastante pequeño” (declaraciones de María José Gabin, en Mazas: 1990). La crítica especializada, por su parte, también registraba este modo de trabajo. Así, Jorge Dubatti sostiene que el teatro *under* utiliza “guiones”: “Un recuerdo, un ayuda-memoria que guarda con el espectáculo una relación escasa” (Dubatti: 1992, Pp. 56).

<sup>478</sup> Al que nos hemos referido en la sección 4. c. del Capítulo 4 de la Primera Parte de esta investigación.

<sup>479</sup> Hemos profundizado en este aspecto en el Capítulo 2 de la Primera Parte de esta tesis.

como su efecto. Schechner agrega que por ello, la *performance* implica una preparación previa, aun manteniendo su indeterminación. Del mismo modo, los artistas del *under* producían, a partir de esquemas abiertos, creaciones únicas e irrepetibles, por lo que la calidad de los números y de las Actuaciones presentaba una gran oscilación, acrecentando el riesgo y retroalimentando el proceso creativo.

Como consecuencia, el Yo Actor del *under* presenta un gran fortalecimiento, en tanto posicionamiento en la situación de actuación, en diálogo con los procedimientos y materiales utilizados, y con las contingencias surgidas en la misma. Aquí también se establece una relación con el *happening* y la *performance*. En tanto Alicia Páez define a la Actuación en el *happening* como “no matizada”, por cuanto los sujetos no componen personajes, Brentano definirá a la *performance* como el “teatro que se cree”. En efecto, afirma que, mientras en el teatro ortodoxo, los espectadores se sorprenderían si descubrieran “que los actores son los personajes; en el arte de la *performance*, los espectadores se sentirían defraudados si supieran que los actores no son lo que dicen ser” (cit. en Schechner: 2000, Pp. 245). Por consiguiente, en la *performance*, el *performer* hace de sí mismo.

Consideramos que esto, lejos de implicar la disolución de la categoría de Yo Actor<sup>480</sup>, promueve su fortalecimiento al igual que el *clown*: si bien este que parece representar al propio sujeto, es en su construcción a partir del trabajo con la exageración de rasgos personales, donde se sostiene su identidad como artista. No en vano, el Yo Actor del *under* se forma en esta metodología.

Por consiguiente, se produce una ampliación tal de la categoría del Yo Actor, que la misma termina abarcando a la propia Actuación. Si en los términos de nuestro modelo, el Yo Actor es la posición que permite al sujeto accionar en la situación de actuación, desempeño del que surgirán el personaje como efecto de sentido y el Gesto como resto, en el *under* el Yo Actor se presenta en la situación de actuación en calidad de sí mismo, en un encuentro indeterminado con el espectador. Será de sus reacciones a los estímulos del público, de donde surgirá el Gesto, que pasará a conformar el rasgo esencial de un único personaje: el Yo Actor en tanto identidad que pasa de una Actuación a otra. Así, las diversas manifestaciones del Yo Actor se convierten en variaciones de sí mismo. Al respecto, María José Gabin considera que el *under* ha tenido más personalidades que escuela y agrega:

---

<sup>480</sup> En la **Primera Parte** de nuestra investigación hemos desarrollado el motivo por el cuál la Actuación no sería posible si esto sucediese.

“Algo que siempre me tienta es que se vea a la actriz detrás del personaje. Eso estaba también en Batato. Él no actuaba personajes: era él mismo. Las Gambas componemos personajes pero estamos estrechamente ligadas con el público y aprovechamos todo lo imprevisto que sucede en la sala o en el escenario para crear nuevas situaciones” (en Dubatti: 1995, Pp. 175).

Si el Yo Actor del *under* se convierte en un personaje, conformado por el estilo personal del propio sujeto, esto se manifiesta de dos formas preponderantes. Por un lado, en la yuxtaposición entre la vida privada y la Actuación, aspecto cuyo punto culminante lo constituye la figura de Batato Barea. Por otra parte, la ampliación del Yo Actor promueve que cualquier comportamiento u acción del sujeto, incluso fuera de la situación de actuación propiamente dicha, sea percibida como Actuación.

No obstante, debemos hacer dos salvedades. En primer lugar, la ampliación de la eficacia del Yo Actor no debe confundirse con una totalización de la situación de actuación, dado que en el *under* se produce una dependencia extrema del público. En efecto, el Yo Actor del *under* se define por su capacidad de reacción, para lo cual debe necesariamente mantener su posición parcial en la situación de actuación. En segundo término, el ingreso de todo comportamiento del sujeto en la esfera de la Actuación, sólo resultaba posible en los espacios en los que el *under* se había instalado. En este sentido, al permitir transgresiones en los comportamientos de los sujetos, estos espacios se constituían como articuladores de una situación de actuación ambigua o no explicitada, en la que muchas veces el propio público podía convertirse en espectáculo.

Esta observación también puede extenderse a la dimensión temporal, dado que una vez que los artistas del *under* adquirieron cierto reconocimiento público (sobre todo hacia el final de la existencia del fenómeno), todas sus acciones pasaban a ser percibidas como Actuaciones, aspecto por el que incluso se los convocaba a otros espacios. Tal es el caso de las incursiones televisivas de varios artistas del *under*. Más allá del ingreso de Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese al programa de Antonio Gasalla (desempeño que se enmarcaba en el formato de un *sketch* de ficción), se produjeron además otras intervenciones menos garantidas, en las que se especulaba con los beneficios que podían reportar los comportamientos transgresores de los artistas del



*under* colocados en situaciones no escénicas, aunque esto sólo se toleraba módicamente<sup>481</sup>.

### 3. c. 2. Grupos, espacios y manifestaciones del *under*

En el presente apartado, caracterizaremos a los diversos grupos, espacios y manifestaciones del *under*.

Uno de los rasgos particulares del fenómeno, que además constituye otro punto de continuidad con el rock, es la formación de grupos de artistas. En efecto, en el *under* abundan los cuartetos (Gambas al Ajillo, Macocos), los tríos (Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese) y los dúos (Los Melli, Las Barbis, Las Ricuritas<sup>482</sup>). El primer aspecto que reunía a estos artistas, era la pertenencia a una misma franja etaria: se trataba de Yo Actores jóvenes que realizaban sus primeras experiencias artísticas. Por otra parte, las características de sus propuestas requerían una formación metodológica similar y se basaban en la apelación conjunta a los mismos procedimientos y materiales:

“En un elenco los actores son convocados para un proyecto comercial, sin importar las escuelas a las que pertenezcan ni algunos detalles sobre gustos personales. En un grupo hay un imaginario y un objetivo común. Todos aportan, discuten y elijen los caminos a seguir” (Gallardou: 2009)

Pero más allá de la conformación de grupos reducidos, estos artistas formaban parte de un colectivo mayor, el fenómeno *under* en sí mismo. Si bien no se trataba de un movimiento con un manifiesto o una organización determinada<sup>483</sup>, los grupos se conocían entre sí, e incluso promovían el intercambio circunstancial entre sus integrantes. Fernández Frade y Rodríguez (en AAVV, 2001, b), consignan que más que una ideología, estas agrupaciones compartían una “estructura de sentimiento” según lo

---

<sup>481</sup> Como ejemplo, consignaremos la visita de Las Gambas al Ajillo al programa de Susana Giménez en 1990, para participar en vivo del juego “Adivine la película”. María José Gabin (2001) consigna que reaccionó ante un dibujo respondiendo con la palabra “pija”, provocando gran revuelo e incomodidad en el estudio.

<sup>482</sup> Los medios se hacen eco de esta tendencia, identificándola como un elemento del teatro de *varieté* de principios de siglo. Así, Bibiana Ricciardi (1992) titula un artículo en *Revista La Maga*, con un elocuente “La tradición de los dúos de *varieté* regresa con Las Barbis, Las Ricuritas y Los Melli”.

<sup>483</sup> Martín Rodríguez y Delfina Fernández Frade (en AAVV: 2001, b) sostienen que se trataba de un grupo con parciales coincidencias ideológicas y estéticas, pero que poseía relaciones laxas y carentes de pautas fijas que las regulen.

entiende Raymond Williams (1980), y que uno de los puntos clave de esta confluencia lo constituía el cuestionamiento a las tendencias teatrales dominantes.

Consideramos que este sentimiento de pertenencia a un colectivo constituye también un rasgo característico del rock. De hecho, los artistas del *under* comenzaron a manifestar una postura discriminatoria respecto a quién era y quién no era parte del fenómeno<sup>484</sup>. Tal como sucedía en el mundo del rock<sup>485</sup>, esta adscripción iba más allá de lo artístico, implicando fundamentalmente, una “actitud” ante la vida<sup>486</sup>.

El principal motivo que generó la pertenencia de los artistas del *under* a un colectivo fue, sin duda, la confluencia en los mismos espacios. La invasión de lugares propios del rock o la creación de nuevos ámbitos con características similares a aquellos, fue una reacción ante la imposibilidad de ocupar espacios teatrales. Si bien Ricardo Bartis (2008) afirma que fue el hartazgo por los lugares tradicionales y la aparición de un público dispuesto a trasladarse a ámbitos no convencionales lo que produjo la revolución del espacio, consideramos esto fue sólo una consecuencia del movimiento que los propios artistas se vieron obligados a realizar. Así, Alejandro Urdapilleta caracteriza a los 80 como una época en la que “el teatro cumplió una función liberadora a fuerza de verdaderos actos heroicos” (Prólogo a Gabin: 2001, Pp. 5). Afirma que la llegada de la democracia no bastó para instantáneamente borrar la rigidez y la opresión cotidiana, que al interior del campo teatral se manifestaba a través de la hostilidad del teatro realista hacia el público que no fuese iniciado. De este modo, con los críticos, empresarios y salas en contra, los artistas jóvenes necesitaron albergarse en ámbitos nuevos<sup>487</sup>.

Por su parte, Hernán Gené (en Dubatti: 1995) consigna que por aquel entonces nadie quería ser *under* o de vanguardia. Refiere que el Clú del Claun recaló por necesidad en el Rojas (lugar que afirma haber ayudado a abrir y a limpiar) y en el Parakultural (al que define como un tugurio en el que Omar Viola y Horacio Gabin

---

<sup>484</sup> Esto se evidencia en los relatos que los artistas del *under* realizaron con posterioridad al fenómeno. Ya en un temprano 1997, Alejandro Urdapilleta afirma: “Es increíblemente divertido cuando se acercan diciendo que te conocen del Parakultural, y vos lo mirás y primero no sabés ni quién es, y segundo pensás que se lo hubiesen comido si pasaba por la vereda de enfrente siquiera. Incluso hay muchos actores que ahora dicen que trabajaron en el Parakultural, como el hijo de Porcel. Pero la verdad es que yo a ese gordo nunca lo vi.” (en Boido: 1997).

<sup>485</sup> Aspecto que hemos consignado en el apartado 3. a. 1.

<sup>486</sup> La misma confluía en la propia identidad del Yo Actor en tanto “personaje”, tal como consignamos en el apartado anterior.

<sup>487</sup> “<<¿Qué es lo que pretenden hacer con ese lugar?>>, preguntaban refiriéndose al Parakultural los respetables teatreros ya establecidos, los vejetes prejuiciosos, envidiosos, traicionando sus propios dictámenes de juventud. Y la respuesta arrasó con todas las dudas.” (Alejandro Urdapilleta, Prólogo a Gabin: 20041, Pp. 6).

hicieron lo que pudieron). Esto determinó que el *clown* cambiara drásticamente: si su “hábitat natural” era la plaza y el horario diurno, terminó adoptando la nocturnidad y los espacios límites con el rock.

Además de la precursora apertura de espacios del rock a manifestaciones teatrales, generada por lugares como los ya consignados Café Einstein y Cemento, el surgimiento del Parakultural fue un hecho definitorio, dado que esta vez la iniciativa partía de dos actores. Omar Viola y Horacio Gabin habían sido profesores de la escuela de mimo de Ángel Elizondo, hasta que la misma se disolvió en 1983. Ambos comenzaron a buscar un espacio para su espectáculo *Subdesarshow*. Aunque éste fue finalmente estrenado en Cemento, en 1985 Viola y Gabin se instalaron en el sótano de Venezuela al 300<sup>488</sup>, con el objeto de dar clases y de albergar las propuestas de algunos amigos. Paulatinamente, el círculo se extendió a más personas, hasta que el Parakultural abrió sus puertas oficialmente en marzo de 1986.

La consigna de Omar Viola y Horacio Gabin era “todo el espacio para el espectador, todo el espacio para el actor”, por lo que todo lo que sucediera en el Parakultural debía transformarse en espectáculo. Dado que no tenían una idea clara de cómo esto iba a concretarse, la idea fue abrir el espacio para que cualquiera que tuviera entre manos un proyecto relacionado con el arte, lo tomara. En cuanto se inauguró, “toda una horda de artistas trashumantes se encontró para llenar de esperpentos un lugar que había sido una tumba impenetrable” (Gabin: 2001, Pp. 51). Si bien los dueños realizaban una selección, cada velada era diferente e imprevisible. Se trataba de “armar la noche” con los que estuvieran. María José Gabin refiere que para actuar había que esperar que el ambiente fuera propicio, lo cual no sucedía nunca antes de las dos de la mañana.

Dado que el Parakultural atraía al público por sí mismo, los artistas podían experimentar, liberados de las obligaciones que imponían los espacios teatrales tradicionales, “porque la taquilla impone un resultado de boletería o porque siempre se necesitaban cosas terminadas y las del *Parakultural* nunca lo estaban” (Gabin: 2001, Pp.52). Así pudieron presentarse materiales imposibles de presentar en otros lugares:

---

<sup>488</sup> Sitio en el que había funcionado Teatro de la Cortada, cerrado durante la dictadura. Se trataba de un *café concert* que había albergado manifestaciones teatrales y musicales. En 1978 se habían presentado allí Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, banda oriunda de La Plata y formada en 1976, cuyo show incluía un espectáculo circense y bailarinas exóticas. En los mismos, se repartían buñuelos entre los presentes. En otra presentación en el Teatro de la Cortada, Katja Alemann participó como conejita de *PlayBoy*, repartiendo verduras.

“Allí (en el *Parakultural*) las *Gambas al Ajillo* nadan en su propia tinta. Saben que su gag como monjas estriptiseras no tendría cabida en otro sitio. Saben que mofarse de las paisanitas les estaría vedado en buena parte de los programas televisivos. Saben que su versión del Himno a Sarmiento (Fue la lucha, su vida y su excremento) sería considerada lesiva al honor en otro medio. Saben que no podrían desarrollar su danza con penes kilométricos ni siquiera en un teatro de revistas” (Marcelo Figueras, para *El Periodista*, enero 1987, cit. en Gabin: 2001, Pp. 246)

La modalidad propuesta por Viola y Gabin, permitía que los artistas aparecieran espontáneamente con sus propuestas: Pompeyo Audivert se presentó con *Recuerdos son recuerdos* (donde hablaba de su madre y su perro Bobby, al tiempo que recitaba textos de Pepe Arias), Humberto Tortonese apareció con un sombrero de condones, Luis Aranosvsky comía fideos con tuco, Horacio Salas y Ricardo Holcer llevaban a cabo un simulacro de muerte a una gallina, Vivi Tellas mostraba su Teatro Malo junto con Rosario Bléfari, Horacio Devitt exhibía sus cortos en *Súper 8*, el Clú del Claun entregaba los premios a los artistas del año, además de numerosas *performances* de zanquistas, poetas y pintores. Entre el público que asistía al *Parakultural* podía encontrarse a Omar Chabán y Katja Alemann, Olkar Ramírez, Helena Trittek, Fernando Noy, Federico Manuel Peralta Ramos, caminando entre exponentes de las diversas tribus urbanas que se daban cita en el lugar, además de numerosos travestis. Estos encuentros promovían diversas situaciones de riesgo diverso, que muchas veces eran espectacularizadas<sup>489</sup>.

Otros espacios emblemáticos para los artistas del *under* fueron Medio Mundo Varieté (fundado en 1987 por los integrantes del dúo Dalila y los Cometabras, Patricia Antenzon y Leandro Rosati) y el Centro Cultural Ricardo Rojas (al que nos referiremos en el apartado 3. d. 2.). Por otra parte, a medida que su trabajo alcanzó notoriedad pública, los artistas del *under* fueron convocados para realizar presentaciones en discotecas de moda, como New York City, Bunker, Paladium y Pinar de Rocha<sup>490</sup>.

---

<sup>489</sup> María José Gabin (2001) consigna que en la inauguración de una muestra de su padre, el artista plástico Pérez Celis, un espectador pintó en una obra el símbolo de la anarquía con aerosol rojo. Pérez Celis decidió incorporar a la obra la leyenda “modificada por la reacción contemporánea”.

<sup>490</sup> María José Gabin (2001) consigna que se puso de moda que los “parakulturales” actuaran en discotecas, ya sea en grupo o separados. Agrega que la indiferencia propia del público de dichos ámbitos, promovió que la modalidad del número corto y contundente se acentuara: “En la discoteca nadie te espera, ni te entiende, pocos te miran y, con un poco de suerte se burlan, cosa que los divierte. Pero eso es también lo que fuiste a hacer: divertir [...] La concentración que impone una disco no tiene nada que ver con ninguna escuela tradicional. Si un actor se entrena trabajando en un lugar con semejante dispersión ya está preparado para cualquier cosa. Por eso, el oficio que adquirimos en esos años equivale a toda una vida en el estático y previsible teatro [...] Lo que más me gustaba de la discoteca era el espacio en sí

Al igual que Cemento, estos espacios se hallaban abiertos a la fusión entre teatro y música. En el Parakultural, por ejemplo se realizaron presentaciones de bandas como Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Todos tus muertos o Cadáveres de niños, Graciela Mescalina o Los Triciclos Clos. El mismo Luca Prodan era un asiduo concurrente al Parakultural, que muchas veces irrumpía “arrancando el micrófono a cualquiera para improvisar incoherencias” (Gabin: 2001, Pp. 53).

Por su parte, Leandro Rosati describe de esta forma la dinámica de Medio Mundo Varieté:

“En aquel momento -cuenta Rosati- teníamos una preocupación: la gente de nuestra edad no iba al teatro, le resultaba algo serio, aburrido. ¿A dónde iba?: a bailar, allí se reunían, en la disco. Así surgió la idea de hacer una pista de baile para mostrar teatro. En un comienzo fue durísimo porque cortábamos, por ejemplo, un tema de Los Redonditos de Ricota abruptamente y empezábamos a hacer un sketch. La gente nos quería matar. Pero después se fueron acostumbrando y aceptaron que en nuestro espacio convivían el baile y el teatro” (Pacheco: 2007)

Las estrechas relaciones establecidas entre el *under* y el rock promovieron diversas experiencias artísticas, como el ciclo *Juicios y castigos a los culpables del rock* realizado en Cemento, en el que Batato Barea entrevistaba a figuras de la música, o el espectáculo *Macocos, mujeres y rock*, donde el grupo interpretaba música en vivo que luego vendía en el formato *cassette*. Esto provocó cierta confusión en el público: “muchas veces escuchábamos esta pregunta azoradas: <<¿ustedes son las Gambas? Y, ¿cuándo tocan?>> (¿?)” (Gabin: 2001, Pp. 143). También la crítica mostró su desconcierto. Así, mientras las gacetillas de los primeros espectáculos de Batato Barea eran consignados en la sección “música popular” del diario *Tiempo Argentino* (Dubatti: 1995), la *Revista Tal Cual* publica, en noviembre de 1986:

“Estas Gambas al Ajillo son un plato fuerte en el loco mundo del rock. Han tenido una gran repercusión en los últimos tiempos y amenazan con desterrar a las famosas Viuda e Hijas de Roque Enroll” (Cit. en Gabin: 2001, Pp. 246).

A continuación, analizaremos el surgimiento y la poética de algunos de los grupos más emblemáticos del *under*.

---

mismo. Me atraía pensar en eso para preparar un número en donde la inmediatez y la distancia fueran el condimento esencial” (Gabin: 2001, Pp. 130 y 131).

A pesar de las diferencias entre los diversos grupos, todos los artistas del *under* debieron basar sus creaciones en la explotación de los desafíos que los nuevos lugares les planteaban. Como ya mencionáramos, las características de estos espacios promovían una intensa relación con el público. Pero además del riesgo y la indeterminación que esto generaba, la carencia de un espacio escénico adecuado y la precariedad de los recursos técnicos fueron los principales aspectos que influyeron en la situación de actuación del *under*. En efecto, los ámbitos muchas veces no contaban con escenario, camarines o luces, y hasta incluso sus instalaciones defectuosas provocaban riesgos técnicos de todo tipo (Gabin: 2001).

Por otra parte, la apelación a un público ajeno requería de la utilización de un sistema de referencias común y rápidamente instalable. Así, todos los grupos apelaban en mayor o menor medida, a la adaptación de la estructura del *variété* al mundo del rock, a la ironía o parodia sobre las convenciones y a la creación colectiva realizada sobre la base de la yuxtaposición de códigos diversos como el *cómic*, el *café concert*, el circo, la estética de los recitales, el *video clip*, el cine clase B, el radioteatro, la televisión, la tradición teatral argentina, el reciclaje de materiales de deshecho o de cotillón y la utilización de una palabra desorganizada o absurda, valiosa sólo por sus aspectos reflexivos. Como consecuencia de estas experiencias, el propio campo teatral se vio ampliado, incluyendo nuevos procedimientos, materiales, categorías estéticas y prácticas espectatoriales, al tiempo que legitimando a los jóvenes Yo Actores como teatristas.

Fernández Frade y Rodríguez (en AAVV, 2001, b) consignan, como uno de los antecedentes del *under*, al Primer Festival de Arte Alternativo Alternante I, organizado en 1979 por el grupo de teatro Zangandongo, surgido del taller de investigaciones teatrales dirigido por Ricardo Chiari, Marta Gali y Rubén Gallego. En el mismo participó Ombar Chabán, quien tiempo después inauguraría el Café Einstein. Además de las experiencias realizadas en el mismo, y de la trayectoria de El Clú del Claun, otros grupos precursores del *under* fueron las Bay Biscuits, de las que surgiría Vivi Tellas, y Los Peinados Yoli, fundado por Batato Barea, entre otros.

La primera aparición de la agrupación femenina Bay Biscuits, fue el 20 de junio de 1980. Si bien el elenco rotó, sus integrantes principales fueron Vivi Tellas, Lisa Wakoluk, Fabiana Cantilo, Diana Nylon, Casandra y Mayco Castro Volpe. Las Bay Biscuits intervenían en recitales de rock, insertando uno o dos cuadros en medio de la

actuación de la banda<sup>491</sup>. De este modo, su propuesta giraba en torno a la imposición de la situación de actuación en espacios ajenos al teatro. Estas intromisiones no tenían una forma definitiva ni reiterativa, sino que podían adoptar diversas formas, según las circunstancias. Así, la *Revista Pelo* (publicación dedicada a la música de rock) en su edición de noviembre de 1981, titula un reportaje al grupo con la sentencia: “Rock alternativo antes y después de las Bay Biscuits”, definiendo a su propuesta como la mezcla de teatro, rock, *underground*, grotesco y regreso al *happening*. Según las propias entrevistadas, se trata de un “estilo tácito”, que consiste en sorprender con cada Actuación, con una combinación de música y teatro de revistas<sup>492</sup>.

Luego de la disolución de las Bay Biscuits, Vivi Tellas, quien además de su formación en teatro era artista plástica, inicia sus experiencias de Teatro Malo. Su primera presentación fue en 1981, en el contexto de un recital de Charly García en el Teatro Coliseo. La respuesta del público fue muy agresiva, arrojando objetos contundentes en el escenario. Vivi Tellas atribuye esta respuesta a la falta de formaciones femeninas, tanto dentro del movimiento del rock como entre los grupos humorísticos<sup>493</sup>. A pesar de esta primera recepción, Tellas continuó con su investigación sobre Teatro Malo durante varios años más, obteniendo el reconocimiento del campo teatral. Su propuesta partía de la generación de un desconcierto inicial en el público, para luego hacerlo partícipe de un código común.

Por su parte, Los Peinados Yoli surgen en 1983, durante los ensayos de *Calígula*, de Pepe Cibrián, en los que participaban Batato Barea y Tino Tinto. El grupo se completaba con artistas con seudónimos como Divina Gloria, Peter Pirello, Ronnie Arias, Doris Night y La China Panulo (Batato Barea, por su parte, adoptó el de Billy Boedo). Participaron en la inauguración de Cemento, en 1985, además de actuar en lugares como El Depósito, Taxi Concert y Area. La estética de Los Peinados Yoli consistía en números que mezclaban el *varieté*, con la estética del *video clip*,

---

<sup>491</sup> Participaron en conciertos de Serú Girán y Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota.

<sup>492</sup> Cabe destacar que durante el reportaje surge rápidamente la comparación de la estética de grupo con el movimiento *punk*, cuyas primeras manifestaciones arribaban a nuestro medio. Las entrevistadas responden que, aunque el único punto de conexión que reconocen con el *punk* es la apelación al caos, muchos seguidores del movimiento asisten a sus shows.

<sup>493</sup> Ya anteriormente, Tellas afirmaba que “antes de las Bay Biscuit no había lugar para las mujeres... pero después todo cambia”. Sin duda, una novedad de la música de rock de los años 80 fue la presencia femenina, a la que el movimiento había sido anteriormente hostil. Y así como las Bay Biscuits provocaron agresiones como primera respuesta del público, Patricia Sosa consigna que siendo vocalista de La Torre, en una oportunidad no le permitieron subir al escenario por considerarla una *groupie*. También en el fenómeno *under*, fue importante la participación de mujeres como generadoras de comicidad, función que, con algunas excepciones, había decrecido notablemente desde la desaparición de las grandes *vedettes* cómicas de la Revista Portefía, como Gloria Guzmán o Sofía Bozán.

maquillajes y peinados exagerados, y una constante referencia al movimiento *punk*. Los programas de sus *shows* dan cuenta de la apelación a un espectador joven, con sentencias tales como “No espere a quedarse calvo” o “Agradecemos vuestro silencio”. Según el diario *Tiempo Argentino*, las temáticas de los *sketches* del grupo son la *new wave*, las patotas, el *punk*, lo gay y la parodia al consumismo de los 60 (Dubatti: 1995), mientras que Tino Tinto (en Dubatti: 1995) afirma que los números surgían de algún tema musical que les gustara, y agrega que la difusión de sus espectáculos se dificultaba porque “en esa época todavía no había periodistas jóvenes” (Tino Tinto, en Dubatti: 1995, Pp. 70). Los Peinados Yoli se disolvió en 1987. Debemos consignar que, aun cuando la estructura de sus espectáculos consistiera en la sucesión de números de *varieté*, la conformación de un show unitario presentado como tal, difería de las breves intervenciones que caracterizaron a las manifestaciones del *under* por lo menos en sus inicios.

Uno de los principales grupos del fenómeno *under* propiamente dicho fue Las Gambas al Ajillo, agrupación femenina de intenso desempeño entre 1986 y 1994, período en el que realizó cuatro espectáculos: *Gambas al Ajillo Varieté I*, *Gambas al Ajillo Varieté II* (ambos entre 1986 y 1988), *La Debacle Show* (1989) y *Gambas Gauchas* (1994, en el Teatro Maipo, sin Verónica Llinás). María José Gabin (2001) consigna que las integrantes del grupo se conocieron durante la dictadura militar, en diversos cursos de teatro, baile y mimo<sup>494</sup>. El primer grupo estaba conformado por María José Gabin, Damián Nisenson<sup>495</sup>, Charly Nieto y Laura Marquet, quienes ya con el nombre Gambas al Ajillo realizaron un show en el *pub El Stud*, de Belgrano. Si bien fueron invitados por Omar Viola a participar con algunos *sketches* en el consiguado espectáculo *Subdesarshow*, se separaron al poco tiempo. Con la apertura del Parakultural y ya con la formación definitiva, el grupo encontró su ámbito privilegiado. Entre 1986 y 1988 conformaron dos espectáculos de *varieté* que constaban de la simple reunión de diversos números individuales o en dúos (de hecho, no hicieron un número grupal hasta Las Monjas, mucho tiempo después), presentándose en el mismo Parakultural, y en otros espacios como Cemento y diversas discotecas. En 1989 alcanzan el éxito de crítica con *La Debacle Show*.

---

<sup>494</sup> Gabin afirma haber conocido a Llinás en las clases de “Utilización del objeto”, dictadas por Patricia Baños y de “Reglas de la representación rítmica”, dictadas por Omar Viola en la Escuela de Mimo de Ángel Elizondo. Agrega que conoció a Laura Market y a Alejandra Flechner en clases de danza. De hecho, Market y Gabin habían participado en Danza Abierta.

<sup>495</sup> Bajista de la banda Los Twist, quien luego alcanzara cierta notoriedad interpretando al personaje “la larva” en el programa televisivo *La TV Ataca*, junto con Pipo Cipolatti.



La estética de Las Gambas se basaba en el recurso a diversos lenguajes, como el canto, baile, mimo, teatro, *clown*, acrobacia, tragedia, cine, flamenco, ballet, zapateo americano y piano (Gabin: 2001), aunque su fuerte era la expresión corporal como puente al *gag* visual. Por consiguiente, sus Actuaciones requerían de una precisión casi coreográfica que requería de mucho ensayo y preparación. Las creaciones eran individuales y colectivas, dado que no aceptaban la figura del director<sup>496</sup>. Entre los principales materiales y procedimientos utilizados por el grupo, se encuentran elementos de la cultura popular. Así, mientras Mogliani y Sanz (en AAVV: 2001, b) consignan que Las Gambas admiraban a Tita Merello, a “Los cinco grandes del buen humor” y a Moria Casán, Pablo Jaramillo ya reconoce en el temprano 1986:

“En los 80 las *Gambas al Ajillo* parecen efectuar cierto giro y toman toda la tradición teatral –radiofónica- revisteril que va de Blanquita Amaro a Olinda Bozán, pasando por Niní Marshal y culminando, posiblemente en Nelly Lainez. Teatro decadente, las Gambas...utilizan la estructura del cabarett [sic], mezclando un poco la tradición alemana y la porteña, alucinando la rara síntesis de un Pepitito Marrone con la escenografía de un cabarett de pre-guerra en Berlín” (Pablo Jaramillo, *Tiempo Argentino*, en Gabin: 2001, Pp. 245 y 246)

Por otra parte, la desestabilización de lo femenino constituyó uno de los pilares del grupo:

“Pura parodia las Gambas se cargan con algunas fantasías y representaciones de lo <<femenino>> que pululan en la imaginaria social. En su extraño juego de espectáculo (desopilante y quizá aterrador) la humorada de las Gambas establece casi a su pesar una manera de desarticular la femineidad” (Leciñana: 1989).

A tal punto la apelación al travestismo y al feísmo fueron su sello distintivo (y un sello distintivo del *under* mismo), que Gabin consigna que el público pensaba que Las

---

<sup>496</sup> Gabin consigna que los números no se creaban siempre de la misma manera. Mientras en algunas oportunidades partían del material propuesto por alguna de ellas, al que las demás se sumaban, en otras ocasiones pensaban juntas a partir de un encargo exterior. Otras veces, partían de una nueva metodología o destreza que deseaban poner en práctica, o por el contrario, debían recurrir al aprendizaje de una disciplina para poder realizar una idea. No obstante, Gabin refiere que siempre pasaban a la acción, buscando permanentemente sin un plan intelectualizado: “Nos poníamos a trabajar con los borbotones de imágenes que nos sobrevenían en medio de las charlas” (Gabin: 2001, Pp. 207 y 208).

Gambas eran un grupo de travestis<sup>497</sup>. Si bien la apelación a la grosería, la procacidad y el feísmo, promovía la aparición del riesgo en todas sus Actuaciones, por otra parte, la utilización de su femineidad también les reportaba beneficios: “A nosotras nos iba bien porque éramos mujeres y porque teníamos un humor muy zafado y los muchachos bullían con eso” (María José Gabin, en Dubatti: 1995, Pp. 173).

Los Macocos fue otro de los grupos emblemáticos del *under*. En 1984, Daniel Casablanca, Martín Salazar y Joaquín Romero ingresan a la ENAD como alumnos y ese mismo año participan de la muestra anual con la *Farsa de Maese Pathelin* (anónimo medieval francés del siglo XV). La ENAD pasaba por la renovación de la primavera democrática. Su director era Francisco Javier y, entre los profesores, se encontraban Julián Howard y Roberto Saiz, integrantes de Los Volatineros, grupo que ejerció una clara influencia en los futuros Macocos<sup>498</sup>. Además de cursar en la ENAD, el trío tomaba clases con Saiz en la Escuela de Teatro El Parque y con Raquel Sokolowicz.

La agrupación se inició en 1985, realizando números en plazas y bares. El primer espectáculo fue *¡Macocos!*, estrenado ese mismo año con la supervisión de Jorge Saiz. Casi instantáneamente ingresan al Centro Cultural Ricardo Rojas, que se convertirá en su ámbito de desempeño casi exclusivo. En 1988 se suman dos nuevos integrantes, también alumnos de la ENAD: Marcelo Xicarts y Gabriel Wolf, quien primero se desempeña como coordinador<sup>499</sup>. En 1987 comienzan a trabajar en *¡Macocos Chou!*, cuya versión definitiva es estrenada al año siguiente en el Teatro Margarita Xirgu y que posteriormente participa del Festival de Nuevo Teatro La Moviada, realizado en La Gran Aldea y organizado por el CELCIT. En *¡Macocos Chou!* el grupo comienza a experimentar con un humor más ácido y cuestionador, aunque conservando la estructura de *variété*.

---

<sup>497</sup> Sostiene además, que el personaje más femenino del grupo era Miguel Fernández Alonso, quien actuaba travestido entre los *sketches*, haciendo participar al público masculino del Parakultural (Gabin: 2001).

<sup>498</sup> Los Volatineros estaba integrado por Román Caracciolo, Julián Howard y Roberto Saiz, y dirigido por Francisco Javier. Formado por ex alumnos de la ENAD, su intención era romper esquemas y alejarse del teatro canonizado. En 1976 estrenaron dos obras: *Qué porquería es el glóbulo*, de José María Firpo, y *Cajamarca*, de Claude Demaigny. En 1978 estrenaron el espectáculo de narración oral, *Cuentos en el jardín*, en el jardín de la Casa Castagnino, y un año después, *Hola Fontanarrosa!*, basado en cuentos y chistes gráficos del humorista. Los pilares fundamentales de la estética de Los Volatineros era la apelación al humor y la utilización del cuerpo del actor. Mayormente, sus espectáculos se componían de una sucesión de *sketches* cómicos, que incluían una moderada crítica al argentino medio, a través de la parodia a las conductas sociales. El énfasis en la reflexividad de la representación, a través de la utilización de procedimientos teatralistas, además de la apelación a aspectos propios del *clown*, al chiste verbal y a un humor ingenuo o “naif”, constituyen influencias rastreables en Los Macocos.

<sup>499</sup> Ambos eran ex integrantes de Fluvius, agrupación que en 1986 había estrenado *Basura 14*, espectáculo con elementos del *happening* y del teatro de Tadeusz Kantor.

En 1989 estrenan *Macocos, mujeres y rock* en el Rojas. Allí, se transforman en una banda de rock, interpretando temas en vivo que luego eran vendidos en el formato *cassette* y con el que más tarde filmaron un *video clip*. Este espectáculo, que apelaba a la complicidad y participación espontánea del espectador, marcó el primer éxito de público del grupo y extendió sus funciones durante 1990. A partir de ese año, y hasta 1991, organizan las *Bacanales Macocales*, fiestas con actores y músicos invitados realizadas en el Rojas, con excepción de la última, que se trasladó a Cemento y contó con la participación de Los Melli y Los Prepu. En 1990, realizaron además la *Bacanal Patria "Ay, Patria mía"*, *performance* callejera que constaba de un almuerzo en medio de la City porteña, con el fin de denunciar el hambre. En 1991 ingresa Javier Rama<sup>500</sup>, quien ocupa el rol de "sintetizador de ideas" (Dubatti: 2002), transformándose luego en director. Ese año el grupo estrena *Macocos, adiós y buena suerte*.

Al igual de Las Gambas, Los Macocos basaban su forma de trabajo en la dinámica grupal y la creación colectiva, lo cual constituye el sello distintivo del fenómeno *under*<sup>501</sup>. Jorge Dubatti (1992) consigna que Los Macocos partían de la escritura previa de un guión de diversos números sobre un tema prefijado. La misma se distribuía entre los integrantes o se realizaba en forma colectiva, indistintamente. Posteriormente, los materiales eran discutidos y corregidos conjuntamente, según la técnica que los propios integrantes del grupo identifican con el *brainstorming*<sup>502</sup>. En una segunda etapa, se realizaban improvisaciones (a las que denominan *storming* corporal) sobre la base de los guiones. Este trabajo no finalizaba con el estreno del espectáculo, dado que una vez que el mismo se hallaba en cartel, el grupo realizaba reuniones semanales con el objeto de considerar los cambios a realizar.

No obstante el proceso creativo anteriormente descripto, Dubatti (2002) consigna que inicialmente los ensayos del grupo eran escasos, y que sólo al cabo del tiempo incorporarían cierta "ética artística". Esto se evidencia en los espectáculos, dado que los primeros presentan una marcada estructura aditiva y sin conexión (Cilento y Fernández: 1992, a), mientras que paulatinamente se va produciendo una mayor intelectualización de las obras, al tiempo que adquieren una estructura con personajes y lo cómico pasa a

---

<sup>500</sup> Quien también había formado parte de Fluvius.

<sup>501</sup> Asimismo, optaban por un modo de producción independiente, al que Laura Cilento y Gabriela Fernández (1992, a) asimilan con la dinámica utilizada por el grupo de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota. Esto corresponde a la tendencia del rock *underground* surgida en los años 80 y consignada en el apartado 3. a. 1.

<sup>502</sup> Término tomado del mundo empresarial y publicitario norteamericano, también utilizado para la escritura de guiones de *sitcom*.

estar cada vez más en el efecto verbal que en lo gestual o en las situaciones (Dubatti: 2002).

En lo que respecta a la estética del grupo, la misma está basada, por un lado, en la integración de diversos géneros y medios: retoman la sucesión de cuadros cómicos y musicales propia de la revista porteña y el *varieté* (Dubatti: 1992), además de incorporar elementos del *video clip*, el mundo del rock y el lenguaje televisivo<sup>503</sup>. Otra característica distintiva del grupo, era la apelación a un registro humorístico ingenuo, al que los propios integrantes denominaban y reivindicaban inicialmente como “idioteatro” o “un teatro de idiotas para idiotas” (Dubatti: 2002). Se trataba de un humor ingenuo, simple y directo, basado en lo gestual y acrobático, y plagado de efectos cómicos no narrativos, que apelaba a la incoherencia y a la comunicación directa con el público. Así, su primer espectáculo incluía una sentencia que constituía una auténtica declaración de principios: “Los Macocos no hacen teatro, lo deshacen. Los Macocos no ensayan, sólo estrenan. Los Macocos tienen tres carátulas: la tragedia, la comedia y la estupidez” (en Dubatti: 2002, Pp. 28).

En cuanto a la Actuación, el grupo combinaba la metodología del *clown* con procedimientos del actor popular argentino, como la *maquieta*, el retruécano, la caricatura, el camelo, la acción simultánea, la parodia a la Declamación, el corte, el aparte y la mocilla. La eliminación de la cuarta pared, promovía la incorporación de las reacciones del público y la modificación constante de la Actuación, a partir del diálogo con las contingencias ocurridas durante la situación de actuación, por lo que los espectáculos variaban ostensiblemente de una función a otra. Esto ocasionaba que los mismos espectadores volvieran una y otra vez, lo cual era un sello distintivo del grupo.

En efecto, el público de Los Macocos se hallaba conformado, en su gran mayoría, por adolescentes que concurrían periódicamente al Rojas, al punto que para 1989 constituían una auténtica “hinchada”, a la manera del fútbol. Según Jorge Dubatti (2002) el grupo era percibido por la crítica como un teatro hecho “por” y “para” adolescentes. Consideramos que, sin duda, el tipo de humor que manejaban Los Macocos, y que carecía del componente más sórdido y revulsivo que manejaban Las Gambas o el trío Batato/Urdapilleta/Tortonese, contribuyó a su instalación en las preferencias de un espectador adolescente de clase media.

---

<sup>503</sup> Esto se vislumbraba en los espectáculos mismos, así como también en los elementos de los rodean, los cuales tenían siempre un fundamento artístico: programas de mano realizados sobre banderines, grabación de la banda de sonido de los espectáculos, filmación de un *video clip*, etc. (Cilento y Fernández: 1992, a).

Entre los numerosos dúos que se desempeñaron en el *under*, Los Melli se destacaron por la regularidad y continuidad de su producción. Conformado por los alumnos de la EMAD, Carlos Beloso y Damián Dreizik, se iniciaron en 1987 con breves entradas en el Parakultural. Las mismas consistían en el recitado a dúo de poesías de William Blake, Fernando Pessoa y César Vallejo, a las que luego les sumaron algunos relatos de la revista *Casos policiales*. En 1988 estrenaron *Aquí están mis muñones*, en el Foro Gandhi, obra que versaba sobre la educación. Se trataba del primer espectáculo completo del dúo, de una hora de duración, al que le siguió *La culpa de la más fea*, en 1989, que se centraba en la temática de las fiestas familiares.

Los Melli basaban su estética en la creación de un universo cerrado, que no admitía la participación directa del público. No obstante, sus intervenciones iniciales en el Parakultural, intercaladas entre números de otros grupos implicaban la dimensión de riesgo que el propio espacio conllevaba. La poética del dúo se basaba en el humor negro y en la mostración de lo monstruoso de lo cotidiano<sup>504</sup>. De hecho, el dúo se presentaba como una bifurcación de la misma persona, diada en la que los roles (bueno/malo, tonto/inteligente) eran intercambiables. Los números y espectáculos del grupo se basaban exclusivamente de las Actuaciones. Las mismas consistían en una sucesión de acciones, en las que se destacaban la exacerbación gestual, y la combinación de comportamientos demasiado exagerados o adormecidos respecto de la situación jugada. Por otra parte, sus *performances* se apoyaban fuertemente en la verbalidad: el recitado a dúo en tono neutro y con extrema rapidez. El vertiginoso ritmo de los números requería de una gran coordinación, por lo que los mismos debían ser cuidadosamente planificados y ensayados.

Por último, nos centraremos en La Organización Negra, agrupación cuya propuesta parecía ser ostensiblemente diferente al resto del fenómeno *under* aunque, no obstante, compartía algunos de sus rasgos característicos: la utilización de espacios compartidos con el rock (específicamente, Cemento) y la particular relación establecida entre Yo Actores y público en la situación de actuación.

Julia Sagaseta (2000) afirma que La Organización Negra fue el grupo con más clara condición de *performers* del período. No obstante, consideramos que la agrupación planteó otro tipo de *performance* que aquella que proponían la estructura del

---

<sup>504</sup> María José Gabin describe a Los Melli como un “dúo de exacerbados oligofrénicos con un lenguaje en estéreo [que] presentaba sus obsesiones de la vida cotidiana en una sintaxis estrambótica y totalmente psicótica” (Gabin: 2001, Pp. 53).

*variété* y la metodología del *clown*, basadas fundamentalmente en el humor y la parodia. La Organización Negra, en cambio, buscaba provocar pánico y peligro en el público, por lo que iba más allá de la imposición de la situación de actuación, recurriendo a una agresión manifiesta. Para ello, el procedimiento privilegiado era la utilización amenazante del cuerpo del Yo Actor, aspecto que se acentuaba con la desnudez, el ocultamiento del rostro y la ausencia de la palabra. Se trataba de

“cuerpos animalizados, cosificados, monstruosos en sus formaciones, deshumanizados en su desnudez, en sus disfrazas, en su minusválida capacidad de verbalización, en sus acrobáticos desafíos de riesgo y las alturas” (Trastoy: 2002, Pp. 330).

El grupo se forma en 1983, cuando algunos alumnos de la ENAD se reúnen para investigar nuevas posibilidades escénicas, bajo la coordinación de Charlie Nijensohn. Sus primeras experiencias fueron en la calle, con propuestas que buscaban transgredir sorpresivamente la cotidianeidad de los transeúntes, para incentivar su capacidad de sorpresa y reacción (Zayas de Lima, en AAVV: 2001, b). Así, realizaron simulacros de muerte, accidentes, peleas y actos sexuales en la modalidad del Teatro Invisible, lo cual promovía una relación no garantida con el público (aspecto básico del *under*).

En 1984 se produce un hecho definitorio para La Organización Negra: su encuentro con la agrupación catalana La Fura dels Baus, que se hallaba presentando su espectáculo *Accions* en el Festival Latinoamericano de Córdoba. El grupo local decide, a partir de ese momento, adoptar sin reparos el modelo de su par español (Zayas de Lima, en AAVV: 2001, b), basado en la implicación directa del espectador en el espectáculo. Ese mismo año, realizan la *performance Imaginaria de fusilamiento y muerto en el asfalto*, en el cruce de dos avenidas céntricas y en el horario de mayor afluencia de gente.

No obstante, la influencia de La Fura se revelaría contundentemente en el siguiente espectáculo de La Organización Negra, *UORC – Teatro de Operaciones*, estrenado en 1986 en Cemento<sup>505</sup>. La obra, que al año siguiente sería trasladada a la Facultad de Ingeniería, significó el pasaje de la agrupación a un espacio cerrado. En medio de una música repetitiva, a modo de mantra tibetano, los Yo Actores irrumpían

---

<sup>505</sup> Otra influencia insoslayable es la de *A Spring happening* (1961), en el que Alan Kaprow corría a los espectadores con una sierra eléctrica, por un túnel cuya salida estaba obstruida por un ventilador (De Marinis: 1987). Aunque sin duda, experiencias de este tipo también influyeron en la agrupación catalana.

entre el público con las caras tapadas y portando lanzallamas y elementos quirúrgicos asociados a la manipulación, la ablación y el dolor (Zayas de Lima, en AAVV: 2001, b). Se trataba de

“monstruos de ojos fosforescentes, depredadores con lanzallamas, individuos con barbijos y taparrabos que accionaban en enormes estructuras de caños, conformando un espectáculo inquietante, terrorífico y, por momentos, revulsivo” (Zayas de Lima, en AAVV: 2001, b, Pp. 516)

La ausencia de personajes “negaba la racionalidad en el manejo de esos objetos, aumentando la sensación de terror” (Zayas de Lima, en AAVV: 2001, b, Pp. 516), por lo que la exasperada y, hasta cierto punto, cómplice reacción del público pasaba a formar parte del espectáculo. María José Gabin relata de este modo la reacción de los espectadores:

“Las chicas del público corrían por el inmenso espacio de Cemento para no ser atacadas por esos cuerpos varoniles enteramente pintados de blanco, y gritaban como chiquillas. Paredes enormes de caja de cartón caían sobre el público para hacer la delicia de intelectuales y posmodernos. Una especie de terror ficticio, con moladoras que escupían chispas y tubos de luz que explotaban” (Gabin: 2001, Pp. 150)

No obstante, a pesar de la intervención de los Yo Actores entre el público, los miembros de La Organización Negra afirmaban:

“Nosotros no hacemos un teatro participativo, lo que ocurre es que el público se encuentra en el mismo nivel en el cual suceden las acciones. Planteamos romper esa cuarta pared teórica que existe con el espectador, buscamos que el escenario salga a la platea; si bien nunca tocamos a la gente, nos han tildado de violentos” (Cit. en Trastoy y Zayas de Lima: 1997, Pp. 65)

En 1988, el grupo realiza la *La Tirolesa* en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires. La propuesta consistía en rescatar la energía teatral ancestral y primitiva a través de sus cuerpos (Zayas de Lima, en AAVV: 2001, b), al tiempo que se inclinan explícitamente por las grandes audiencias “nos interesa una forma de teatro activo y tan popular como un partido de fútbol o un concierto de rock” (Cit. en Zayas de Lima, en AAVV: 2001, b, Pp. 517). Esto es conseguido en 1989, cuando *La Tirolesa* es

presentada en el Obelisco. La masividad que alcanzó la *performance*, que reunió a 30.000 personas, obligó a La Organización Negra a enunciar con claridad sus objetivos estéticos en un programa de mano:

“Con *La Tirolesa* no contamos una historia ni tampoco la sugerimos. Solamente producimos sensaciones. Buscamos la incidencia frontal, la emoción pura, la activación del espacio escénico (...) Los elementos que utilizamos: el cuerpo, el fuego, el agua, no responden a una alegoría pre-establecida, sino a necesidades funcionales de nuestro trabajo. Por eso su utilización es gratuita, casual, y sólo se orienta a producir efectos, no una narrativa. Nos interesa lo que el ojo ve, lo que la oreja escucha, atendemos a la mirada sin explicaciones” (Cit. en AAVV: 2001, b, Pp. 462)

Si bien son sólo algunos de los artistas que se desempeñaron en el *under*, los grupos consignados tuvieron una amplia presencia y repercusión, por lo que se convirtieron en los referentes emblemáticos del fenómeno. No obstante, consideramos que el máximo exponente del mismo fue el trío conformado por Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese. La importancia de la figura y la trayectoria de Batato Barea constituyeron las razones fundamentales por las que este artista se transformó rápidamente en el símbolo del *under*. Y sin duda, su prematura muerte coincidió con el final del fenómeno. Profundizaremos en estas afirmaciones en la próxima sección.

### **3. d. La disolución del fenómeno *under***

A continuación nos centraremos en la disolución del *under*. Consideramos que hacia finales de 1991, numerosas circunstancias coincidieron para dar por finalizado el fenómeno: varias de las agrupaciones evolucionaron hacia formas más tradicionales de teatro, ocupando lugares de importancia dentro del campo teatral e incluso pasando a otros medios, como la televisión; se produce la muerte de su principal figura, Batato Barea; comienzan a evidenciarse los cambios producidos por el menemismo y la aplicación del neoliberalismo, cuya expresión cultural se basó en la cristalización de la “transgresión” como tópico de moda y valor de consumo; y varios espacios propios del *under* comenzaron a cerrar sus puertas o se vieron obligados a modificar su perfil por presiones legales y/o económicas, al tiempo que el rol jugado por el Centro Cultural



Ricardo Rojas en la institucionalización de las manifestaciones de los artistas jóvenes, llegó a su punto culminante.

No obstante esta serie de acontecimientos, existen causas intrínsecas a las características del fenómeno mismo que lo llevaron a su disolución. En efecto, la vocación disruptiva y revulsiva de las manifestaciones artísticas del *under*, implicaba necesariamente su condición efímera. El *under* sólo puede ser un gesto momentáneo, tal como el de las vanguardias (Minelli: 2006). Consideramos que esto es inherente a las particularidades de la situación de actuación en el fenómeno y, por consiguiente, de la relación entre Yo Actor y espectador.

Hemos consignado que el *under* basaba la eficacia de su provocación, en la imposición de la situación de actuación a un público que no acudía a los espacios en su búsqueda. Dadas las características de dicho público (su relación con el rock, y con las diversas tribus urbanas derivadas del mismo), y la exhibición y puesta en disponibilidad de su cuerpo por parte del Yo Actor, dicha imposición implicaba un riesgo físico real para el mismo, lo cual alimentaba la creación. Sin embargo, rápidamente el público se familiarizó con estas manifestaciones y, aunque aun respondiendo activamente a las mismas, conocía que ese era su rol en la propuesta artística que se le presentaba. Más aun, muy pronto se acercó a los espacios del *under* un público que sí iba en busca del hecho teatral, y por lo tanto, de la situación de actuación, cuya participación activa ante el Yo Actor comenzó a constituir una conducta espectral esperada y adecuada. Por consiguiente, las manifestaciones artísticas del *under* fueron perdiendo su característica distintiva: el riesgo real para el Yo Actor como consecuencia de la provocación real al espectador.

Tomemos un ejemplo extremo: la agresión física al espectador desplegada en *UORC – Teatro de Operaciones*, de La Organización Negra. En dicho espectáculo, el efecto sobre el público se basaba en la entrada en pánico del mismo, ante un grupo de Yo Actores (con ostensibles rasgos de deshumanización) que los perseguía con lanzallamas. Más allá de que las corridas, empujones y hasta accidentes que pudieran producirse por la violencia de las Actuaciones, existía un límite concreto: si el público no reaccionaba como era esperado, el Yo Actor debía detener la agresión. Así, si un espectador no entraba en pánico y no huía, limitándose a observar al Yo Actor, tal como en una situación de actuación típica, la Actuación no podía continuar, dado que el mismo no hubiera podido activar su lanzallamas y hacer efectiva la supuesta “amenaza” que articulaba la *performance*. Por consiguiente, la Actuación del Yo Actor dependía de

la correcta reacción del espectador: para que el espectáculo se desarrollara, éste debía espantarse y correr.

De este modo, la provocación y el riesgo hallaron rápidamente un límite. El mismo surgió cuando el espectador comprendió qué era lo que se esperaba de él y comenzó a actuar en consecuencia (en el caso del ejemplo consignado, debía “actuar su miedo”), sabiendo que lo contrario implicaría un sabotaje a la Actuación. De este modo, el público del *under* se transformó en espectador de teatro. A partir de allí, cualquier manifestación artística, por más virulenta y agresiva que fuera, pasó a apoyarse en una situación de actuación tradicional.

Consideramos que esta es la causa intrínseca de disolución del fenómeno *under*. A continuación, analizaremos cómo esto se evidencia en la evolución de los propios artistas hacia otras formas de creación teatral.

En primer término, analizaremos la figura de Batato Barea, en tanto máxima expresión del *under*. El caso Barea es sumamente significativo dado que, a medida que las características del fenómeno van declinando en otros Yo Actores, en Batato se acrecientan cada vez más. Como corolario, su figura va aislándose debido a su imposible inserción en los nuevos ámbitos de desempeño de los artistas del *under* (teatro comercial, televisión, etc.) hasta convertirse en un “mito”, aspecto que se acentúa a partir de su muerte (3. d. 1.).

Posteriormente, profundizaremos en la temprana institucionalización del *under*. Para ello, nos centraremos en el rol jugado por las instituciones legitimantes, fundamentalmente, el Centro Cultural Ricardo Rojas (3. d. 2.).

### 3. d. 1. El derrotero de la figura de Batato Barea

Tal como lo consignáramos, Batato Barea es la figura más representativa del fenómeno *under*. Las características de su estilo personal de Actuación y la imbricación entre su identidad como Yo Actor y su vida privada, constituyeron un personaje - mito que se cristalizó en el campo teatral como la manifestación más acabada del fenómeno. Por otra parte, su fidelidad a los rasgos esenciales del *under*, que en su caso fueron llevados al extremo, se contraponen al derrotero iniciado por el resto de los Yo Actores del fenómeno, tal como veremos a continuación.

Salvador Walter Barea nació el 30 de abril de 1961, en Junín (Buenos Aires). Se trasladó a Buenos Aires en 1978, con el fin de ser actor<sup>506</sup>. Para ello, comenzó desenfrenadamente a tomar clases de todas las disciplinas que pudieran ayudarlo: Actuación, formación vocal, danza jazz, flamenco, acrobacia, etc. También recaló en los novedosos talleres de Cristina Moreira, que no sólo tomó en su totalidad, sino que los repitió varias veces. Paralelamente a sus trabajos iniciales en teatro<sup>507</sup>, participó en cortometrajes y publicidades.

En 1983 se desempeñó como asistente de dirección en *Calígula*, de Pepe Cibrián, en cuyos ensayos conoció a Fernando Arroyo "Tino Tinto", con quien formó Los Peinados Yoli, acompañados de otros artistas. Allí utilizó su primer seudónimo, "Billy Boedo". Paralelamente, Barea participó en *Mambrú se fue a la guerra*, presentando sus números junto con otros actores, como Claudio Gallardou, Pompeyo Audivert, Carlos Lipsyc, Gerardo Baamonde, y Olkar Ramírez. En 1984 se formó el Clú del Claun donde, además de desarrollar la actividad consignada en el apartado 3. b. 2., utilizó el seudónimo "Batato", que adoptó definitivamente. No obstante la repercusión obtenida por el Clú del Claun, coincidimos con Jorge Dubatti (1985) cuando sostiene que Barea adquiere verdadera identidad estética entre 1985 y 1991, cuando logra su total autonomía respecto de grupos y maestros.

En efecto, la obra de Batato se desarrolla al margen de cualquier formación definitiva, desempeñándose indistintamente en solitario, en dúos esporádicos con otros artistas (como Vivi Tellas o Alejandro Urdapilleta), y en tríos o grupos más numerosos (en los que llegó a incluir a su madre y a los travestis de murga, La Pochocha y Klaudia, con K). Asimismo, Barea se desempeñó en todos los espacios por los que circuló el *under*: el Parakultural, Cemento, el Centro Cultural Ricardo Rojas, Medio Mundo Varieté, Taxi Concert, etc. La prolífica producción que desplegó durante esos pocos años, incluía números, *performances*, *sketches* y obras (según la clasificación que el propio artista realiza en su diario, consignado en Dubatti: 1995), que podían reiterarse y combinarse en diversas presentaciones. En esta larga nómina, pueden identificarse espectáculos señalados por un nombre propio que los recorta de la cuantiosa cantidad de números y *performances* sin denominación específica: *La mujer y su perro* (1985, junto

---

<sup>506</sup> Poco tiempo después, se produciría el suicidio de su hermano Ariel, hecho que lo marcó profundamente.

<sup>507</sup> *El sueño de Carla* (de Marta Berretain, 1979), *Romeo y Julieta* (de William Shakespeare, 1982), *Aventura submarina* (de Juan Acuña, 1982), *La señorita Julia* (de August Strindberg, 1982), *El circo y la vida* (de Alicia Orlando, 1983), *Gasalla en terapia intensiva* (1984).

con Vivi Tellas), *Irremediamente una tragedia iraní* (1987), *El puré de Alejandra* (1987), *La desesperación de Sandra Opaco* (1988), *Los papeles heridos de tinta: un recital de tortugas y gladiolos rojos* (1989), *Las fabricantes de tortas* (1989, con Alejandro Urdapilleta), *El método de Juana* (1990), *Tres mujeres descontroladas* (1990), *Alfonsina y el mal* (1990), *Las locas que bailan y bailan* (1991), *La Carancha o María Julia. La carancha, una dama sin límites* (1991)<sup>508</sup>.

Aunque la obra de Batato se desplegaba en diversos formatos, sin duda el trío conformado junto con Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese constituyó uno de los hitos del *under*. Alejandro Urdapilleta<sup>509</sup> conoció a Barea en 1983, pero sólo “como personaje de la noche” (declaraciones de Urdapilleta en Dubatti: 1995, Pp. 179). No fue sino hasta que Batato lo vio en su número *La mamaní* (1985) en el que una mujer boliviana confunde el Parakultural con Michelángelo<sup>510</sup>, que lo invita a trabajar juntos. Poco después, se suma a ellos Humberto Tortonese, completando el trío que realizó numerosos recitales de poesía, números, *performances* e incluso, reportajes a personalidades que se acercaran a los reductos del *under*.

Los procedimientos y materiales utilizados por Batato Barea son los propios del *under*: retoma elementos del *varieté*, el *clown* y la música popular (cuya utilización evidenciaba una auténtica sensibilidad *camp* en el rescate figuras como Leo Dan o Violeta Rivas, a las que mezclaba con Sex Pistols, Lou Reed, Nina Hagen o María Betania). La utilización reiterada de materiales de desecho y de cotillón era una de las características más particulares de su estética: “Mis vestuarios, utilería y cosas son sacadas de la Basura” (Cit. en Dubatti: 1995, Pp. 100). Según Tino Tinto, Barea tenía una “conexión muy rara con la basura” (en Dubatti: 1995, Pp. 151), merced a la cual

---

<sup>508</sup> Para una nómina exhaustiva de la obra de Batato Barea, nos remitimos a Dubatti (1995, Pp. 137 a 143).

<sup>509</sup> Alejandro Urdapilleta nació el 10 de marzo de 1954, en Montevideo (Uruguay). Su padre era un general exiliado por haber participado en el intento de derrocamiento de Juan Domingo Perón en 1951 que, posteriormente, fue gobernador de facto de la provincia de Jujuy entre 1976 y 1981, durante la última dictadura militar. En 1977, Alejandro partió para Europa. Allí vivió en Londres, Sevilla e Ibiza, participando de La Movida y el “destape” español. Regresó en 1982 huyendo de la heroína. Se alistó como voluntario en la Guerra de Malvinas, pero no fue citado. Ya en democracia, comenzó a tomar clases de Actuación con Augusto Fernández (Zimmerman: 2006).

<sup>510</sup> Urdapilleta realizaba una sorpresiva entrada, cayéndose por las escaleras del Parakultural. Lucía un trajecito sastre, un par de tacos aguja rotos por el peso y el lápiz labial corrido. Enseguida narraba la historia sobre la inundación que había llevado su casilla de chapa por el río, luego de apagar el incendio que había provocado su sobrino, “el hidrocéfalo”. Luego, describía la cabeza del hidrocéfalo flotando como una isla en medio del río. En 1986, Urdapilleta realiza otro unipersonal, *La Luna*, en el que describe el origen del Universo a través de la frenética danza de una diosa desnuda, que pare en escena un pebete de jamón y queso, que luego engulle (Dubatti: 1995).

todo era encontrado y a la vez “cotillonesco”: “tamizado con los poemas de Pizarnik ese cotillón se tornaba fatídico” (en Dubatti: 1995, Pp. 151).

Una de las características más particulares de la poética de Batato Barea, tanto en solitario como en su reunión con Urdapilleta y Tortonese, consistió en el rescate del recital de poesía, género de gran vigencia en décadas pasadas, pero que para la época del *under* ya había caído en desuso. Batato presentaba una predilección especial por un corpus estable de autores, entre los que se encontraban varios de los exponentes de la poesía neobarroca (Minelli: 2006): Néstor Perlongher<sup>511</sup>, Alejandra Pizarnik, Marosa Di Giorgio y Fernando Noy, a los que se sumaba Alfonsina Storni y Alberto Laiseca. Varios autores han consignado la relación establecida entre los actores y los poemas, marcando la oscilación entre la parodia y el respeto emocionado a los mismos (Mogliani y Sanz, en AAVV: 2001, b). Según Jorge Dubatti (1995), estos espectáculos de poesía evidenciaban una “sutil tensión o vaivén nunca resuelto del todo entre una identificación absoluta con el texto y su parodia” (Dubatti: 1995, Pp. 112). Para Minelli (2006), esto generaba que el público:

“acicateado por los efectos de sentido no verbales (tonos de voces, silencios, miradas, indumentarias, situaciones, etc.) nunca está completamente seguro del uso que se hace de los textos originales. Son obras que parten de una base inmediatamente reconocible para los espectadores, el género del recital poético, pero luego, por la ruptura de la pauta de lo previsible que afecta la selección de textos y los efectos de sentido producidos por los códigos no verbales, la supuesta legibilidad del género se ve trastornada” (Minelli: 2006)

No obstante, consideramos que en estos espectáculos, la parodia se ejercía sobre las formas de enunciación propias del recitado de poemas de antaño, es decir, sobre la Declamación o Dicción Interpretativa, aspecto que se corresponde con los procedimientos propios de la actuación popular. La novedad aportada por Barea es entonces la elección del recital de poesía como blanco de la parodia, lo cual llevó a una revalorización del género.

---

<sup>511</sup> Batato Barea había conocido la poesía de Perlongher a través de Fernando Noy, amigo de ambos. Noy consigna que Perlongher estuvo presente en una presentación en la que, ante la frialdad del público, Batato decidió intervenir uno de sus poemas agregando el término “tractor”, lo cual provocó la hilaridad de los espectadores. Algo ofuscado, Perlongher manifestó que nunca había escrito esa palabra en ninguno de sus poemas y cuando terminó el show, se retiró rápidamente del lugar, sin saludar (Noy: 2001).

Analizaremos ahora dos aspectos fundamentales que nos permiten comprender por qué motivo la figura de Batato Barea se recorta del resto de los Yo Actores del *under*. Se trata, por una parte, de la tendencia cada vez más pronunciada a la indeterminación en sus presentaciones. Como ya hemos mencionado, el *under* fue un fenómeno de corta duración. En efecto, muchos de los grupos que lo compusieron comenzaron a mostrar modificaciones en las estructuras indeterminadas de sus números, debido a que la relación con el público en la situación de actuación fue variando ostensiblemente a medida que el *under* alcanzó notoriedad. No obstante, la poética de Batato acentuó esta característica con los años, tendencia interrumpida abruptamente por su fallecimiento.

Por otra parte, en la figura de Batato es donde se registra el punto más alto en la transformación del Yo Actor en “personaje”, aspecto que consignáramos en el apartado anterior. A continuación, profundizaremos en estas observaciones.

La forma de trabajo de Batato Barea se basaba en el planteo previo de una estructura simple, que luego se desarrollaba en función de lo que sucedía durante la situación de actuación. Se trataba generalmente de un esquema o acción que funcionaba como estímulo para la respuesta del otro Yo Actor o del público, en el caso de las *performances* individuales para, a partir de la misma generar una cadena de reacciones no planificadas. Esto puede observarse tanto en el trabajo de Barea en solitario<sup>512</sup>, como en el grupo que integró junto con Urdapilleta y Tortonese, la formación más estable en la que se desempeñó, además de El Clú del Claun. En efecto, el trío denominó a esta forma de trabajo y poética de Actuación como “el desconche”.

María Alejandra Minelli (2006) sostiene que se trata de una “variante feminizada y deliberadamente plebeya” de teatro, en el que se mezclan el descontrol, la confusión y la transgresión de límites, a través de procedimientos como el travestismo, la parodia y el grotresco. No obstante, consideramos que esta caracterización no debe confundirse con la mera espontaneidad o despreocupación por la Actuación. Por el contrario, tanto en las declaraciones del propio Barea, como en las del trío se evidencia la cuidadosa preparación de “marcos” de referencia estables, necesarios para que el “desconche” aconteciera, metodología en la que estos Yo Actores y fundamentalmente, Batato, fue

---

<sup>512</sup> María José Gabin (2001) consigna que Batato subía al escenario sin otro objetivo que manifestar “Vengo del psicoanalista y descubrió mi problema: puedo subir pero no puedo bajar”. Luego, miraba al público esperando una respuesta que no llegaba: “En serio, yo subí acá pero ahora no puedo bajar” y se quedaba aguardando hasta que alguien reaccionara. Por su parte, Katja Alemann sostiene que Batato poseía un “entrenamiento infernal en adaptarse al error. Eso, B. lo desarrolló al máximo. Incluso provocaba el error para poder solucionarlo” (en Noy: 2001, Pp. 103).

adquiriendo cada vez mayor pericia y un desarrollo más acabado de su propio estilo personal.

Así, Batato Barea realiza en su diario personal, una exhaustiva descripción de su repertorio, al que divide en diversas categorías (obras, *performances*, y números o *sketches*), realizando una breve descripción de las mismas y las posibilidades de su utilización según el ámbito o el evento del que se trate. Respecto de los números o *sketches* afirma que su listado:

“Consta de, exactamente 20 (veinte) números o sketches, que tienen cada uno una duración de cinco a siete minutos aproximadamente. Cada uno tiene un vestuario único e irrepetible, así como una música y un pequeño texto poético. Se pueden definir cómicos por su carácter grotesco, en algunos casos, y en otros por su sutileza. Todos tienen importancia vital en la parte visual y musical. No requieren de escenografía. El espacio es indistinto pues se adaptan en el lugar. Si hay que dar una definición, se podría decir que roza el absurdo, el surrealismo y la hilaridad del público, que es el objetivo principal de estos números, la diversión y el asombro. Son como morder lentamente un limón” (Cit. en Dubatti: 1995, Pp. 103)

Respecto de las *performances*<sup>513</sup>, sostiene:

“Estos trabajos, 14 (catorce) exactamente, son únicos pues nadie los realiza, su originalidad está en que no es teatro y lo es, no es juego y lo es, el desconcierto que producen es tal que la gente sin pensarlo más participa. En discotecas o fiestas informales, son ideales. El espacio es en un lugar o mejor dicho en un rincón donde la gente, si quiere se queda, sino, mira o participa, se podría decir que es un <<mueble>> más que hay en ese espacio, sólo que la gente se divierte. Ejemplos: comienzo a preparar una ensalada de frutas que continuará la gente y después será consumida por todos los del lugar; desde una cama recibo a la gente, hago curaciones y pinto con colores en sus caras, etc. Esos son tres ejemplos. La duración es de una hora y media a dos horas, eso es posible porque nada se <<corta>> (la música o algún espectáculo) pues estando en un sector que no molesto todo sigue y son como algo más del lugar” (cit. en Dubatti: 1995, Pp. 103 y 104)

---

<sup>513</sup> Algunas consistían en rifar sombreros, hacerle leer al público poemas inventados en una máquina, compartir el *walkman* con un espectador y bailar juntos, regalar papelititos con poemas, frases y su número telefónico, orinar en escena, instalarse en una cama y contarle secretos al oído a quien se acercaba, etc. (consignado en Dubatti: 1995).

Esta singular capacidad de reflexión sobre la propia práctica, desalienta cualquier suposición de indolencia o falta de preparación de sus Actuaciones.

En lo que respecta a su trabajo en el trío, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese afirmarían años después del fallecimiento de Batato, que su forma crear juntos consistía en reunirse a beber alcohol (en Boido: 1997). No obstante, ello no significaba salir a escena sin preparación alguna. Por ello, Urdapilleta afirma que: “el teatro es muy arduo emocional y físicamente. Es desgastante [...] Incluso el Parakultural era riguroso: por mas que se piense que hacíamos boludeces, había que laburar” (Zimerman: 2006, Pp. 18). Se trataba de

“un teatro que tiene mucho de pasión, de fuerza, de rock and roll, es jugarse, mostrarse uno mismo [...] es pura actuación, es hacer el ridículo, es preguntarse por el público, es la transformación en otra cosa, es un ritual antiquísimo” (Alejandro Urdapilleta, en Dubatti: 1995, Pp. 184)

Para Urdapilleta, el trío se proponía burlarse del teatro realista, dado que en los 80 “teatro era lo que enseñaba Alezzo [...] Nosotros éramos mamarrachos y luchábamos por imponernos, peleábamos como verdaderos samurais” (en Dubatti: 1995, Pp. 183). Para ello, negaban todos los presupuestos éticos y estéticos del teatro hegemónico, como por ejemplo, la transividad y la originalidad: “Vamos a confesar: siempre nos hemos reído de nuestra propia vaguedad y chabacanada, <<yeites>> para usar una cosa que nadie había visto y crear algo nuevo” (Alejandro Urdapilleta, en Dubatti: 1995, Pp. 183). Por otra parte, Urdapilleta sostiene que en todas las obras tenían una historia paralela y secreta, que no era explicitada al público. Por ejemplo, en *Las fabricantes de tortas*, la historia implícita era que las dos mujeres secuestraban y licuaban niñas para cocinarlas.

Por su parte, para Batato esta negación del teatro tradicional tenía que ver con la generación de espectáculos indeterminados, donde la Actuación surgiera como acontecimiento:

“No sé adónde queremos llegar con lo que hacemos. Si lo supiera no seguiría. Trabajamos con la sorpresa” (cit. en Dubatti: 1995, Pp. 117)

“El teatro no me interesa para nada. Los actores están muy formados y prefiero trabajar con gente sin ninguna formación. El arte es efímero y no me gusta el actor que sigue viviendo como actor en la vida cotidiana [...] Quiero eso [en referencia a



la murga]: que la diversión reemplace al teatro. No creo en los ensayos ni en los espectáculos demasiado planificados. En general no analizo lo que hago. Ensayamos una vez, o dos, nada mas. Después, el que actúe, que actúe como quiera, mal o bien, no me interesa. Quiero trabajar con algo que me conmueva y mezclar todo, ése es el secreto” (cit. en Dubatti: 1995, Pp. 111 y 112)

De este modo, y si bien partiendo siempre de una estructura sólida (un poema, un listado de números o escenas, etc.<sup>514</sup>), Batato fue optando cada vez con más énfasis, por la falta de ensayo, por lo que los Yo Actores dialogaban con dicho esquema por primera vez durante la situación de actuación misma.

En efecto, mientras Jorge Dubatti (1995) consigna que la premisa del trío Urdapilleta y Tortonese era la de no ensayar, y Speedy González, colaborador de Batato, consigna que éste le daba más importancia al *hacer* que al resultado, Tino Tinto, asistente de Barea, sostiene que

“Batato no dirigía. Traía unas hojas con los poemas y me decía: cuando yo digo esto entra tal música o actor. Le explicaba a los actores lo que quería solamente en rasgos muy generales. Sólo se ensayaba una vez y se salía a dar la función. Había algunas pautas de luces o de puesta pero no una verdadera dirección” (Tino Tinto, en Dubatti: 1995, Pp. 114)

Por su parte, el propio Urdapilleta lo consigna:

“Tampoco ensayábamos, nos sigue encantando largar sin ensayar, es como una droga, a ver qué pasa. Jamás ensayamos nada. Por teléfono, con una o dos reuniones en una casa, armábamos algo, un solo ensayo” (en Dubatti: 1995, Pp. 183).

“Nunca ensayábamos. Batato me llamaba y me decía: Esta noche hacemos algo, nos juntábamos un rato antes y subíamos, *cada uno con sus poemas* y ahí había una obra” (cit. en Minelli: 2006. La cursiva es nuestra)

“Con Batato hacíamos auténticos mamarrachos. No era una propuesta de calidad, la cosa era del tipo <<yo te tiro un baldazo en la cabeza, vos te corrés y sacás un conejo>>, mientras suena de fondo el disco del Mundial. Al día siguiente cambiábamos todo. Era todo energía, como un rock n roll. Era joda, quilombo, espíritu” (en Durán: 1998, Pp. 33)

---

<sup>514</sup> Los listados de números, *sketches* o escenas, detallados aunque levemente esbozados, de *Las locas que bailan y bailan* y *El método de Juana* se hallan transcritos en Dubatti (1995).

Si bien esta forma de concebir la Actuación y el teatro, era compartida por varios grupos del *under*, con el correr de los años muchos de ellos se acercaron a formas de trabajo tradicionales, mientras que Batato, en cambio, enfatizó cada vez más su radical discurso y la indeterminación de sus espectáculos. De este modo, en el seno de un fenómeno que estaba poco a poco perdiendo su impronta característica, Batato se convirtió en una figura, por un lado mítica, pero por otra parte, solitaria.

En efecto, mientras Barea evolucionaba cada vez más hacia lo netamente performativo, el resto de las agrupaciones y artistas del *under* optaron paulatinamente por la producción de espectáculos con unidad temática (con posibilidad de reconocer un desarrollo con principio, medio y fin) y dramaturgia (ya sea previa o posterior, las obras poseían una estructura susceptible de transcripción) y con una duración que les permitía ser presentados en salas convencionales y hasta incluso, comerciales. Algunas incorporaron también la figura del director e incrementaron la preparación de los espectáculos y el tiempo de ensayos. Esto les permitió el pasaje a otros circuitos o medios, al tiempo que modificó su posicionamiento en el campo teatral. Cabe destacar también que, con el correr de los años, muchos de estos artistas se convirtieron en directores y formadores de actores.

Mientras que para finales de la década del 80, La Banda de la Risa adoptó el formato de “obra” a partir de la utilización de fragmentos de diversos textos dramáticos, al tiempo que Claudio Gallardou se confirmó en el rol de director del grupo, para la misma época El Clú del Claun (ya sin Batato Barea) puso en escena *1789*, en clara referencia al bicentenario de la Revolución Francesa. También hacia finales de la década Vivi Tellas comenzó a desplegar un trabajo destacado tanto en la dirección escénica como en la gestión cultural, inicialmente en relación al Centro Cultural Ricardo Rojas<sup>515</sup>.

En lo que respecta a uno de los grupos más emblemáticos del *under*, Las Gambas al Ajillo, María José Gabin (2001) consigna que hacia el final de la década del 80 comenzaron a aparecer ofrecimientos de reconocidos productores, como Daniel Grinbank (procedente del mundo de la música de rock), e incluso del veterano Nicolás Carreras, quien promovió el pasaje de *La Debacle Show*, del clausurado Parakultural, a la sala comercial Empire. De hecho Gabin refiere que, ya desde los rumores de cierre del Parakultural:

---

<sup>515</sup> Con el correr de los años, llegaría a ser directora de una sala oficial, el Teatro Sarmiento, perteneciente al Complejo Teatral de la Ciudad de Buenos Aires.

“En nuestro caso, esa posibilidad coincidía con nuestro crecimiento y nos daba el pretexto para trasladarnos a un teatro más céntrico que pudiera albergar a los espectadores que estaban por llegar y tal vez quisieran ver una función en horario normal de teatro” (Gabin: 2001, Pp. 165)

Para Gabin, el pasaje al Empire significaba acceder a un escenario más grande y a camarines, en definitiva, “salir de las catacumbas del underground” (Gabin: 2001, Pp. 173), sin perder la esencia.

Por otra parte, este cambio de espacio contó con la asesoría artística de Antonio Gasalla, a esas alturas, devenido en auténtico “padrino” de varios artistas el *under*, merced a las incorporaciones de varias de las figuras del mismo en su programa. Gabin afirma que para las integrantes del grupo, el pasaje a una sala comercial implicaba un evidente avance, así como también vivieron con notable algarabía la temporada que emprendieron en Mar del Plata en el verano de 1991.

El entusiasmo no sólo provenía del progreso que ello representaba para sus propias carreras, sino además de la certeza de que su propuesta novedosa permitía renovar una cartelera de baja calidad: “nos matamos de la risa en la cara de <<todos esos zopencos que llevan a Mardel lo mismo de siempre>>. Estábamos jugando en las ligas mayores” (Gabin: 2001, Pp. 191). No obstante, los resultados no fueron los esperados<sup>516</sup>. Por consiguiente, “donde parecía que debíamos llegar a lo máximo e ir por más, estábamos produciendo, sin querer ni saberlo, nuestro final” (Pp. 200).

De este modo, en 1994 estrenan el último espectáculo del grupo, aunque el mismo ya contaba con varias bajas: Miguel Fernández Alonso había muerto, Verónica Llinás estaba trabajando con Gasalla, y Laura Market estaba embarazada. El elenco se completó entonces con Gabriel Goity y Andrea Politti. Este espectáculo muestra el giro radical que Las Gambas emprendieron hacia un teatro de corte comercial, el cual no obstante no tuvo continuidad. Gabin (2001) sostiene que, dado que no querían repetirse, optaron por no recurrir a los números de *varieté*, lo cual, entendían, era el resultado del trabajo actoral en solitario, por lo que convocaron a Helena Tritek para que las dirigiera. El espectáculo tomó como hilo temático la reivindicación paródica de lo nacional y lo folklórico, en pleno menemismo. Para la ocasión, aprendieron destrezas gauchescas y se asesoraron en historia argentina. Gabin agrega que fue la obra de Las Gambas que tuvo

---

<sup>516</sup> A los excesivos gastos de producción en los que incurrieron, se le sumó un accidente de tránsito sufrido por parte del grupo.

mayor cantidad de texto. Por otra parte, contó con la producción de Lino Patalano y se presentó en salas comerciales como el Maipo y La Trastienda.

Las Gambas al Ajillo no pudieron pasar a la televisión como grupo. Algunas de ellas, sí lograron insertarse individualmente: Verónica Llinás en el programa de Antonio Gasalla, y Alejandra Flechner en el ciclo *Cha cha cha* y luego en unitarios de corte dramático. Pero sin duda, la estética revulsiva y las referencias sexuales del grupo no tenían cabida en un medio donde la transgresión se había puesto de moda, pero sólo en una variante limitada<sup>517</sup>.

Por su parte, Los Macocos mostraron una paulatina ideologización y crítica, y un notable abandono del “idioteatro” (Dubatti: 2002), al tiempo que la estructura aditiva inicial, cedió paso a la obra organizada alrededor de un tema central. Ya para 1989, para la preparación de *Macocos, mujeres y rock*, el grupo había implementado un sistema diario de ensayos, de cinco horas de duración. En 1991, se produce la incorporación de Javier Rama como director del grupo, rol que desempeñó hasta su muerte en 2008, siendo reemplazado por Julián Howard, antiguo profesor de Los Macocos. Con la dirección de Rama estrenan *Macocos, adiós y buena suerte*. El espectáculo, que plantea una crítica a la sociedad y a la política locales, hace gala de una extensa ficha técnica (algo inédito para los estándares de producción del *under*). En 1992, la obra pasa a la sala comercial Alfil, aunque conservando su histórico horario de la medianoche (Cilento y Fernández: 1992, a). Asimismo, comienzan a realizar sus “guisos macocales”, compuestos por reediciones de antiguos *sketches*, lo cual comienza a dar cuenta de una toma de conciencia y explotación de la propia trayectoria.

En 1994, estrenan *Macocos. Geometría de un viaje*, en la sala comercial La Trastienda. En esta oportunidad, pasan al horario tradicional de las 21 Hs. e incrementan el valor de las entradas, optando por otro tipo de público (estrategia que, en realidad,

---

<sup>517</sup> María José Gabin relata: “Colaboramos para acuñar el término <<transgresión>> que luego se usó para cualquier cosa” (Gabin: 2001, Pp. 109) [...] “En esa época corría de boca en boca lo que se dio en llamar *underground* y los medios audiovisuales nos querían como <<fenómenos>> de la cultura alternativa [...] En casi todos los canales nos tildaban de <<peligrosas>> pero veían la rentabilidad justamente por ese motivo” (Gabin: 2001, Pp. 103 y 104) [...] “De nombre todos nos conocían, pero de vernos...” (Gabin: 2001, Pp. 141) [...] “no fue la única vez que nos pasó algo así, <<Chicas, hagan las monjas, pero vestidas de otra cosa>> o <<Bailen con las escarapelas pero ¡¡¡Por favor, no las rompan!!!>> o <<Tocate la concha si querés, total enfoco para otro lado y punto>>. Lo nuestro para la tele era muy fuerte (¿?). ¡Y a nosotras a veces nos parecía tan ingenuo! Pero, a pesar de todo, lo que nunca hicimos fue cambiar el carácter de lo que hacíamos, eso pudimos respetarlo hasta el final. Sin embargo, siempre nos reíamos de la televisión (cosa muy común entre los actores de teatro). Cada vez que nos llamaban para proponernos un proyecto nuevo de programa nos decían: <<las queremos a ustedes porque nos gustaría hacer algo nuevo, distinto>>. Y la descripción de las ideas que tenían era una fotocopia de todo lo que ya habíamos visto y oído en miles de oportunidades (Pp. 113 y 114).

busca mantener al mismo público inicial que, con el correr de los años, comienza a adoptar otras conductas espectatoriales). Dos años después, estrenan en la Fundación Banco Patricios, *Macocrisis*, en clara referencia a la crisis económica. De hecho, uno de sus cuadros “¡Qué familia es mi familia!” se convertirá durante el funesto año 2001, en un espectáculo en sí mismo: *Los Albornoz*.

Los Macocos no tuvieron intervenciones destacadas en televisión, ni como grupo ni en forma individual. No obstante, fueron bienvenidos en el teatro oficial<sup>518</sup>, tuvieron varias incursiones en el teatro comercial y son una de las pocas agrupaciones del *under* que continúan en actividad, aunque sus integrantes también se desempeñan por separado<sup>519</sup>.

En 1988, Los Melli estrenaron *Aquí están mis muñones* en el Foro Gandhi. Con este espectáculo “pasaron del <<efecto de shock>> que producía en el público su entrada en escena por un tiempo mínimo de dos minutos a la elaboración de una obra de una hora” (Mogliani y Sanz, en AAVV: 2001, b, Pp. 503). A su vez, comenzaron a incorporar ejes temáticos en sus espectáculos. En este caso fue la educación y en el siguiente, *La culpa de la más fea* (1989), las fiestas: cada cuadro desarrollaba una situación en la que un personaje llegaba tarde a una fiesta. En 1991, pusieron *Palomitas por doquier*, donde el tema era la máquina. En dicha oportunidad, además, intentaron elevar el nivel de producción en lo que respecta al vestuario y el sonido, al tiempo que incorporaron textos de otros autores para evitar el agotamiento (Mogliani y Sanz, en AAVV: 2001, b). No obstante, para Cilento y Gabriela Fernández (1992, b), *Palomitas por doquier* marcó el cierre de una etapa y el agotamiento de la “forma Melli”. Esto los llevó a buscar nuevas formas de trabajo, desarrolladas en sus tres últimos espectáculos: *Los Melli en Clásicos enganchados* (1993), *La factura maldita* (1995) y *Los Melli en Mellilandia* (1996).

En lo que respecta al pasaje a la televisión, Los Melli intervinieron como dúo, en el ciclo humorístico *De la cabeza* y, posteriormente, sus integrantes, fundamentalmente, Carlos Belloso, tuvieron notables desempeños en tiras televisivas. Por otra parte, el dúo alcanzó cierto nivel de popularización, cuyo punto culminante lo representa un concurso en un programa de TV en el que los imitaban.

---

<sup>518</sup> En 1997, bajo la gestión de Ernesto Schóo en el Teatro Municipal General San Martín, se aprueba el proyecto para *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi*. Al año siguiente, y ya bajo la dirección de Kive Staiff, se estrena.

<sup>519</sup> Cabe consignar que Marcelo Xicarts abandonó la agrupación en 2009.

Por último, en 1989, La Organización Negra presentó *La Tirolesa* en el Obelisco. La *performance*, de veinte minutos de duración, fue acompañada por una asistencia de treinta mil espectadores<sup>520</sup>, hecho que marcó la familiarización del público con la propuesta acrobática y efectista del grupo. En 1991, estrenan *Argumentum Ornithologicum*, tomando como referencia un texto de Borges. Regresando a una poética de agresión visual y sensitiva (Zayas de Lima, AAVV: 2001, b), el espectáculo es presentado en el ICI y en el Centro Cultural Recoleta. Poco después, la obra se combinó con *Almas*, conformando el espectáculo *Almas Examinadas*, que se estrenó en el Teatro Municipal General San Martín, siendo esta propuesta, la primera y última que incluyó la palabra. Para Martín Rodríguez y Delfina Fernández Frade (en AAVV: 2001, b), se trató de un espectáculo realizado en un espacio convencional y frente a espectadores pasivos, alejado de la agresividad y el riesgo provocado por *UORC*. En 1993 se produce la división del grupo. Algunos mantuvieron los derechos de *Almas Examinadas* y presentaron luego *La línea histórica* en el Centro Cultural Recoleta (1995). De este grupo surgió luego Arde Troy, colectivo que continuó en la línea de la *performance* e incursionó en el video arte. Otros integrantes, se quedaron con los derechos de *La Tirolesa*, y formaron luego De la Guarda, exitosa agrupación que basa sus espectáculos en el simulacro de participación del público, merced a un diseño previo por parte de los actores.

Por su parte, el propio dúo conformado por Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese tras la muerte de Batato Barea, adoptó un formato de obra de teatro con una duración estándar, poniendo en escena *Mamita querida* (1993), *Poemas decorados* (1994), *Carne de chancha* (1995), y *La Moribunda* (1997). Además, el grupo obtuvo gran repercusión a partir de su ingreso al programa de Antonio Gasalla, en el que tenían completamente a su cargo un *sketch* en el que podían trasladar a la televisión buena parte de su poética característica. En lo que respecta a sus carreras individuales, Urdapilleta y Tortonese son los artistas del *under* que han logrado insertarse más exitosamente en el campo cultural local. Si bien Humberto Tortonese integró el elenco de *Don Juan*, dirigida por Alberto Ure en 1997, fueron sin duda sus intervenciones radiales (junto con Elizabeth Vernaci) y televisivas (junto con Susana Giménez y en ciclos diarios) los que le han reportado gran notoriedad pública.

---

<sup>520</sup> Según Zayas de Lima (AAVV: 2001, b). Otras fuentes consignan la asistencia de quince mil espectadores (Pacheco: 1990), lo cual, para el nivel de convocatoria de una agrupación del *under*, era igualmente notorio.

En el caso de Alejandro Urdapilleta, su elevación, por parte de la crítica, como uno de los mayores exponentes de la Actuación en la Argentina, le ha reportado gran reconocimiento. Inmediatamente después de la muerte de Batato, Urdapilleta participó en *Hamlet o la guerra de los teatros*, bajo la dirección de Ricardo Bartís. En dicha oportunidad, el actor declaraba que

“Esta obra la estoy haciendo porque conocí a Bartís y me pareció un tipo muy piola, muy reo. Además me gusta mucho la obra [...] Me vino bien, además, porque hacía mucho tiempo que no trabajaba con un director y quería cambiar un poco, abrir un poco la cabeza, sobre todo porque fue para la época que pasó lo de Batato” (Declaraciones de Alejandro Urdapilleta en “Yo soy <<ground>>; <<under>> son Vittori y Luisa Kuliok”, en *Revista La Maga*, s/d).

Posteriormente, Urdapilleta se ha desempeñado copiosamente en la televisión, el cine y el teatro oficial y comercial, expresiones no desdeñadas por el actor, quien en varias oportunidades se ha referido al “teatro-teatro, el de posta [...] con un gran director, textos importantes, todas las noches” (en Zimmerman: 2006, Pp. 18). Su trayectoria ha promovido una ola generalizada de elogios, al tiempo que ha despertado una fuerte tendencia de la crítica a situarlo como sucesor de Alfredo Alcón en el rol de “actor nacional”<sup>521</sup>.

Contrariamente a este camino emprendido por el resto de los grupos del *under*, Batato no sólo continuó fiel a los rasgos del fenómeno, sino que además los acentuó paulatinamente. Consideramos que esta creciente profundización, que puede registrarse en la poética personal de Batato Barea durante sus últimos años de actividad, se debió a la estrecha relación establecida entre su vida privada y su desempeño como Yo Actor. Y, dado que Barea fue radicalizando sus formas de manifestación personal, también sus creaciones se volvieron cada vez más indeterminadas. Así, Vivi Tellas refiere:

“Muchos años después lo convoqué para debatir sobre el tema <<¿Por qué el teatro se repite?¿Por qué el teatro insiste en hacer funciones, lo que es realmente contrario a

<sup>521</sup> Rol que en los últimos años ha recaído en Julio Chávez y, merced a sus éxitos cinematográficos, en Ricardo Darín. Consideramos que esto se debe a las recientes experiencias fallidas de Urdapilleta en teatro: *Rey Lear*, de William Shakespeare, dirigida por Jorge Lavelli en 2006, y *Atendiendo al Sr. Sloane*, de Joe Orton, dirigida por Claudio Tolcachir en 2007. Más allá de los problemas grupales y de producción que padecieron estos proyectos, en ambos se evidenciaron las limitaciones del actor para sostener obras de larga duración, que requerían necesariamente de una dosificación de sus procedimientos y recursos. Fundamentalmente en el caso de *Lear*, Urdapilleta apeló a una sucesión de momentos explosivos y estados exacerbados, propios de su poética, que resultaron en una Actuación monótona y sin matices.

la performance?>>. Yo sabía que B. odiaba los ensayos, repetir y repetir sin ton ni son y estaba en esa de que todo se hace por primera vez y punto. Tal vez su corte de manga al Clú del Claun fue el hecho de comenzar a hacerse travesti [...] B. trabajaba obsesivamente con los contrastes. Era un hombre vestido de mujer o una mujer en el cuerpo de un hombre, frente a frente” (en Noy: 2001, Pp. 90)

Es en este sentido que podemos afirmar que fue en Batato en quien con mayor énfasis se registró el fenómeno del Yo Actor del *under* convertido en personaje.

En efecto, además de la señalada autorreferencialidad creciente de Batato<sup>522</sup>, puede observarse en las descripciones o relatos acerca de su obra, una pronunciada mezcla entre sus rasgos personales y su poética de Actuación. Así, mientras María Moreno (2003) lo define como un “no actor”, Jorge Dubatti se refiere a él como el resultado de una particular fusión entre lo *naif* y lo sexualmente revulsivo, entre la ingenuidad y el travestismo o la androginia (Dubatti: 1995)<sup>523</sup>.

Sin duda, el travestismo de Batato, que hacia el final pasó de la escena a la vida, es uno de sus rasgos distintivos. No obstante, su travestismo no representaba una identidad cerrada, que él intentara imponer o reivindicar. Jorge Dubatti (1995) lo define como un travestismo *clownesco* o de cotillón<sup>524</sup>, y de hecho Batato se declara como “*clown - travesti - literario*” en 1989. Para el autor, el travestismo de Batato era una manifestación de sus peculiares seducción y presencia escénica, que confluyeron en su uso del cuerpo como escenografía, aspecto por el cual Dubatti lo emparenta con la identificación entre el arte y la vida propuesta por las vanguardias.

Lo cierto es que Barea estaba en contra de todo encasillamiento o autoridad, sea esta teatral, institucional, política o sexual<sup>525</sup>. Así, sus manifestaciones personales eran

---

<sup>522</sup> Además de lo concerniente a su persona, Batato también incluyó en sus espectáculos a la propia familia. Así, su madre actuó con el seudónimo de Nené Bache. La mujer manifiesta que cuando se lo propuso se negó, aduciendo que haría el ridículo, a lo que Batato le respondió: “eso es lo que quiero” (en Dubatti: 1995).

<sup>523</sup> Daniel Melero sostiene que Batato “era un inocente perverso, había mucha integración con lo que hacía, no existía el ansia de ironizar y vi en él siempre algo sandrinesco. Especie de Luis Sandrini con faldas [...] Estamos viciados por la costumbre de espectáculos opulentos, en cambio B. nos remitía a algo reflexivo, interno, a apreciaciones de movimientos, y hasta de matices o cambios de un mismo tono de voz, imperceptibles en apariencia pero que traspasaban zonas todavía secretas. Y esos cambios iban desde el grotesco a la epifanía. Lo grande de él es que no era grandioso. Genial, sí” (en Noy: 2001, Pp. 88 y 89).

<sup>524</sup> Dubatti sostiene que Batato se conecta con el travestismo a partir de su experiencia con la murga Los Viciosos de Almagro, en la que se conectó con La Pochocha y Klaudia con K, a quienes luego invitó a trabajar con él. Según las declaraciones de Alejandro Urdapilleta, las murgas eran “una gronchada divina, pueblo, pueblo [...] Hemos vivido peleas entre las murgas, persecuciones yendo en los colectivos, una cosa fuertísima (sic), pesadísima. Una fiesta que uno jamás había vivido, el descubrimiento de algo vital que tenía que ver con el arte y con otra forma de hacerlo” (Dubatti: 1995, Pp. 191 y 182).

<sup>525</sup> Hernán Gené (en Dubatti: 1995) sostiene que Batato tenía problemas con las instituciones o con cualquier cosa establecida, a las que se enfrentaba de forma muy *naif*. Por eso “cualquier cosa que él



tan provocativas como sus *performances* actorales<sup>526</sup>: “No pretendo más que vivir y cambiar como yo quiero sin mensajes ni transgresiones” (Batato Barea, en AAVV: 2009, Pp. 60)

Esto se evidenció, por un lado, en un mayor dominio de su arte. María José Gabin (en Dubatti: 1995) consigna que hacia el final, Batato logró un dramatismo muy fuerte que no tenía al principio. Si inicialmente su estilo era más *kitsch*, fresco e ingenuo, en los últimos tiempos no se percibía ningún esfuerzo en su Actuación. Había trascendido la primera imagen y “te daba como miedo cuando lo veías” (Gabin, en Dubatti: 1995, Pp. 172). Sostiene que ya no era posible encasillar a Batato, ni siquiera en alguna metodología particular, y que eso incomodaba un poco y generaba mucha inseguridad en el público.

Por otra parte, su creciente visibilidad acentuó su posicionamiento<sup>527</sup>. Hacia el final de su vida, Batato interviene su cuerpo con el fin de acentuar su travestismo, lo cual limita definitivamente sus posibilidades de inserción en otros medios, camino que estaban emprendiendo otros artistas del *under*<sup>528</sup>. Así, María Moreno (2003) reconocerá que Barea falleció sin haber podido dar el paso a la televisión. Hacia el final, Batato actuaba enfermo: la última función de *La Carancho* se realizó en el Festival de Teatro *Off* de Montevideo, cuatro días antes de su muerte, ocurrida el 13 de diciembre de 1991. En su entierro, Batato Barea fue cubierto de juguetes.

La acentuación de la poética de indeterminación y de provocación de Batato durante sus últimos años, contribuyó a evidenciar aún más su aislamiento ante un fenómeno artístico e incluso, una época, que llegaba a su fin con el surgimiento del menemismo. Así, sólo la última obra del trío Barea / Urdapilleta / Tortonese, adopta un

---

generaba y se estableciera también tendía a destruirla” (en Dubatti: 1995, Pp. 163) Esto le provocó problemas entre sus compañeros de El Clú del Claun, al punto que Gené reconoce que en el último tiempo “hubo que estar pidiéndole por favor que actuara” (en Dubatti: 164). Por su parte, Gabriel Chamé reconoce que el grupo quería hacer una contestación festiva y humorística, mientras que Batato pretendía una manifestación más sexual (en Dubatti: 1995).

<sup>526</sup> Además de su trabajo como actor, Batato se desempeñaba como *taxi boy* y protagonizaba fotonovelas eróticas. Estando de gira por Cuba, salía a la calle con tacos altos y maquillado, lo cual provocó un escándalo para la severa moral sexual de la Isla.

<sup>527</sup> Así, con motivo de la prohibición de su *performance* con una caja de pizza que, a modo de hostia, no podía tragar, recurrió a la ayuda de las Madres de Plaza de Mayo. Más tarde, protagonizó una sonada polémica con el cura Lombardero, respecto de sus declaraciones públicas: “Hay que matar a los putos”.

<sup>528</sup> De hecho, el primer acceso a los medios masivos por parte de un travesti se registra en 1995, con la inclusión de Cris Miró en el espectáculo *Viva la Revista*, de Lino Patalano en el Teatro Maipo. No obstante, Miró representaba al travesti cuyos rasgos de femineidad se hallan significativamente acentuados, lo cual difiere radicalmente de la caracterización intencionalmente “descentrada” de Batato. De hecho, en una de sus últimas manifestaciones públicas, en una charla organizada por Vivi Tellas en el ICI, acerca de la reiteración en el teatro joven, Batato levanta su remera, mostrando sus nuevos pechos pero, al mismo tiempo, los restos de su reciente operación.

formato unitario con una intriga lineal y la apelación a un referente externo, María Julia Alsogaray, cuyas desproporcionadas características minimizaban cualquier intento de provocación teatral<sup>529</sup>. Urdapilleta (en Dubatti: 1995) consigna que la obra fue “un milagro” y que asistían a ella artistas reconocidos y hasta políticos. La notoriedad pública del trío durante los primeros años del menemismo fue significativa. Así, Batato llegó a ser mesera de El Dorado, boliche de moda al que asistían numerosas personalidades de la farándula, el empresariado y la política local, y fue invitado en tres oportunidades al programa televisivo *A la cama con Moria*. Lejos de la provocación inicial, se trataba del uso prescriptivo de una transgresión vacua como tópico de moda en una época que instaló el consumo en todas las áreas de la vida. Sólo así puede entenderse cómo las revulsivas *performances* del trío podían ser toleradas (y diluidas) por el campo cultural de la época<sup>530</sup>.

Luego de su muerte Batato accedió a numerosos homenajes en el campo teatral y cultural. De manera similar a como sucediera con Luca Prodan, su figura fue mitificada<sup>531</sup>, transformándose en el símbolo de una época y acaso, del fenómeno *under*

---

<sup>529</sup> Alejandro Urdapilleta declara que fue su intención explícita hacer una obra que no fuera un conjunto de *sketches* sino un relato. Cuando la obra ya estaba armada dijeron: “¿quién es esta? Es la conchuda de María Julia” (en Dubatti, 1995, Pp. 184).

<sup>530</sup> Aspecto del cual resultan elocuentes dos ejemplos: la recepción de *Sandra y Celeste van a la escuela* y la intervención de Batato Barea en el homenaje a Niní Marshall. Respecto del primer caso, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese refieren: “Nuestro gran momento con la crítica fue cuando hicimos *Sandra y Celeste no van a la escuela*, en las vacaciones de invierno del noventa. Eran intervenciones que hacíamos con Batato y Alejandro entre las canciones de las chicas (Carballo y Mihanovich): éramos tres maestras que se sacaban el delantal y se volvían reputas. El día del estreno estaban todos los periodistas: Rottemberg, la Mónica Cahen D’Anvers, y me habían pedido que no dijera mi última frase porque estaban estas celebridades. Alejandro tenía tal pedo que le pasó el culo por la cara a toda la fila tres, donde estaban todos éstos sentados. Yo no me pude resistir y al final me paré y dije que no me dejaban decir mi última frase. Y la dije, por supuesto: <<La conchita de Celeste es agreste / la de Sandra es lavanda / Si juntamos lo agreste y la lavanda / formamos una sola baranda: la de Sandra y Celeste>> (en Boido: 1997). Tortonese agrega que los críticos acordaron no hacer la reseña en ningún medio, porque “ese underground se había metido muy fuerte en el espectáculo de las chicas”. En cuanto al homenaje a Niní Marshall, Damián Dreizic y Carlos Beloso consignan: “Nadie podía olvidar el homenaje a Niní Marshall. En la primera fila del teatro estaban Carlos Grosso, Julio Bárbaro, Cernadas Lamadrid, Horacio Salas, rodeando a Niní, además de mil personalidades y todos los medios. Había un clima de respeto, casi pesado. Actuaron primero Antonio Gasalla, Cecilia Rossetto, nosotros, hasta que entró Batato y todo el mundo del camarín salió a verlo. Al principio efectuó una danza suave y a la vez espasmódica. En un momento de su concentración comenzó como a centrifugar el escenario y hacía unos movimientos de danza ahora sí perfectos, pero de pronto cortó para decir que iba a recitar un poema escrito especialmente por Alejandro Urdapilleta: <<Sombra de conchas>>. Entonces comenzó a acalorarse el ambiente, los que estábamos con él no podíamos creer lo que escuchábamos: <<Un aplauso para la concha de Tita Merello, que todavía ruge...>> La cara de Carlos Grosso, que se iba hundiendo de a poco en su butaca. Niní Marshall parecía atónita, incluso deslumbrada cuando en un momento la señaló mientras recitaba: <<Y a usted, concha famosa...>> Niní, por supuesto, se rió a carcajadas” (en Noy: 2001, Pp. 150 y 151).

<sup>531</sup> María Alejandra Minelli sostiene que Batato accedió “al reconocimiento de los medios y al parnaso de los ídolos rockeros de los 80-90, junto con el también fallecido integrante del grupo de rock Sumo, Luca Prodan” (Minelli: 2006). Por su parte, Omar Chabán afirma “Me encantaba que viniera a hacer sus *performances* [...] Siempre relaciono a B. con Luca Prodan y Ana Itelman. A Luca lo veo como una

mismo. En los relatos de quienes lo conocieron, comienza a producirse una mixtura entre idealización y leyenda (Dubatti: 1995): María Elena Walsh habla de su “misteriosa mirada” (Dubatti: 1995, Pp. 108) y lo compara con un ángel, Damián Dreizic y Carlos Belloso afirman que “Batato era capaz de chupar un hielito y la gente se reía como cómplice” (en Noy: 150), María Moreno (2003) sostiene que “con sólo mover una reposera instalaba la metafísica”, mientras que Carlos Belloso refiere:

“En un bar uruguayo de Cabo Polonio, camino al Chui, podía verse hasta hace poco una foto de Batato haciendo *La Carancho* en Montevideo. En la instantánea se lo ve elevando las manos, como un santo. La gente que asiste al bar pregunta siempre quién es *ese santo* y, para favorecer su destino, le pone dinero como una ofrenda” (Cit. en Dubatti: 1995, Pp. 108)

En 1997, sus antiguos compañeros, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, ponen *La Moribunda*, obra en la que dos hermanas acompañan la agonía de un personaje que se halla fuera de escena:

“Desde hacía tiempo queríamos un tercer personaje que no apareciera, que estuviera pero que no se viera. En esta obra está nuestro pasado con Batato, sin que sea un homenaje ni nada por el estilo. Esa situación que nosotros vivimos de tener una hermano-hermana que agonizaba y que murió. Cuando la empezamos a armar, queríamos algo en tono trágico, y apareció Batato como una hermana a quien adoramos. Que apareciera nos hizo las cosas más fáciles: cuando éramos tres, armar historias con conflictos era más fácil, y esta vez volvió a ser así” (Alejandro Urdapilleta, en Boido: 1997)

Junto con el programa de mano, los espectadores recibían un sobre con una foto en la que los actores eran retratados a partir de la estética de las estampas religiosas (color, tamaño, diseño, auras en las cabezas) y hasta una bolsa que contenía, a modo de reliquia, “pelo de la Moribunda”. Con esta operación, la sacralización de la figura de Batato queda cristalizada.

Mientras figuras del campo cultural no dudan en legitimarlo<sup>532</sup>, los artistas del *under* comienzan a utilizarlo como figura legitimante: Batato les comentó una vez que

---

fuerza generadora que se mantuvo en el tiempo marcando el rock de Argentina. A B. lo veo como un esplendor aislado” (en Noy: 2001, Pp. 102).

<sup>532</sup> “A mí me dejó la comprobación de que el humor no es otra cosa más que una actitud frente a todo [...] Una manera de impregnar las cosas sin cambiarle la esencia. Ver lo mismo que otro, pero divertidamente.

lo que hacían era bueno, Batato actuó con ellos o en el mismo espacio que ellos, artistas que se declaran herederos de su estética, etc. María José Gabin (en Dubatti: 1995) refiere que Barea era un líder. A pesar de no ser tan buen actor como Urdapilleta, su personalidad era muy especial. Agrega que incluso en el Parakultural se lo veía como un ser extraño, que descolocaba. Un espécimen, un andrógino, una cosa irreal. Mientras que Urdapilleta mostraba un gran poder de actuación, Batato era algo inclasificable: “un ser que cubre con su manto a toda la generación que compartió con él millones de cosas [...] ¿Qué modelos puede tener uno siendo el tipo de actor que es?” (Gabin, en Dubatti: 1995, Pp. 174).

Sin duda, ya sea por la trayectoria del mismo Batato, o por la propia condición efímera del *under*, coincidimos con María Moreno (2003) cuando afirma que “cuando lo enterraron cubierto de juguetes, sin haber podido dar el paso a la televisión que dieron Urdapilleta y Tortonese, cerró las escenas de los 80”

### 3. d. 2. La rápida institucionalización del *under*

En el presente apartado analizaremos la rápida institucionalización sufrida por el fenómeno *under* y el papel jugado en la misma por el Centro Cultural Ricardo Rojas, abierto en 1985 por la Universidad de Buenos Aires, cuya gestión poseía estrechos lazos con el gobierno nacional y municipal de entonces.

Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (1997) sostienen que el teatro de los 80 no constituyó una contracultura, porque “no manifestó intención minoritaria ni, partiendo de concepciones anti-institucionales, desechó la cultura existente por parcial o mutiladora” (Pp. 222). Por el contrario, relativizan su pretendida marginalidad, debido a la vinculación con el proyecto cultural que caracterizó a la segunda mitad de la década del 80:

“En efecto, si bien los espectáculos se presentaron en espacios no convencionales y en horarios que convocaban casi exclusivamente a un público juvenil [...] no es menos cierto que sus realizadores contaron con el apoyo de los centros culturales de la Municipalidad y de la UBA, y, aunque carecieron de respaldo económico sistemático por parte del Estado, fueron beneficiados con subsidios especiales [...] Así mismo, los medios de comunicación operaron como instancias jerarquizadoras y

---

B. no era un habitual humorista, era alguien que tenía su manera de mostrarte cierta conducta para una reflexión diferente” (testimonio de Antonio Gasalla, en Noy: 2001, Pp. 88).

difusoras de esas nuevas modalidades escénicas” (Trastoy y Zayas de Lima: 1997, Pp. 222).

Merced a este apoyo, varias de las agrupaciones más destacadas del *under* fueron beneficiadas con un rápido ingreso y legitimación dentro del campo cultural lo que, consideramos, por un lado, contribuyó a precipitar el final del fenómeno y a disolver muchas de sus características específicas, y por otra parte, permitió que varias personalidades accedieran a los grupos de gestión con fuerte injerencia en la Ciudad de Buenos Aires hasta hoy. De este modo, y no obstante el clima hostil mostrado por la centralidad del campo teatral de la época, la nueva gestión cultural, con una fuerte participación juvenil, promovió la apertura a los artistas del *under*. En dicho contexto, el Centro Cultural Ricardo Rojas cumplió un rol fundamental. A continuación, profundizaremos en esta cuestión.

Durante los últimos años de la dictadura militar se produjeron algunas modificaciones en lo que respecta al espacio urbano en Buenos Aires. Además de la construcción de ATC, los estadios, las autopistas y los hoteles internacionales (obras relacionadas con la organización del Mundial de Fútbol 1978), se construyó el Centro Cultural Recoleta:

“Paradójicamente, esta obra, que por muchas razones podría haber sido identificada con el único discurso gubernamental, en su apuesta a la pura apariencia, fue en cambio releída en estrecha relación con los primeros años de funcionamiento del centro, en los albores de la democracia alfonsinista, el breve período en el que arte y política en la calle –arte *underground*, izquierda renovada- prometían un destino nuevo para la Argentina. El Centro Recoleta se convirtió en uno de los puntos de reunión más significativos de la juventud de entonces, y sin duda las formas edilicias acompañaban la sensibilidad estética de los primeros años 80, entusiasmada con las bienales de <<arte joven>>, las instalaciones colectivas y los mimos en las plazas” (Silvestre y Gorelik, en AAVV: 2005, a, Pp. 481)

Esta política de gestión cultural encontró, no obstante, su espacio más favorable en la Universidad de Buenos Aires, cuya Federación Universitaria era conducida desde 1983 por la agrupación radical Franja Morada<sup>533</sup>.

---

<sup>533</sup> Surgida durante el gobierno de facto de Onganía y reivindicando los principios de la Reforma Universitaria de 1918, los dirigentes jóvenes de Franja Morada tuvieron un papel central durante el gobierno de Alfonsín, en el que muchos de ellos se iniciaron en la gestión pública, a la que caracterizaron

En 1984, y mediante una resolución, el entonces Rector de la Universidad de Buenos Aires, Francisco Delich, desafecta el edificio de Corrientes 2038 a la Facultad de Psicología (con excepción del primer piso, donde se alojaba la Biblioteca de dicha Unidad Académica) y se lo cede a la Secretaría de Bienestar Estudiantil y Extensión Universitaria<sup>534</sup>. Lucio Schwarzberg, joven de veintiséis años militante de Franja Morada, quien se encontraba a cargo del Área de Cultura de Extensión Universitaria, afirma que “ninguno de los que habíamos desembarcado allí tenía la menor idea de lo qué era el Estado, ni la gestión pública, ni nada” (testimonio publicado en AAVV: 2009, Pp. 12). Decidieron, entonces, incorporar a profesores que venían del exilio y, según Schwarzberg, a personas que por no poseer antecedentes, no debían atarse a ninguna tradición<sup>535</sup>.

De este modo, el perfil que el Rojas intentó trazar desde sus inicios, no era el de un reducto al margen del sistema, sino en estrecha relación con el proyecto alfonsinista, cortando lazos con el pasado y apelando programáticamente a la novedad y a la juventud como fuentes renovadoras. En 1986, asume como Director del Centro, Leopoldo Sosa Pujato, quien le otorgaría su perfil característico al Centro. Sosa Pujato

---

por un fuerte apoyo en la política cultural. Su participación política directa llegaría a un punto culminante durante el gobierno de la Alianza, entre 1999 y 2001.

<sup>534</sup> Si bien la resolución indica que el edificio se encontraba desocupado y varios testimonios consignados en el libro conmemorativo de los 25 Años del Centro (AAVV: 2009) consignan que la sala teatral no había sido utilizada antes de 1984 (con excepción del breve período en el que funcionó allí el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos Aires, fundado en 1964 por Oscar Masotta y el arquitecto César Jannello), la investigación realizada por Mariano Ugarte (2010) sostiene que en dicho espacio funcionó el Teatro Universitario de Buenos Aires. Ugarte afirma que el TUBA existió “dentro de las paredes de su edificio en la Avenida Corrientes 2038 donde funciona desde 1985 el Centro Cultural Ricardo Rojas – representando y siendo parte de la Universidad de Buenos Aires” (Ugarte: 2010). Según los pocos documentos hallados al respecto, se trataba de una agrupación asimilable al modelo de teatro independiente de Leónidas Barletta, que funcionó entre 1974 y 1983. El TUBA estaba dirigido por Ariel Quiroga, quien había pertenecido a Nuevo Teatro, y cultivaba un teatro de repertorio (que incluía a autores como Oscar Wilde, Antón Chejov, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, y otros dramaturgos que se hallaban prohibidos durante la dictadura) llevado adelante por un elenco *amateur*, que conservaba la estructura de rotación de roles, desempeño en todas las tareas de mantenimiento de la sala, realización de funciones gratuitas, etc. Ugarte (2010) afirma que el “polémico y rotundo cierre definitivo del teatro” se produjo el 11 de junio de 1983, cuando la UBA les impide realizar una gira por otras universidades nacionales que comenzaba con un viaje a la ciudad de Mar del Plata, hecho que precipitó la renuncia del director y, en su apoyo, del elenco (el diario *Clarín* titula su nota del 11 de julio de 1983 con la frase “Desaparece el Teatro de la Universidad”). Si bien Ugarte consigna que, aparentemente, la nueva gestión daba por sentada la complicidad de la agrupación con la dictadura, Quiroga sostiene que las representaciones fueron censuradas porque las autoridades recién llegadas no estaban de acuerdo con la estética del grupo. En sus duras declaraciones, Quiroga sostiene que la Universidad los ignoró y que el Centro Cultural Rojas que los sustituyó, promocionó todo tipo de actividad artística, excepto el teatro de repertorio. Cabe destacar que en el exhaustivo libro conmemorativo de los 25 años del Rojas, no se realiza ninguna mención al TUBA, con excepción de la frase que afirma que partes del edificio fueron convertidas en aulas e “incluso, en sala para las más diversas actividades escénicas” (AAVV: 2009, Pp. 11).

<sup>535</sup> Patricia Kolesnicov (1999) sostiene que, si bien los nuevos discursos que comenzaron a circular por el Rojas estaban por fuera de la Academia, quienes los sostenían son hoy titulares de cátedra.

venía “del destape de España y por eso decidió incorporar a las minorías y las tribus urbanas” (testimonio de Lucio Schwarzberg, en AAVV: 2009). Dado el exitoso devenir del proyecto, su director sería nombrado Subsecretario de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, dos años después.

Rápidamente, el Rojas le abrió sus puertas a las nuevas expresiones teatrales. La primera agrupación en ingresar fue el Clú del Claun, que montó allí su espectáculo *Arturo*, en 1985. Mientras Cristina Martí consigna que llegaron al Centro en busca de la puerta trampa que necesitaban para hacer el espectáculo, Hernán Gené sostiene que por aquel entonces nadie quería ser *under* o de vanguardia, y que recalaron en el Rojas (lugar al que ayudaron a abrir y a limpiar) por necesidad (en Dubatti: 1995). Luego, se fueron incorporando casi todas las nuevas agrupaciones. Varias de ellas insisten en la facilidad con la que ingresaron al Centro.

Martín Salazar, integrante de Macocos, relata que mientras actuaban en una plaza, se les acercó Batato Barea para decirles que lo que hacían era bueno. Casi inmediatamente, Sosa Pujato les ofreció hacer una temporada. Por ello, consigna que la agrupación comenzó casi con el Rojas (Testimonio en AAVV: 2009). En efecto, la carrera de Macocos estuvo muy asociada a su fidelidad al Centro, en el que realizaron la mayoría de sus espectáculos de la década del 80. A pesar de ello, y del apoyo recibido por parte de la Secretaría de Cultura de la Nación y del circuito de universidades (Dubatti: 2002), los integrantes del grupo se empeñaron en mantener una supuesta posición marginal: “para el oficial somos *under*, para el *under* somos *off* y para el *off* somos *espirales*” (Testimonio de Macocos, en Dubatti: 1992). Un caso parecido es el de Las Gambas al Ajillo, quienes acceden al Rojas durante el segundo año de existencia del grupo.

No obstante, algunos de los artistas más emblemáticos del Centro, tuvieron dificultades al inicio. Así lo consigna María Moreno (2003) respecto de Batato Barea. Sostiene que su ingreso al Rojas fue por el área de Letras, dado que fue rechazado en la de Teatro<sup>536</sup>. Esto fue posible merced a la intervención de Daniel Molina, el editor de *El Porteño* y, según Moreno, la “batuta neobarroca” de la época, quien asumió la coordinación del Área de Letras durante la gestión de Sosa Pujato. Molina recibió a Batato y lo incluyó en la programación de Letras y *Performances*. Si bien a partir de ese

---

<sup>536</sup> Este hecho tampoco es consignado en el Libro 25 Años del Rojas (AAVV: 2009).

momento Batato ocupó un lugar central en el Rojas, llevaba allí sólo las propuestas más cercanas a la estructura de una obra teatral, tal como lo consigna en su diario:

“Pero Cemento y el Parakultural fueron los lugares donde desarrollé esos ¿números, performances? Ni sé cómo llamarlos. Y el Ricardo Rojas donde hice las llamadas “obras”: *Los perros comen huesos*, *El recital de poemas*, *El puré de Alejandra*, *Irremediablemente*, y lo último con travestis de murga: La Pochocha, Klaudia la odalisca, y se llamaba *La desesperación de Sandra Opaco*, que surgió por haber vivido y desfilado con Los Viciosos de Almagro, una murga de barrio” (en Dubatti: 1995, Pp. 100).

Lo cierto es que para 1987, el Centro ya se erigía como legitimador de las manifestaciones del *under*: “los artistas del off más representativos tenían que trabajar ahí si querían ser tomados en serio” (Gabin: 2001, Pp. 90). La pertenencia al Centro implicaba una especie de promoción para los artistas, aun cuando los espectáculos allí montados tuvieran que realizarse obligatoriamente con el sistema “a la gorra” y cuando el espacio tuviera algunas limitaciones técnicas. Gabin consigna que el Centro se asemejaba más a un teatro convencional (por su escenario a la italiana) y que “la sala del Rojas era mucho más cómoda que la del Parakultural, y sin tener que actuar a las tres de la mañana con gente vomitando” (Gabin: 2001, Pp. 91). Del mismo modo, Gabriel Chamé sostiene que el Rojas era diferente, en comparación con el Parakultural o Cemento, porque era “más oficial” y “más familiar”. Sostiene que aunque nunca cobraron ni recibieron subsidios, el Centro era más cómodo, porque Cemento era una disco y el Parakultural, “más heavie”. Mientras en el Rojas se podía presentar una obra de una hora y media, en el Parakultural sólo podían presentarse algunos pocos *sketches* por noche. Como corolario, asistían a los otros espacios cuando salían del Centro (en AAVV: 2009).

Tal como era la tendencia de la época, el Centro cobijó además otras manifestaciones juveniles, fundamentalmente el rock, organizando recitales<sup>537</sup>. Como corolario, también el Rojas se convirtió en reducto para los jóvenes y para las diversas tribus urbanas de la época, sobre todo *punks* y *heavie metals*<sup>538</sup>. Así, Jorge Dubatti consigna que el promedio de edad de los asistentes al Centro era de veintiún años, al

---

<sup>537</sup> En 1989, por ejemplo, se realizaron 465 representaciones teatrales y 45 recitales (Consignado en AAVV: 2009).

<sup>538</sup> Por otra parte, en las inmediaciones del Centro se encontraba la disco *heavie*, Halley, lo cual promovía el intercambio de público.



tiempo que sus conductas espectatoriales incluían la comida, la bebida y los gritos (en AAVV: 2009). Además, la afluencia de *punks* provocaba todo tipo de sucesos, que promovían la transformación del mismo público en espectáculo<sup>539</sup>.

Además del teatro y los recitales, el Centro Cultural Ricardo Rojas desplegó un diverso cronograma de actividades, que incluía cursos (de teatro, danza, mimo e idiomas), ciclos de poesía (el ciclo Lengua Sucia, en el que Batato intervino a través de sus recitales y *performances*, y en 1987, Néstor Perlongher presentó su libro *Alambres*), artes plásticas (se inauguró la Galería del Rojas), danza-teatro (el Centro alberga al Grupo de Danza-Teatro de la UBA), fiestas (realizadas los sábados después de las funciones<sup>540</sup>, etc.

Uno de los aspectos más destacables de la programación del Rojas hasta la finalización del período consignado, es la voluntad de incluir a las diversas manifestaciones artísticas dentro de una historia cultural. Esto puede vislumbrarse tanto en las Letras (en *La Hoja del Rojas*, Leónidas Lamborghini reflexiona sobre la parodia y la caricatura como ideal de belleza de la época, y recupera a la gauchesca, el sainete y a figuras como Arlt, Borges, Marechal y Discépolo), como en el rock (se organizan cursos y talleres sobre la historia del rock y la primera editorial de *La Hoja del Rojas* sostiene que la nueva cultura luego de la dictadura encontró uno de sus principales sostenes en el rock nacional).

Las manifestaciones del *under* no son ajenas a esta voluntad histórica desplegada por el Rojas. Si bien los espectáculos y *performances* se realizaban independientemente de las propuestas teóricas, la programación de otras actividades paralelas, ya sean teóricas o artísticas, promovían el encuadramiento de aquellos dentro de una tradición. Esto era un hecho novedoso, dado que los propios artistas del *under*, generalmente jóvenes, se nutrían de referencias inconexas, que muchas veces les impedían reflexionar acerca de su inclusión en una tradición teatral o actoral. Su planteo en contra de los

---

<sup>539</sup> Marcos Cabezas sostiene que los *punks* del Rojas eran una institución, que muchas veces no querían irse y que la gente iba a verlos a ellos más que a los espectáculos (en AAVV: 2009). Por su parte, Martín Salazar consigna que la gente que no podía ingresar en Halley terminaba en el Rojas, porque allí dejaban entrar a todo el mundo. Los *punks* insultaban e incluso vomitaban durante la función, pero después terminaban colaborando con los artistas, como “plomos”. Esto lleva a Salazar a hablar de “inclusión social”, dado que en el Centro los *punks* podían encontrarse con una señora mayor o con “chicos del Conservatorio” (Testimonio incluido en AAVV: 2009).

<sup>540</sup> En un principio ocupaban todo el edificio, pero luego debieron cerrarse las aulas, debido a que la gente permanecía en ellas durante días. De dichas fiestas, surgieron luego el Nómada Club y el Condon Club (Consignado en AAVV: 2009).

lineamientos del campo teatral, les impedía percibir que muchas de sus propuestas tenían origen en el pasado<sup>541</sup>.

De este modo, el Rojas organiza ciclos de reflexión sobre las vanguardias y el Di Tella (como “El teatro después de Bonino”, “Las plásticas después del pop” o “La teoría después de Masotta”) y promueve puestas en escena de textos dramáticos del pasado teatral argentino. Luego del estreno inicial de *Babilonia*, de Armando Discépolo, dirigida por Rubén Szchumacher, con un elenco de alumnos de la EMAD, se organiza el Gruta, Grupo de Teatro Argentino, cuyo proyecto consiste en el trabajo de directores jóvenes con textos dramáticos escritos entre 1880 y 1930. Así, Vivi Tellas estrena *Juan Moreira*, de Gutiérrez – Podestá, y *El debut de la piba*, de Roberto Cayol<sup>542</sup>, y José María Landi, *El amor de la estanciera*. El proyecto termina con una fallida puesta de *Los Invertidos*, de José González Castillo, dado que “ir armando un repertorio de teatro desde la institución resultó un proyecto demasiado ambicioso” (testimonio de Rubén Szchumacher, en AAVV: 2009, Pp. 30).

Por otra parte, la voluntad del Rojas por hegemonizar este relato histórico, promovió la rápida institucionalización de la revalorización del teatro popular, que perdió así muchas de sus características específicas. De este modo, se organizaron cursos y talleres de radioteatro, de circo y de murga (surge la agrupación murguera “Los Quitapenas del Rojas”), al tiempo que el teatro de *variedades*, ingresa al circuito del

---

<sup>541</sup> Podemos consignar numerosos ejemplos de ello. Cuando Alejandro Urdapilleta sostiene que él no es *under*, pero que Darío Vittori y Guillermo Francella sí, porque son los peores actores de la Argentina, no alcanza a vislumbrar la impronta que la actuación popular tiene en su propio trabajo (Declaraciones de Alejandro Urdapilleta en “Yo soy <<ground>>; <<under>> son Vittori y Luisa Kuliok”, en *Revista La Maga*, s/d). Cuando Cristina Martí afirma (en AAVV: 2009) que *Arturo* era de vanguardia porque rompía la cuarta pared al arrojar una pelota de *telgopor* desde el escenario y promover la interacción con el público, no recuerda los procedimientos propios de la actuación popular, ni las experiencias realizadas en el Instituto Di Tella. Batato Barea declaró que “Lo que hacemos es un varieté, sí. Pero no queremos llegar a nada. No pretendemos tener un mensaje. Aunque lo tengamos, no somos herederos del viejo varieté, a pesar de que trabajemos en ámbitos y géneros similares. Yo nunca los vi. Somos nosotros. No tenemos por qué tener padre ni ser padre de nadie. Somos nosotros y nada más. Ni mejores, ni peores” (Cit. en Trastoy: 2002, Pp. 89). Aún sin haberlos visto, ¿puede decir que no los conoce? ¿Puede afirmar que no ha tenido contacto con la tradición popular a través de la televisión, el cine, nacional o extranjero, o la radio? Ya en la crítica a *La Debaacle Show*, de Las Gambas al Ajillo, realizada por una publicación tan poco iluminada como la *Revista Gente*, una periodista, aun con cierto dejo moralizante, le advertía a María José Gabin que orinar en escena era un procedimiento “pasado de moda” (De hecho, la nota de 1990, firmada por Alejandra Florit, se titulaba “¿Y esto? Un pipí que llega tarde”).

<sup>542</sup> La crítica de Alan Pauls en la *Revista Humor* consigna que “Harta ya del ardid del entrecomillado, de la distancia irónica y del coqueteo burlón, Vivi Tellas, achinada musa del underground porteño, se despachó con *El debut de la piba*, polvoriento sainete de Cayol. Leyó <<sainete>> y puso un sainete sin vueltas y sin guiños, confiada en la seducción del texto y en que el tiempo transcurrido establecería las distancias justas entre el espectáculo y nosotros, sus hipócritas espectadores” (Cit. en AAVV: 2009, Pp. 33).

teatro culto, siendo legitimado por una institución oficial y formando parte de la programación de ciclos, bienales de arte, etc.

En 1991, año en el que la UBA cumple 170 años, suceden dos hechos significativos en el Rojas. En primer lugar, el área Teatro realiza por primera vez audiciones abiertas a elencos interesados en integrar la programación. Curiosamente, el jurado es conformado por integrantes de la gestión del Rojas, pero también por algunos de los artistas que escasos tres o cuatro años antes habían ingresado a la institución en forma aleatoria: Vivi Tellas, Claudio Nadie, Miguel Pittier, Daniel Casablanca, Susana Pampón, Pablo Bontá y Darío Lopérfido. Jorge Dubatti sostiene que durante la primera etapa del Rojas, a la que denomina “heroica”, “La programación es seleccionada más por solidaridad con lo no institucionalizado y lo desconocido que por su valoración estética” (en AAVV: 2009, Pp. 259). Sin duda, esto finaliza con la selección realizada en 1991 en la que, además de establecerse criterios estéticos, se designa a ciertos artistas del *under* como árbitros del gusto.

En segundo término, hacia fines de año se produce el fallecimiento de Batato Barea, lo cual origina múltiples homenajes en el Centro<sup>543</sup> y la apelación a la figura del artista como parte indisoluble de la institución, al punto que tiempo después, la sala principal es bautizada con su nombre.

Para 1992, el sostenido éxito de convocatoria del Centro, lleva a Sosa Pujato a referirse al Rojas como un “laboratorio de política cultural”. Aunque, no obstante la identificación partidaria del Centro, Sosa Pujato se encarga de separar explícitamente a la cultura de la política, al afirmar que: “Hace diez años los jóvenes se aglutinaban en las juventudes políticas –destaca Sosa Pujato– ; hoy, los muchachos sensibles y lúcidos escapan de la política y encuentran un ámbito de pertenencia en este tipo de espacios” (Declaraciones en Pacheco: 1992).

El fin de la etapa experimental del Rojas coincidirá con la salida de Sosa Pujato en 1993. Según Daniel Molina (quien ya se encontraba alejado del Centro), el alejamiento de Sosa Pujato fue el resultado de una mala pasada que le jugaron personas que estaban muy cerca de él, cuando ya estaba enfermo (en AAVV: 2009, Pp. 76). Lo

---

<sup>543</sup> El homenaje a Batato realizado con motivo de cumplirse un año de su fallecimiento, fue coordinado por Marcia Schwartz, Gumier Maier, Tino Tinto y los padres de Batato. Consistió en la lectura de una serie de poemas, a cargo de Marosa Di Giorgio, y la exhibición de videos. La convocatoria rezaba “Ha pasado un año desde la desaparición física de Batato. Los escenarios que él ocupó –y muchas veces inventó– siguen recreando la estética del “batatismo”: el Rojas es uno de esos espacios y por eso le rendirá un cariñoso homenaje. Se trata de exponer sus objetos, sus ropas, sus amantes embalsamados; proyectar videos con fragmentos de su vida y de su obra, y evocar, a través de una placa recordatoria, las quince obras que presentó en esta sala” (Reproducido en AAVV: 2009, Pp. 67).

cierto es que, casi coincidentemente con el final del fenómeno *under*, el Centro Cultural Ricardo Rojas, modifica ostensiblemente su perfil. A diferencia de otros espacios del *under*, el Centro permanecerá en actividad, pero se acercará a los lineamientos de una institución cultural pública (con la única salvedad de que los cursos que allí se dictan, son pagos).

En efecto, los otros espacios por los que circuló el fenómeno *under*, desaparecieron o se cerraron definitivamente a las manifestaciones teatrales. Esto se debió a múltiples causas: la crisis económica sobrevenida hacia el final del gobierno de Raúl Alfonsín<sup>544</sup>, las clausuras sufridas por la Municipalidad, debidas a las condiciones edilicias o a problemas con los vecinos por los ruidos o desmanes ocasionados por los espectadores<sup>545</sup>, la segmentación del público que comenzó a aplicarse con el neoliberalismo, que hizo insostenible económicamente los espacios multidisciplinarios, promovió que muchos ámbitos se volcaran definitivamente a la organización de recitales o a la discoteca como actividades exclusivas, etc. El surgimiento de nuevos

---

<sup>544</sup> Motivo esgrimido, por ejemplo, por los dueños de Medio Mundo Varieté.

<sup>545</sup> Así, el mítico Parakultural debió cerrar sus puertas en 1990 luego de las múltiples clausuras. La falta de habilitación del lugar, precipitó el cierre cuando el Sindicato de Porteros compró el edificio y se negó a renovar el contrato de alquiler. En una legendaria noche, se realizó una despedida a la que asistieron todos los artistas que se habían desempeñado allí. Mientras la policía llegaba para desalojar el lugar, todos subieron al escenario en el afán de impedirlo al grito de Omar Viola: "¡El arte salva!". Con motivo del cierre, Batato Barea escribió: "Aunque he actuado en muchos lugares, el Parakultural siempre ha sido mi base. Desde su inauguración en 1986, tomé el colectivo 29 en Viamonte y Ecuador, me bajé en Venezuela y Bolívar y caminé una cuadra y media cargado de valijas. Allí he trabajado todos los días, he estrenado obras del Clú del Claun, he compartido el escenario con Fernando Noy, con Urdapilleta, con Divina Gloria y qué sé yo con cuántas personas más. Voy a extrañar mucho ese lugar, pese a que es tan húmedo que te cala los huesos, incluso me he enfermado ahí, me ha agarrado una infección del pulmón derecho por el frío, el escenario se ha hundido varias veces, se ha inundado, y las ratas pasan por todos lados, es decir, que tiene todo lo malo que un lugar podría tener. Lo voy a extrañar, porque en ese lugar nos hemos criado, sí, en esa cloaca. Además, el *Para* que crearon Viola y Gabin es único, yo he viajado por toda Latinoamérica y puedo asegurar que no existe un lugar como este, tan creativo. Supongo que sólo en Nueva York debe haber lugares como el *Para*, aunque no nacidos de una cloaca (...) allí todas las paredes deben tener laca negra y los baños mármoles blancos de Carrara. En todo caso, el *Para* fue y es la imagen del país, pero en pequeño. Por su influencia, ninguno de los que hemos salido de ahí somos polvo de estrella, aunque ahora empezamos a ser más conocidos y trabajemos en otros ámbitos, sabemos muy bien qué es lo que queremos, algo distinto. Por eso me gustaría que se abriera otro lugar atípico como el *Para*, pero a la vez diferente a éste, habrá que esperar a ver qué pasa. Hasta ese entonces, me despidió del *Para* diciéndole: Adiós Parakultural Adiós" (Batato Barea, "Nos criamos ahí", en *Sur*, junio de 1990). A pesar de que en 1991 Omar Viola abrió un nuevo espacio en la calle Chacabuco al 1000, al que denominó Parakultural New Border, para María José Gabin (2001), los 80 terminaron cuando el primer local cerró. En el nuevo local, Viola comenzó a seleccionar las obras y a dividir las en ciclos según su nivel de factura. Se subieron los precios de las entradas y comenzaron a censurarse ciertos comportamientos en el público (según lo consignado en la nota "Kultura para borders", *Revista 13/20*, 13 al 19 de septiembre de 1991). El 3 de junio de 1991, Bibiana Ricciardi titula así su nota en la *Revista La Maga*: "El Parakultural ya no es tan <<under>>, pero su dueño lo reivindica como <<no comercial>>". El nuevo emplazamiento fue efímero, y el espacio, aun conservando su denominación, comenzó a ser utilizado como milonga poco después. En el emplazamiento del primer Parakultural, hoy se encuentra la Fundación Octubre.

espacios que acogieron a los artistas del *under*, que no obstante ostentaban características muy diferentes a las de los espacios iniciales, fue efímero<sup>546</sup>.

Uno de los espacios donde el final del *under* puede observarse con mayor elocuencia, es el discurso crítico. De hecho, cuando el fenómeno comienza a ser regularmente comentado en los medios de comunicación, lo cual coincide con la organización de eventos tanto oficiales como independientes que intentan nuclear a los artistas del *under* en forma programática, se está produciendo la disolución del mismo. Liliana López (en AAVV: 2001, b) realiza un exhaustivo análisis del discurso crítico sobre el “teatro joven”. Señala que el mismo comienza a ocupar mayor espacio en la crítica a partir de dos eventos: La Movida (I Festival de Artes Escénicas) organizado por el CELCIT a partir de 1988 y la I Bienal de Arte Joven, organizada por la Subsecretaría de la Juventud de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, desde 1989. López consigna que los discursos de la crítica reconocen como paradigmas a Las Gambas, Los Macocos y Los Melli<sup>547</sup> y que, recién a mediados de los 90 la misma puede articular una historia y una estética del fenómeno, siempre en el intento de situar a estos espectáculos dentro de la tradición independiente. Por consiguiente, esta tendencia sobrevalora la forma de producción por sobre la estética.

La mayoría de los discursos críticos utilizan indistintamente los términos *under* y “movida” para referirse a un fenómeno que ya comienza a caracterizarse desde la nostalgia. Así, el 26 de junio de 1988, Gustavo Lladós publica en *Página 12*, el artículo “Cuando la movida llega a su fin”:

“Que hoy existan tantos grupos de actores jóvenes dispuestos a ofrecer sus nuevas propuestas, y se reúnan en un solo ámbito, no deja de llamar la atención. Fundamentalmente, por sus características distintivas –en general, reniegan del estilo naturalista y se embarcan en otros más arriesgados- pero también por su calidad”

Ya en 1991, y con motivo del estreno de *Hamlet o la guerra de los teatros*, Ricardo Bartís manifiesta que

---

<sup>546</sup> Tal es el caso de la Fundación Banco Patricios o el boliche Morocco.

<sup>547</sup> En lo que respecta a la recepción de La Organización Negra, López sostiene que la misma debe analizarse teniendo en cuenta que La Fura del Baus sólo se presentó en Córdoba en 1984 y que recién se la vio en Buenos Aires en 1995, cuando La Organización Negra ya se había disuelto. Por consiguiente, la asociación con el grupo catalán benefició más a De la Guarda, que por aquella época se presentaba con *Villa Villa*, que a La Organización Negra.

“Hay un teatro conservador y aburrido, un teatro tonto. El <<off>>, mientras, boquea lánguidamente y no se da cuenta de que la burla se agota en sí misma. Concluye siendo tan convencional como el teatro tradicional” (en Mazas: 1991)

El 27 de octubre del mismo año, Clarín publica una nota de cinco páginas titulada “¿A quién mueve La Movida?”, donde se intenta dar cuenta del fenómeno *under* y establecer sus puntos de contacto con la Movida española. Asimismo, el artículo plantea una distancia con las vanguardias de los 60, planteando que el fenómeno porteño se relaciona más con una moda, dado que la individualidad y el imperio de la vida privada impiden hablar de movimientos. Dado que sostiene que “la Movida argentina”, “descarga de efectos especiales realizados por una superproducción: la estabilidad económica”, refiere el fenómeno directamente a la primera época del menemismo, sin poder establecer su origen en el período inmediatamente anterior. Se buscan, en cambio, contactos con la teoría de la postmodernidad, que comienza a hegemonizar el discurso académico por aquellos años. Así, se vierten consideraciones de Nicolás Casullo, quien afirma que “no hay fronteras entre la estética y los medios de masas. Hay un híbrido absoluto, sin estilo, sin proyecto vanguardista, sin crítica. Es el fin de la idea. Todos estos son síntomas posmodernos, aunque sus personajes no se sientan posmodernos”

Por su parte, Vivi Tellas ya advierte que “esta movida de las instituciones que quieren organizar el arte joven me parece una manera de hundir a los jóvenes: de marginarlos así no se mezclan con el arte de verdad”. Lo cierto es que el diario de mayor tirada del país y dirigido a los sectores medios, menciona en sus páginas a los artistas más emblemáticos del *under*, al tiempo que los mezcla indiscriminadamente con la obra de Bartís y con el éxito del boliche El Dorado, en el que Batato Barea hace las veces de mesera, mostrando elocuentemente el establecimiento de una versión “comercial” del *under* durante los primeros años 90.

El 6 de abril de 1992, Gabriela Lotersztain publica en Clarín la nota “¿Qué es, en realidad, el <<underground>> porteño?”. La pregunta parte de la frecuencia con la que el término es utilizado. El copete reza

“Cada vez es más frecuente bautizar cualquier fenómeno novedoso o extraño como <<under>>. Sólo hace falta que haya jóvenes y audaces para que la palabra otorgue certificado de exotismo. Sin embargo, para el actor Alejandro Urdapilleta, uno de los grandes ídolos de los espectáculos transgresores ajenos al teatro comercial, el <<under>> no existe...” (Lotersztain: 1992)

En efecto, Urdapilleta considera que el *under* “es algo que no existe” y organiza un relato histórico del fenómeno, que lo sitúa en el pasado. Así, sostiene que durante los primeros años de la democracia no había muchos lugares para aquel que quería actuar y expresar cosas nuevas o participar activamente. Le adjudica la posibilidad de existencia del *under* a los espacios Parakultural y Cemento, y a personas como Horacio Gabin, Omar Viola y Omar Chabán, quienes soportaron *razzias* de la policía e inspecciones. Agrega que el *under* renovó absolutamente al público de teatro, acercando a gente que hasta entonces no iba. Se refiere a un público marginal, *punkies* sin dinero, pero siempre vivos. Para Urdapilleta, la gente era *underground*. Por su parte, “la mayoría de los críticos jamás vio lo que nosotros hacemos y, sin embargo, lo ha clasificado como <<under>> para marcar una divisoria” (en Lotersztain: 1992). Por consiguiente, la mayoría de la gente asocia al *under* con el “reviente”. Por último, reconoce que el *under* se agotó a sí mismo, y que los productores, cuando vieron que la movida atraía gente, tomaron los elementos más superficiales, como el disfrazarse de mujer o la homosexualidad, etiquetando el concepto de “transgresión”.

Por su parte, la crítica académica también comenzó a hacer referencia al fenómeno cuando el mismo ya había concluido. Así, en el libro *Teatro argentino de los 90*, Susana Freire (1992) analiza dos experiencias teatrales de 1991, la V edición de La Movida, realizada en el Centro Cultural Recoleta, y la Nueva Bienal de Arte Joven, realizada en Puerto Madero. Respecto de La Movida, sostiene que su propuesta es brindar un espacio para las “nuevas tendencias” o el “teatro joven”, que hasta ahora se realizaba sólo en “reductos”. Para Freire, el saldo de la edición consignada es la desorientación creativa y el “todo vale” para una expresión escatológica-sexual-revulsiva. Curiosamente, destaca los espectáculos no emparentados con el fenómeno *under*, dada la fuerte presencia de la dirección y la dramaturgia<sup>548</sup>.

En cuanto a la Nueva Bienal de Arte Joven, Freire nuevamente reclama la falta imaginación, de creatividad y de una clara propuesta estética. Pero esta vez, consigna que “curiosamente, muchos de estos proyectos se ubicaron bajo el rubro de varieté, clasificación que albergó a un faquir, a payasos, a cantantes, es decir, a todo show que se escapaba de una estructura teatral” (Freire: 1992, Pp. 88). De este modo, da cuenta de

---

<sup>548</sup> *Variaciones sobre Beckett* (dirigido por Daniel Veronese) y *Ubu Rey* (dirigido por Emilio García Wehbi), ambos por El periférico de objetos, *Teatro del mas allá, QEPD* (de Héctor Malamud y el grupo Cabriola), *El ritual de los comediantes* (de Sergio y Javier Margulis), *Hamlet* (dirigido por Mónica Viñao) y *Choque de cráneos* (de Paco Giménez).

cómo la estructura privilegiada por el *under* comenzaba a ser utilizada indiscriminadamente para todo tipo de propuestas.

Por su parte, Jorge Dubatti afirma en 1992, que la situación del “teatro joven”, “movimiento grupal de los 80” o “teatro underground” ha cambiado, debido a que para esa altura se han disipado los prejuicios de artistas, críticos e investigadores. Por otra parte, sostiene que se ha producido un fenómeno de decantación, selección y desplazamiento de unos grupos por otros y que han desaparecido las manifestaciones callejeras. Adjudica muchos cambios en las modalidades de producción de los artistas y a la percepción, por parte de los mismos, de su importancia dentro del campo teatral. Por consiguiente, los creadores del *under* intentan genera una imagen menos informal y más organizada de su trabajo, dejando menos margen a la intuición y al desparpajo, antes indispensables. Además, “el movimiento tiene sus propios puntos de referencia, valora sus trayectorias, discierne claramente los artistas valiosos de los <<falsos>>” (Dubatti: 1992, Pp. 10).

De este modo, observamos cómo paulatinamente se produce la pérdida de las características específicas del *under*: aunque esto no es advertido inicialmente, el teatro que se está gestando, ya no pertenece al fenómeno. Según López (AAVV: 2001, b), recién en 1994 la crítica da por liquidado al movimiento<sup>549</sup>. Incluso, la reflexión académica comienza a plantear el surgimiento de una nueva sensibilidad en la juventud, distinta de aquella que había producido el fenómeno *under*. Así, Mario Margulis (1994) consigna el surgimiento de “los modernos”, grupo que adquiere entidad a partir de la I Bienal de Arte Joven de 1988. Se trata de jóvenes intelectuales y artistas, que circulan

---

<sup>549</sup> Consigna tres comentarios significativos: “Poco entusiasmo en Buenos Aires y espectáculos dispares, dejaron al descubierto que la euforia renovadora pasó y hoy hay mas confusiones que concreciones. Sin embargo, entre trazos borrosos emerge una pequeña luz: es la palabra que pugna por volver a escena [...] ¿Qué pasa hoy con las llamadas nuevas tendencias, con un teatro que se propone enarbolar la impronta de lo nuevo, qué ocurre con los grupos que trabajan en <<nuevas direcciones>>?” (Lauro: 1994, Cit. por Liliana López, en AAVV: 2001, b, Pp. 544). “Cuando uno tiene incertidumbre, conviene dar cuenta de ella y tratar de advertir a qué uno la atribuye. Sucede que viendo, recorriendo los teatros, quienes hacemos esta revista tenemos la impresión de que más allá de la calidad interpretativa que sin duda existe en muchos casos, es ésta una etapa en la que las nuevas formas no aparecen muy claras. El teatro no parece transcurrir su tiempo de mayor movilidad [...] sería triste pensar que semejante historia se acabaría en estas latitudes con lo que podría denominarse <<el kitsch del under>> (los epígonos del underground de los ochenta), o con formas repetidas del naturalismo de los sesenta” (Editorial de la revista *La Cuarta Pared*, Nro. 4, septiembre-octubre de 1994). “¿Qué fue de aquella generación teatral que se dio a conocer en reductos como el Parakultural y Cemento?” (Patricia Arancibia, “El teatro <<underground>> en los 90. Memorias del subsuelo”, *Clarín*, 10 de febrero de 94).



por exposiciones, galerías, bares, recitales y fiestas privadas, que anteriormente se identificaban con lo que “solía llamarse *underground*”<sup>550</sup>.

### Conclusiones del Capítulo 3

En el presente capítulo hemos analizado las características que adquieren la situación de actuación y la categoría de Yo Actor en el denominado *under* porteño. En primer lugar, establecimos las confluencias entre el *under* y el movimiento del rock nacional en los inicios de la década del 80, fundamentalmente en lo que respecta a los espacios y a las conductas espectatoriales del público. Profundizamos también, en las conexiones del fenómeno con poesía neobarroca, en lo que respecta a las manifestaciones de una corporalidad y de una sexualidad descentradas y exacerbadas. Por otra parte, nos centramos en la caracterización de los procedimientos, estructuras y enunciados que el *under* rescató del género “ínfimo” y de la cultura radial, cinematográfica y televisiva, a partir de lo que hemos identificado como una sensibilidad *camp*.

En segundo término, desarrollamos las características metodológicas de la Escuela Francesa de Jacques Lecoq y su directa influencia en el fenómeno *under*, a partir de su introducción en el campo teatral porteño por parte de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz. Consideramos que la Escuela Francesa proporcionó las herramientas para el necesario fortalecimiento del Yo Actor en el *under*, a través de la formación en la máscara neutra, el *clown* y el bufón, en tanto metodologías que hacen de la relación con el público, su fundamento. Por consiguiente, sostenemos que los artistas del *under* no trabajaban a partir de un vacío metodológico o de la mera espontaneidad. Por otra parte, consideramos que la Escuela Francesa brindó un marco para la recuperación del género “ínfimo”, a través de su fuerte estructuración en géneros tradicionales y de la valorización del número breve. A continuación, analizamos dos de las agrupaciones vinculadas a dicha metodología, que mayor repercusión tuvieron durante la década del 80: El Clú del Claun y La Banda de la Risa.

---

<sup>550</sup> Como parte de la misma investigación, Marcelo Urresti plantea que la misma se relaciona con la consagración del diseño, en tanto producción de belleza orientada al consumo, y con el crecimiento frenético de la Carrera de Comunicación Social de la UBA. Se trata de un nuevo circuito cultural conformado por “aspirantes a”, que circulan por el Bar Bolivia (cuyos propietarios son los mismos que el del boliche El Dorado) y el club Eros de Palermo Viejo. Urresti introduce también la categoría *cool* para referirse a esta nueva sensibilidad: la exhibición de un comportamiento descomprometido y distante, la ausencia de tensión y ansiedad. De este modo, si bien se mantienen referencias ya presentes en el *under* (lo frívolo, lo *freak*, lo decadente y la hibridación entre lo popular y lo culto), esta apelación se realiza desde un lugar distante que no coincide con la sensibilidad neobarroca y el compromiso corporal presente en aquél.

En tercer lugar, profundizamos en las características del Yo Actor en el *under*: el enfrentamiento *cuerpo a cuerpo* con el público, la indeterminación de las propuestas artísticas, la imposición de la situación de actuación al espectador, la provocación a través de una corporalidad descentrada. Por consiguiente, consideramos que se produjo un fortalecimiento del Yo actor y su transformación en “personaje”.

Luego, ejemplificamos las observaciones realizadas a través de la caracterización de los grupos, espacios y manifestaciones artísticas más emblemáticas del *under*. Profundizamos en la poética y el devenir de la figura de Batato Barea, máximo exponente del fenómeno quien, además de haber llevado las características específicas del mismo a su más alto desarrollo, sostuvo y acrecentó la indeterminación hasta el final, aun cuando en los otros artistas del *under* esto estaba declinando.

Por último, analizamos el rol jugado por el Centro Cultural Ricardo Rojas en la rápida institucionalización del *under*, y caracterizamos la disolución del mismo en el campo cultural de principios de la década del 90.

De lo expuesto, podemos extraer las siguientes conclusiones. Si bien las manifestaciones teatrales comienzan como una extensión de lo sucedido en el ámbito del rock nacional (del que los Yo Actores jóvenes usufructúan sus espacios, su público y su impronta o actitud), el fenómeno *under* quedó fuertemente identificado con el teatro.

Los artistas que lo llevaron adelante provenían de sectores de clase media acomodada y contaban con acceso a la formación en metodologías y disciplinas novedosas, a través de cursos privados tomados en plena dictadura. Muchos artistas consignan la asistencia de sus familias como público en sus *performances*<sup>551</sup>, por lo que contaban con recursos y apoyo familiar, lo cual luego se extendió al Estado mismo. Incluso, María José Gabin (2001) consigna que Las Gambas al Ajillo concurrían periódicamente a una coordinadora grupal en su consultorio de la calle Libertador.

Rápidamente, los artistas del *under* fueron legitimados en el campo cultural. María José Gabin (2001) sostiene que una de las cosas que más sorprendía a las integrantes de Las Gambas al Ajillo fue el haber logrado tanto en tan pocos años de trabajo. Esto se halla estrechamente relacionado con la política cultural del gobierno alfonsinista, que sostenía una fuerte apelación a la juventud.

---

<sup>551</sup> Así lo hacen María José Gabin, Martín Salazar, y el propio Batato Barea trabajaba con su madre.

Ya a principios de los 90, el panorama sociopolítico cambia ostensiblemente. La transgresión se transforma en moda, siendo adoptada como tópico por los medios de comunicación y la cultura dominante, convirtiéndose en funcional para el mercado de consumo neoliberal. Ante semejante despliegue, las manifestaciones teatrales del *under* quedaron desactivadas. Por su parte, el rock también adquiere definitivamente rasgos industriales<sup>552</sup>.

De este modo, los propios artistas fueron perdiendo la impronta *under*. Por un lado, por motivos externos a la propia poética: cambios en los modos de producción, separación de los grupos por problemas internos o por el devenir de las carreras individuales, etc. El acceso a la televisión, por ejemplo, no fue un tema menor. Gran parte de los Yo Actores del *under* recalcaron en dicho medio, al igual que había sucedido con los actores populares marginados dentro del campo teatral en décadas pasadas.

La denominada “segunda generación” del Parakultural, conformada por Alfredo Casero, Favio Posca, Fabio Alberti, Diego Capusotto, Mariana Briski, Rodolfo Samsó “Alacrán”, Mex Urtizberea, Pablo Cedrón, etc. pasa rápidamente a la televisión, de la mano de su propio ciclo, denominado *De la cabeza* (1992), luego transformado en *Cha cha cha*<sup>553</sup>. Si bien estos ciclos, así como Urdapilleta y Tortonesse en el programa de Gasalla, mantuvieron sus características estéticas, poco a poco, las intervenciones individuales de los Yo Actores del *under* en la televisión, fueron perdiendo su impronta, asimilándose al formato tradicional<sup>554</sup>. Del mismo modo, la imitación degradada de los *sketches* de *Cha cha cha* por parte de otros ciclos, fundamentalmente el de Marcelo Tinelli, constituyó una auténtica sangría<sup>555</sup>, que incluso llegó al traspaso directo de los propios artistas<sup>556</sup>.

Por otra parte, motivos intrínsecos a la propia estética del *under* llevaron a su agotamiento y al declive de los parámetros anteriormente adoptados por los propios

---

<sup>552</sup> Rock and Pop se convierte en una factoría de visitas internacionales y su programación cambia notoriamente. Del ingreso fallido de sus artistas a la televisión, sólo logra instalarse Mario Pergolini, adoptando la figura de la “transgresión joven”, en una aparatosa componenda con Marcelo Tinelli, que se presenta como una figura totalmente asimilada al sistema.

<sup>553</sup> Cuyas diversas temporadas serían producidas por Nicolás Repetto, Adolfo Castelo y Sebastián Borensztein. El ciclo sería el germen de los posteriores *Delicattesen*, producido por Mario Pergolini, *Todo x dos pesos*, producido por Marcelo Tinelli, y el actual, *Peter Capusotto y sus videos*.

<sup>554</sup> Tal es el caso de las intervenciones de Carlos Belloso y Alfredo Casero en las tiras de Pol-ka, de Alacrán en el ciclo de Marcelo Tinelli, de Pablo Cedrón en el programa de Nicolás Repetto o de Humberto Tortonesse en *Hola Susana*.

<sup>555</sup> En la temporada 1996, el programa regentado por Alfredo Casero incluía un cartel que invitaba irónicamente a los productores de otros programas a pasar por el canal a retirar los guiones del ciclo.

<sup>556</sup> Tal es el caso de Rodolfo Samsó “Alacrán” y su *sketch* “Garombol”, reproducido textualmente en el ciclo de Tinelli, con la leve modificación del título por “Agarompa”.

artistas. Alejandro Catalán (2002) sostiene que, luego de romper con lo anterior (la densidad emocional y la solemnidad), el *under* mostró la imposibilidad de llevar el juego escénico a otro lado, encontrándose con su propio límite. Hemos establecido cómo la situación de actuación propuesta por el Yo Actor del *under* era irremediabilmente efímera. Pero después de ello, el fenómeno no pudo tomar un rumbo que redoblara la apuesta. Rápidamente, las propuestas se transformaron en la búsqueda del efecto inmediato. La crítica comenzó a denunciar la reiteración y a propugnar por un cambio de rumbo. Por un lado, reclamando una política cultural definida (Freire, en AAVV: 1992), lo cual llegaría con los subsidios del INT y de Proteatro, que contribuirían a la constitución del circuito teatral alternativo u *off*, hacia finales de la década del 90. Por otra parte, exigiendo el regreso a parámetros anteriores, fundamentalmente la aparición de una nueva generación de dramaturgos<sup>557</sup>. La situación cambiaría muy pronto, de la mano de la denominada “dramaturgia de los 90”, llevada adelante por jóvenes teatristas, denominación que contempla no sólo el rol de creador del texto dramático, sino también la de director e incluso actor. De este modo, le preponderancia de la Actuación en las propuestas teatrales declina ostensiblemente. Ricardo Bartís (2003) sostiene que gran parte de los logros del actor del *under* fueron apropiados por la denominada “dramaturgia de los 90” y, por consiguiente, desactivados. Para Bartís (2003), se abandonaron encuadres que permitían el encuentro con los pares.

El campo teatral porteño retorna así a la hegemonía de la representación transitiva, al tiempo que el teatro, como ámbito de reunión juvenil, pierde la convocatoria y se recluye nuevamente en una minoría.

No obstante, el *under* dejó una notoria ampliación de la categoría de Yo Actor, que pasó a incluir comportamientos, procedimientos, materiales y actitudes otrora impensados, terminando de legitimar definitivamente a la Actuación popular de antaño. Tanto a través de la formación de Yo Actores, como en sus consecuencias en la dramaturgia, los logros del *under* pasaron a formar parte de las herramientas y procedimientos disponibles en el teatro actual, razón por la cual consideramos que el fenómeno de “disolvió” en el campo teatral (e incluso cultural) porteño<sup>558</sup>.

---

<sup>557</sup> Así, Jorge Dubatti (1992) se preguntará si no existe una dramaturgia joven argentina. Si bien considera que sí, agrega que para 1992 su situación es muy precaria, porque “<<el frente de actores y directores del teatro joven>> no busca repertorio nacional” (Dubatti: 1992).

<sup>558</sup> En este sentido, sus repercusiones fueron más amplias que las del Teatro de Intensidades y Estados que, por sus características específicas, apela un posicionamiento marginal o minoritario.

Ya en 1997, Humberto Tortonese declara que

“El under, qué hinchapelotas. El under era un lugar minúsculo con goteras, techos que se caían y que estaba abajo de un conventillo. Y en el que a las cuatro de la mañana terminábamos con un reportaje a un rockero o actor. ¿A qué personaje le podés hacer, hoy, una nota a las cuatro de la mañana?” (en Boido: 1997)

Ese mismo año, Los Macocos estrenan *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* en el Teatro Municipal General San Martín, con la asesoría de Jorge Maronna, de los Les Luthiers. El prólogo de la obra afirma que su propuesta es “honrar a quienes nos precedieron en el oficio, a quienes nos hicieron” (Cit. en Dubatti: 2002, Pp. 162).

En la actualidad, sólo este grupo y La Banda de la Risa continúan en actividad.

## **Conclusiones de la SEGUNDA PARTE**

En la **Segunda Parte** de nuestra investigación, nos propusimos aplicar el Modelo de Análisis de la Actuación propuesto al campo teatral porteño.

En el **Capítulo 1** hemos analizado la introducción, desarrollo y elaboración de las metodologías de Actuación realistas en nuestro campo teatral, y su relación con las condiciones históricas y sociopolíticas que las precedieron.

En primer lugar, hemos caracterizado al campo teatral porteño a partir de su carácter periférico dentro del campo cultural, y de la hegemonía, en principio ansiada, y luego concretada, de la dimensión transitiva de la representación. La misma se halla expresada en la adjudicación de una función social y didáctica al teatro, en tanto vehículo de contenidos valiosos a transmitir y en el rechazo a la reflexividad propia de la Actuación. Estas premisas dieron lugar al surgimiento de una variante culta y una variante popular, en tanto formas divergentes de concebir y de hacer teatro, las cuales incluyeron procedimientos y metodologías de Actuación propias.

En segundo lugar, hemos establecido que la hegemonía de la representación transitiva halló su expresión más acabada en el teatro independiente, constituido desde 1930 por el proyecto de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, y continuado luego por otras agrupaciones. Dicho proyecto le brindó los lineamientos definitivos a la concepción ética del teatro, imponiendo una misión a sus actores y cristalizando la identidad del Yo Actor a partir del estereotipo del actor militante, cuyo público se ve reducido a la figura del destinatario / beneficiario de un bien cultural / ideológico liberador. De este modo, el teatro independiente proporcionó el marco adecuado para la introducción del “sistema” Stanislavski. El mismo constituyó la resolución metodológica de una larga aspiración: la de la instalación del realismo como garantía de la transitividad de la representación teatral hacia un referente valioso en términos didáctico-políticos. En efecto, la introducción de Stanislavski dio lugar al surgimiento de la dramaturgia realista reflexiva.

Por otra parte, además de convertirse en la metodología específica hegemónica en nuestro campo teatral hasta la postdictadura, el “sistema” propició el exitoso ingreso del Método Strasberg. Hemos caracterizado al mismo a partir de la sustitución que realiza de la noción de vivencia, por la de emoción. Esta modificación ocasiona el aislamiento del resultado respecto de la trama, la consiguiente elevación del ejercicio aislado de la situación de actuación como premisa metodológica por antonomasia, la preponderancia de estereotipos vinculados a una Actuación de calidad en la conformación de la identidad como Yo Actor, y su totalización en la introspección. La

introducción del Método en el campo teatral porteño legitimó las experiencias que los pedagogos y directores venían realizando intuitivamente a partir “sistema” Stanislavski, y contribuyó a dinamizar la aplicación de la metodología de Actuación realista en textos dramáticos que comenzaron a presentar importantes variantes estéticas respecto del realismo reflexivo.

No obstante la enorme difusión de la amalgama entre “sistema” Stanislavski y Método Strasberg en nuestro medio, hemos señalado la existencia de una poética de Actuación realista “porteña”. La misma se verifica en la abundante presencia de actores formados en la metodología stanislavskiana / strasbergiana que, no obstante, ampliaron su registro al incluir formas propias del universo y la subjetividad porteños (aunque no se podrían asimilar a dichas formas con procedimientos propios del Actor Popular argentino, debido a la extrema subordinación que presentan respecto de la trama).

Por último, hemos consignado que durante la última postdictadura, surgieron poéticas y metodologías específicas de Actuación que comenzaron a rivalizar con la metodología realista. Entre ellas, analizamos la variante producida dentro de la misma: el Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano, basado en el homónimo de Stanislavski (también conocido como la “segunda parte” de su “sistema”). La propuesta de Serrano, que polemiza abiertamente con la de Strasberg, propone el posicionamiento del Yo Actor en la situación de actuación a partir de la acción, desarrollada en el marco de la Estructura Dramática. De este modo, Serrano prioriza el carácter contingente y situacional de la Actuación, evitando totalizaciones que pongan en peligro la lógica de acción táctica propia del Yo Actor. El Método de las Acciones Físicas promueve así la máxima apertura del Yo Actor realista a la situación de actuación y, por las características de su evolución, constituye una excepción dentro del campo teatral porteño.

En el **Capítulo 2** hemos analizado los antecedentes, el desarrollo y la continuidad de la metodología específica de Actuación inherente al Teatro de Estados o de Intensidades, centrándonos fundamentalmente, en la obra de Alberto Ure a quien identificamos como el creador de la misma.

Consideramos que la premisa que articula el Teatro de Intensidades o de Estados es la apelación constante al realismo como referencia a la cual oponerse y subvertir. Mientras el realismo se apoya en la transitividad hacia el referente, y el psicologismo y la continuidad rítmica propias de la Actuación orgánica y vivenciada, la estética iniciada por Ure busca la perturbación constante del espectador a través de la diferencia y la

evidencia de la enunciación en el enunciado, aquello que Bartís denomina “textura” u “opinión” (Bartís: 2003). La clave de esta poética directorial personal (devenida en metodología específica de Actuación al ser utilizada por otros teatristas), es la disrupción de la trama a través del aspecto rítmico del hecho teatral, lo cual es obtenido mediante la socavación constante de los parámetros estéticos, formales y éticos del realismo

En la primera sección de dicho capítulo, hemos caracterizado al Teatro de Intensidades como resultado de la confluencia de múltiples discursos y circunstancias sociales e históricas, presentes en el campo cultural argentino: por un lado, las posturas revisionistas y nacional populares, presentes en el pensamiento local en el arco temporal que se extiende desde la resistencia peronista hasta la lucha armada. Por otra parte, la experimentación formal desarrollada a lo largo de la década del 60 y su conflictiva relación con la radicalización de los sucesos políticos. Consideramos que la influencia del pensamiento nacional en Ure, no se manifiesta en el mensajismo propio de un teatro ideológico de corte progresista, sino a través de la repercusión política que posee la experimentación formal. No obstante, no recurre para ello a la ruptura propia de las vanguardias de los países centrales, sino que su propuesta apela a la disrupción de la trama mediante el rescate de las formas populares de Actuación. Así, su teatro produce la mezcla e hibridación de los términos de las dicotomías presentes en nuestro campo cultural: lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo propio y lo extranjero.

En segundo término, nos hemos centrado en estos aspectos sintetizados por la postura de Ure. Previamente, hemos establecido algunos antecedentes de la misma, entre los que se destaca la labor de Oscar Ferrigno, tanto al frente de Fray Mocho, como en su desempeño directorial posterior. Luego, consignamos las influencias presentes en el pensamiento de Ure, a través de figuras tan eclécticas como Oscar Masotta (a partir del psicoanálisis y de la noción de lo discontinuo como categoría artística), Arturo Jauretche (a partir de su estrategia discursiva) y Joe Chaikin (mediante elementos elaborados en su trabajo con el Open Theatre). Analizamos también, la reapropiación de los procedimientos de la Actuación popular local en el teatro de Ure.

En tercer lugar, analizamos las características específicas de la metodología de Actuación propuesta por Ure, basándonos en la noción de descentramiento. Por un lado, reflexionamos respecto de la importancia de la relación transferencial establecida por el director, con el objeto de propiciar la desestabilización permanente del Yo Actor como modo de evitar la instalación del mismo en la lógica del sentido y de la caracterización



psicológica del personaje. Por otra parte, analizamos la propia poética personal de Ure como director.

Finalmente, establecimos la continuidad de la propuesta de Ure en el teatro de Ricardo Bartís y en la poética personal de Actuación de Eduardo Pavlovsky.

Como corolario, el desarrollo del Teatro de Estados o de Intensidades se fundamenta en una profunda polémica inscripta en el seno del campo cultural argentino, y que tiene a las visiones elitista y, fundamentalmente, progresista de la cultura como sus blancos predilectos. Esta oposición se basa en el rescate de vertientes artísticas y de pensamiento desarrolladas con anterioridad y marginales dentro del campo, en la síntesis y superación de dicotomías alimentadas por la visión hegemónica de la cultura esgrimidas tanto por los grupos conservadores como por la izquierda tradicional (por lo que se sitúa en contra de la función didáctica del teatro, tanto como transmisor de valores de la alta cultura, como de contenidos políticos emancipadores), en la revalorización de los aspectos reflexivos y autóctonos del teatro nacional, y en el sostenimiento de un posicionamiento de constante confrontación y oposición, y por consiguiente, de una condición minoritaria dentro del campo teatral.

El Teatro de Estados o de Intensidades se propone, por consiguiente, la disrupción de la continuidad rítmica propia del realismo. No obstante, no prescinde del mismo, en tanto lo mantiene como punto de referencia a subvertir. Para ello, minimiza los aspectos transitivos de la representación, prioriza sus componentes reflexivos, fundamentalmente, a través de la Actuación, resalta las marcas de enunciación en la misma y altera la composición de la trama. En este sentido, aporta una visión del teatro novedosa dentro del campo local, en la cual lo reflexivo deja de estar identificado con la gratuidad o vacuidad de la forma, y de ser caracterizado como primitivo o irracional, convirtiéndose en la dimensión privilegiada de lo artístico y fundamentalmente, de lo político.

Aun dentro de la misma vertiente poética y metodológica, tanto Ure, como Bartís y Pavlovsky han desarrollado estilos individuales, reconocidos por la crítica y el público. Cada uno con sus particularidades, han confluído en el desarrollo de un teatro eminentemente argentino. La mixtura de un pensamiento intelectual crítico, de lecturas de teorías extranjeras y de la reapropiación de formas populares locales, han producido un teatro propio, que es asimismo reconocido como tal en el extranjero. Metodológicamente, esta corriente ha modificado de manera sustancial la formación y el ejercicio de la Actuación en nuestro campo teatral, ampliando las herramientas

disponibles para el Yo Actor en el diálogo establecido en la situación de actuación, colocando a su cuerpo y su voz en el centro del hecho escénico y buscando el desarrollo del Gesto de cada sujeto.

El universo estético y metodológico consignado ha sido retomado por varios directores y formadores de actores, entre los que podemos mencionar a Pompeyo Audivert y Alejandro Catalán.

Por último, las características particulares de la metodología específica de Actuación propuesta por el Teatro de Estados o de Intensidades, presenta algunas dificultades reiteradas, que es preciso señalar. En primer lugar, desarrolla cierta dependencia del Yo Actor respecto del director, lo cual dificulta su desempeño en otras poéticas e incluso con otros directores de la misma. Como corolario, los Yo Actores trabajan durante largo tiempo con el mismo director (en este sentido, es usual que se reiteren los grupos de trabajo o las “duplas” de Yo Actor y director), u optan por desempeñarse utilizando otra metodología específica, abandonando los parámetros del Teatro de Estados o Intensidades, o bien por trabajar “solos”, con el riesgo de presentarse aislados de los otros Yo Actores o elementos presentes en la situación de actuación (caso del que Eduardo Pavlovsky constituye el ejemplo más acabado). No en vano, los directores de esta poética desarrollan un fuerte personalismo, al tiempo que muchos de los Yo Actores con los que trabajan son desconocidos o no alcanzan el mismo grado de reconocimiento público.

No obstante, es en la formación para la Actuación donde la utilización de esta metodología específica presenta los mayores riesgos, sobre todo cuando el profesor no diferencia su rol como pedagogo del de director, aplicando los mismos procedimientos en ambos casos. En este sentido, además del necesario establecimiento de límites en la utilización de la desestabilización del Yo Actor en formación, por parte del maestro, es importante señalar que, a diferencia del director, el maestro no puede rehusarse constantemente a ocupar el lugar del saber. La confusión entre los roles de director y maestro puede conducir, sobre todo en esta metodología, a una utilización perjudicial de la corrección en tanto que, en lugar de brindar procedimientos para la Actuación al tiempo que un posicionamiento del alumno como Yo Actor, permanezca en el enigma.

En un ámbito de formación, se torna necesario que el docente brinde herramientas que le permitan al alumno posicionarse como Yo Actor aun en el desempeño con otros directores. En caso contrario, el alumno se limitará a imitar aquello que supone que el maestro espera de él. Es por ello que la metodología específica de Actuación en el

Teatro de Estados o Intensidades se recomienda, generalmente, a alumnos que han tenido experiencias anteriores. Es decir, a alumnos en los que el posicionamiento como Yo Actor ya se haya realizado, o en los que la misma no dependa exclusivamente de los parámetros brindados por esta metodología. En este sentido, podríamos afirmar que la metodología específica de Actuación del Teatro de Estados o de Intensidades, en lo que respecta a su utilización para la formación, presenta un debilitamiento de su dimensión técnica, en beneficio de sus peculiaridades estético/ideológicas.

Por otra parte, la implementación de esta metodología específica en grupos grandes impide el desarrollo de la relación necesaria entre docente/alumno, lo cual provoca la pérdida de la profundidad buscada, la persecución desmedida del efecto y la tendencia a la repetición de un estilo.

En el **Capítulo 3** hemos analizado las características que adquieren la situación de actuación y la categoría de Yo Actor en el denominado *under* porteño. En primer lugar, establecimos las confluencias entre el *under* y el movimiento del rock nacional en los inicios de la década del 80, fundamentalmente en lo que respecta a los espacios y a las conductas espectatoriales del público. Profundizamos también, en las conexiones del fenómeno con poesía neobarroca, en lo que respecta a las manifestaciones de una corporalidad y de una sexualidad descentradas y exacerbadas. Por otra parte, nos centramos en la caracterización de los procedimientos, estructuras y enunciados que el *under* rescató del género “ínfimo” y de la cultura radial, cinematográfica y televisiva, a partir de lo que hemos identificado como una sensibilidad *camp*.

En segundo término, desarrollamos las características metodológicas de la Escuela Francesa de Jacques Lecoq y su directa influencia en el fenómeno *under*, a partir de su introducción en el campo teatral porteño por parte de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz. Consideramos que la Escuela Francesa proporcionó las herramientas para el necesario fortalecimiento del Yo Actor en el *under*, a través de la formación en la máscara neutra, el *clown* y el bufón, en tanto metodologías que hacen de la relación con el público, su fundamento. Por consiguiente, sostenemos que los artistas del *under* no trabajaban a partir de un vacío metodológico o de la mera espontaneidad. Por otra parte, consideramos que la Escuela Francesa brindó un marco para la recuperación del género “ínfimo”, a través de su fuerte estructuración en géneros tradicionales y de la valorización del número breve. A continuación, analizamos dos de las agrupaciones vinculadas a dicha metodología, que mayor repercusión tuvieron durante la década del 80: El Clú del Claun y La Banda de la Risa.

En tercer lugar, profundizamos en las características del Yo Actor en el *under*: el enfrentamiento  *cuerpo a cuerpo*  con el público, la indeterminación de las propuestas artísticas, la imposición de la situación de actuación al espectador, la provocación a través de una corporalidad descentrada. Por consiguiente, consideramos que se produjo un fortalecimiento del Yo actor y su transformación en “personaje”.

Luego, ejemplificamos las observaciones realizadas a través de la caracterización de los grupos, espacios y manifestaciones artísticas más emblemáticas del *under*. Profundizamos en la poética y el devenir de la figura de Batato Barea, máximo exponente del fenómeno quien, además de haber llevado las características específicas del mismo a su más alto desarrollo, sostuvo y acrecentó la indeterminación hasta el final, aun cuando en los otros artistas del *under* esto estaba declinando.

Por último, analizamos el rol jugado por el Centro Cultural Ricardo Rojas en la rápida institucionalización del *under*, y caracterizamos la disolución del mismo en el campo cultural de principios de la década del 90.

Las manifestaciones teatrales comenzaron como una extensión de lo sucedido en el ámbito del rock nacional, no obstante lo cual, el fenómeno *under* quedó fuertemente identificado con el teatro. Por otra parte, los artistas que lo llevaron adelante provenían de sectores de clase media acomodada y contaban con acceso a la formación en metodologías y disciplinas novedosas, a través de cursos privados tomados en plena dictadura.

Si bien las manifestaciones del *under* fueron rápidamente legitimadas en el campo cultural (aspecto que se halla estrechamente relacionado con la política cultural del gobierno alfonsinista, que sostenía una fuerte apelación a la juventud), ya a principios de los 90 el panorama sociopolítico cambió ostensiblemente. La transgresión se transformó en moda, siendo adoptada como tópico por los medios de comunicación y la cultura dominante, convirtiéndose en funcional para el mercado de consumo neoliberal. Ante semejante despliegue, las manifestaciones teatrales del *under* quedaron desactivadas.

De este modo, los propios artistas fueron perdiendo su impronta. Por un lado, por motivos externos a la propia poética: cambios en los modos de producción, separación de los grupos por problemas internos o por el devenir de las carreras individuales (aspecto en el que el acceso a la televisión no constituyó un tema menor).

También motivos intrínsecos a la propia estética del *under*, llevaron a su agotamiento y al declive de los parámetros anteriormente adoptados por los propios artistas. Hemos establecido cómo la situación de actuación propuesta por el Yo Actor

del *under* era irremediabilmente efímera. Pero después de ello, el fenómeno no pudo tomar un rumbo que redoblara la apuesta y rápidamente, las propuestas se transformaron en la búsqueda del efecto inmediato. Así, la crítica comenzó a denunciar la reiteración y a propugnar por un cambio de rumbo. Por un lado, reclamando una política cultural definida, lo cual llegaría algunos años después con los subsidios del INT y de Proteatro, que contribuirían a la constitución del circuito teatral alternativo u *off*. Por otra parte, exigiendo el regreso a parámetros anteriores, fundamentalmente la aparición de una nueva generación de dramaturgos, lo que también sucedería en los 90.

En efecto, en dicha década surgió una nueva dramaturgia, propugnada por jóvenes teatristas<sup>559</sup>. Acordamos con Ricardo Bartís (2006, 2003) cuando afirma que estos dramaturgos tomaron las características que la Actuación había adquirido durante la postdictadura, para incorporarlas al texto dramático, propugnando la idea de que se podía hacer teatro de vanguardia desde una literatura de vanguardia, lo cual no le dejaba resquicio al actor.

La Actuación quedó así subordinada nuevamente al imperativo de una trama y de un programa de puesta en escena que fue reivindicado por<sup>560</sup> y adjudicado a estos jóvenes dramaturgos, quienes rápidamente fueron legitimados dentro del campo teatral, convirtiéndose en figuras.

En efecto, si bien el *under* provocó una notoria ampliación de la categoría de Yo Actor, por lo que los logros del fenómeno pasaron a formar parte de las herramientas y procedimientos disponibles en el teatro actual<sup>561</sup>, durante los 90, la preponderancia que la Actuación había logrado en la postdictadura, declinó. El campo teatral porteño retornó a la histórica hegemonía de la representación transitiva, al tiempo que el teatro, como ámbito de reunión juvenil, perdió la convocatoria alcanzada y se recluyó nuevamente en una minoría.

No obstante, aun habiéndose producido la recomposición de la hegemonía de la trama y de la visión totalizadora del teatrista, los dramaturgos de los 90 abjuraron del realismo, inclinándose por una ética y estética cercana a lo que Hans Thies Lehmann

---

<sup>559</sup> Denominación que contempla no sólo el rol de creador del texto dramático, sino también la de director e incluso actor.

<sup>560</sup> Por ejemplo, Rafael Spregelburd (2007) sostiene que en sus obras todo está controlado porque no le gusta que nada quede librado al azar ni que se improvise. Por consiguiente, todos los aspectos de la puesta en escena están milimétricamente ensayados, aunque parezcan caóticos. Por ello, agrega que no le agrada que otros directores pongan sus obras, debido a que de ese modo se altera aquello que él quería contar.

<sup>561</sup> Lo que también puede afirmarse respecto del Teatro de Intensidades y Estados, aunque las repercusiones del *under* fueron más amplias, dado que, por sus características específicas, aquél apela un posicionamiento marginal o minoritario como fundamento.

(2002) caracteriza como Teatro Posdramático<sup>562</sup>. Así, durante varios años el realismo fue una poética “maldita”<sup>563</sup>, siendo reivindicado sólo recientemente<sup>564</sup>.

De todos modos, durante los 90 no se produjo el surgimiento de ninguna metodología de Actuación novedosa, por lo que hasta hoy siguen utilizándose, de forma ecléctica y yuxtapuesta, aquellas que hemos caracterizado en la presente **Parte** de nuestra investigación. En efecto, luego del realismo stanislavskiano-strasbergiano, ninguna otra metodología específica de Actuación se convirtió en hegemónica.

De lo hasta aquí expuesto, extraemos las siguientes conclusiones:

En primer lugar, postulamos la existencia de un Campo Actoral o Campo de la Actuación en Buenos Aires, cuya autonomía relativa se constituye sobre la base de su injerencia e interrelación con otros campos (el teatral, el cinematográfico, el radial, el televisivo), sin subordinarse ni pertenecer exclusivamente a ninguno de ellos. Aun cuando hemos afirmado que existe un vacío en el discurso crítico respecto de la Actuación teatral, su rol es cumplido por otras instituciones legitimantes, incluidas las prácticas de promoción y publicidad de los medios de comunicación, que no necesariamente incluyen el enunciado valorativo explícito. En este sentido, el Campo Actoral o Campo de la Actuación establece relaciones más estrechas y menos solapadas con la industria mediática o el mercado cultural, dado que su histórica condición mixta (en tanto arte y profesión o trabajo) no le trae aparejados los impedimentos éticos o ideológicos que para ello tienen ciertos sectores del campo teatral.

De este modo, buena parte de los sujetos que se acercan a la Actuación como alumnos de cursos y talleres, no tiene ningún otro tipo de relación con el teatro, ni siquiera como público. Además de un relevamiento exhaustivo de los espacios de formación y de las características de sus asistentes, queda por analizar cuáles son las características de nuestra sociedad, por las cuales, independientemente de que busquen o no su inserción profesional, muchos sujetos recurren a la Actuación en sí misma (es decir, a la acción en situación de actuación) y no la asistencia al teatro como forma de esparcimiento o realización personal.

---

<sup>562</sup> Al que hemos caracterizado en la sección 4. c. del **Capítulo 4** de la **Primera Parte** de esta investigación.

<sup>563</sup> Ya en la **Introducción** de la presente tesis consignamos cómo los epítetos “naturalismo” y “actuación psicológica” designaban características negativas y hasta injuriosas entre los formadores de actores (Godgel Carballo: 2004).

<sup>564</sup> Fundamentalmente, a partir del estreno de *La omisión de la familia Coleman*, de Claudio Tolcachir, en 2004, y de la posterior proliferación de obras cuya temática se centraba en el tópico de la familia disfuncional. La crítica, casi unánimemente, insistió en leer estas obras a partir de los parámetros del realismo, hecho que demuestra la persistencia del mismo en el campo teatral porteño.

Una de las particularidades del Campo Actoral porteño en lo que respecta a la formación de Yo Actores, es su carácter informal. En efecto, la introducción de muchas de las metodologías novedosas que renuevan la formación, han ingresado inicialmente a Buenos Aires a partir de “viajes personales” (es el caso de los elementos introducidos por Oscar Ferrigno en Fray Mocho, el ingreso de la Escuela Francesa a través de Cristina Moreira y Raquel Sokolowicz y otras variantes metodológicas que no hemos abordado, como la antropológica, y hasta podría incluirse en esta categoría a la propia visita de Lee Strasberg a nuestro país), o búsquedas individuales o de grupos reducidos (es el caso del realismo stanislavskiano o el Teatro de Intensidades o de Estados).

El carácter personalista y privado de dichos emprendimientos de dinamización de las metodologías de Actuación, es la contrapartida de la institucionalización débil o accesoria de la formación para la Actuación en Buenos Aires. Si bien existen importantes y reconocidas instituciones oficiales que incluyen programas de estudio de la Actuación, ninguna de las metodologías que hemos abordado ha surgido de una investigación enmarcada en las mismas, ni se ha difundido inicialmente en ellas (habiendo pasado primero por agrupaciones independientes o talleres privados antes de formar parte de su currículo).

Aunque esto no ha resentido el desarrollo altamente diversificado que la formación para la Actuación reviste en nuestro medio, consideramos que la falta de una visión más abarcadora del fenómeno actoral, impide el establecimiento de lineamientos generales, que permitan encuadrar a la formación de Yo Actores, así como favorecer la creación actoral y el ejercicio de la profesión. Es necesaria una investigación constante de los aspectos generales de la Actuación, que articule la teoría y la práctica, y que supere la mera colección o la simple adición supuestamente amplia y democrática (pero también azarosa y contradictoria) de metodologías, y que se proponga una reflexión profunda y permanente, interdisciplinaria y abierta, que contemple los aspectos técnico-metodológicos pero también, laborales, espectatoriales, sociológicos, económicos, etc. de la actividad.

De este modo se conseguiría dar un marco a la formación, pudiendo establecer procesos iniciales, intermedios y especializados, en los que las diversas metodologías se distribuyan para un mejor aprovechamiento de los alumnos, evitando deformaciones

profesionales y manipulaciones<sup>565</sup>. Por otra parte, establecer también una didáctica específica del formador de Actuación, que parta de un conocimiento no impresionista acerca de su objeto y no de la extrapolación de concepciones éticas o ideológicas acerca cómo debe ser el teatro. Para ello, es necesaria una reflexión que parta de la aceptación, sin prejuicios intelectuales, de la condición mixta de la Actuación en tanto obra de arte, modo de ganarse la vida y parte de la industria cultural.

Consideramos que el Modelo de Análisis propuesto brinda herramientas terminológicas y conceptuales que permiten establecer los lineamientos generales para una indagación teórica de la Actuación en tanto fenómeno, que contribuya a los objetivos antes mencionados. Dado que parte del planteo de los aspectos que le permiten al sujeto asumir su accionar en situación de actuación, separándolos de los aspectos propiamente estéticos, el Modelo permite analizar cómo la dimensión técnica se articula en las diversas metodologías<sup>566</sup>.

De este modo, pueden establecerse procesos seriales que serían muy beneficiosos para el alumno y que le permitirían al Yo Actor formado, disponer voluntariamente de una variedad de versiones metodológicas debidamente explicitadas y fundamentadas. En el estado actual de la actividad, muchas veces el Yo Actor no puede elegir con claridad, dado que la formación ha tendido durante muchos años a realizarse en una sola metodología (que siempre suele presentarse como total, sin poner en perspectiva sus lineamientos). Actualmente, esta situación se revirtió en su contrario, por lo que los alumnos combinan y yuxtaponen metodologías de forma azarosa. No queremos indicar con esto que deba establecerse un recorrido rígido, sino que es necesario que puedan establecerse explícitamente los presupuestos técnicos, metodológicos e ideológicos de las diversas propuestas, para que su elección pueda ser realmente libre.

Por otro lado, a partir de lo expuesto en esta **Segunda Parte**, podemos establecer tres momentos significativos para el Campo Actoral o Campo de la Actuación porteño durante el siglo XX.

En primer lugar, a una situación preexistente “de hecho” (el surgimiento de las variantes culta y popular de la Actuación, ambas nucleadas alrededor del teatro

---

<sup>565</sup> El tratamiento de la Actuación en tanto objeto de estudio específico permitiría, por ejemplo, superar posturas totalizadoras por parte de la dramaturgia o de la dirección, que no obstante, no son operativas para la tarea del actor.

<sup>566</sup> Por ejemplo, hemos establecido que el Teatro de Estados o Intensidades poseía una dimensión técnica débil, por lo que requiere que los alumnos que se acercan al mismo ya se hayan formado como Yo Actores anteriormente. De este modo, sería recomendable el pasaje previo por otras metodologías. Dadas sus características, el Método de las Acciones Físicas sería altamente recomendable en este caso, pero no sucedería lo mismo con el Método Strasberg.



comercial), se le superpuso la introducción de la modalidad del teatro independiente. Éste intentó imponer la posición del actor militante como modo de reducir la reflexividad de la Actuación, en busca de la hegemonía de la transitividad hacia el referente. El éxito de este proyecto fue parcial dentro del Campo Actoral, pero logró amplia aceptación en el campo intelectual, por lo que el modelo del teatro independiente fue tomado por la escena oficial y, en cierta medida (dado que aun debía usufructuar de la reflexividad de los actores que convocaba en tanto figuras), por la escena comercial culta.

Entretanto, la aparición de otros medios, como el cine y la radio, y posteriormente la televisión, ocasionaron una auténtica sangría de los actores del teatro popular (lo que implicaba el éxodo de buena parte del Campo Actoral a dichos medios). Esto reportó una significativa pérdida para la cartelera teatral porteña (aunque estos actores continuaron haciendo teatro para un público popular), pero fundamentalmente, para la formación para la Actuación. En efecto, sus procedimientos quedaron fuera del alcance de los alumnos o aspirantes a actores que ingresaban a los espacios que comenzaban a brindar algún tipo de formación: los oficiales y, paulatinamente, los independientes. Dado que estos ámbitos propugnaban una segregación tajante de los procedimientos de la Actuación popular, los mismos quedaban vedados para los alumnos, a menos que éstos establecieran algún tipo de lazo profesional con sus cultores, lo cual era enfáticamente censurado.

Por otra parte, hacia el final de este período se produce el significativo aporte de Oscar Ferrigno al Campo Actoral porteño. En efecto, la labor de Ferrigno en los años 50 anticipó todas las metodologías específicas que ingresarían o que se desarrollarían durante el resto del siglo. Curiosamente, esta experiencia no fue valorizada ni por sus contemporáneos (el grupo que se propuso indagar en el “sistema” Stanislavski no recurrió a Ferrigno, quien ya había experimentado con el mismo, ni tampoco lo hicieron las instituciones oficiales) ni posteriormente, lo cual es una muestra de la severa deshistorización que afecta al Campo Actoral porteño, que fue percibiendo como novedades todas las tendencias con las que Fray Mocho ya había trabajado.

En segundo término, se produjo el ingreso masivo del “sistema” Stanislavski, primer planteo técnico-metodológico de la Actuación, de carácter moderno. La llegada del sistema no violentó los postulados éticos del teatro independiente, de hecho los realizó mediante una formulación y una serie de procedimientos claros y precisos, además de posibilitar reinterpretaciones locales propias del encuentro de ese sistema

con los modos nacionales. De hecho, la introducción del “sistema”, así como el surgimiento del realismo reflexivo, fueron el resultado de demandas y aspiraciones presentes en el campo teatral desde hacía décadas, siendo la expresión de una vocación por el teatro realista que buscaba concreción prácticamente desde su surgimiento. En este sentido, el “sistema” expresó más esos ideales que los conflictos estéticos de su propia época.

En efecto, durante las décadas del 60 y 70, mientras otras disciplinas artísticas presentaban quiebres y rupturas estético-formales, el teatro permaneció nucleado alrededor del realismo, visión para la cual los aspectos reflexivos del hecho teatral son sancionados como incultos y toscos, o como vacíos y superficiales. En definitiva, accesorios, y por lo tanto, prescindibles. Si bien la dramaturgia se colocó rápidamente en el centro de la polémica, el verdadero terreno de la contienda continuó siendo la Actuación. La condición hegemónica del “sistema” trasladó este conflicto al seno mismo del Campo Actoral, en el que las posiciones centrales fueron ocupadas por actores militantes del respeto a la trama, imperativo ético/ideológico (y por lo tanto, no específicamente relacionado con la tarea del actor) convertido ahora en premisa técnico/metodológica, y por consiguiente, afectando el desempeño mismo de los Yo Actores.

De este modo, si bien el Campo Actoral porteño recibió en muy pocos años, información sobre metodologías que en Europa o los Estados Unidos se habían desarrollado a lo largo de varios decenios (al propio “sistema” y al Método Strasberg, se agregan la visita de Grotowski y las experiencias que en el Di Tella intentaron trasladar los logros del Nuevo Teatro), las mismas no perturbaron la situación del realismo. Habría que esperar al advenimiento de la democracia para que esto sucediera.

En tercer lugar, y con la llegada de la postdictadura, se produce entonces un severo cuestionamiento del realismo, en el que el Campo Actoral tuvo un papel fundamental, dado que las principales propuestas divergentes se articularon en torno de la Actuación. En efecto, la llegada de la democracia curiosamente no promovió la experimentación con el sentido (denunciando todo lo sucedido durante la dictadura<sup>567</sup>), sino con el lenguaje, aspecto antes obturado desde el campo teatral mismo. Es en este breve período, al que consideramos clausurado a principios de la década del 90, que la Actuación teatral consigue parámetros estéticos y de desempeño propios, produciéndose

---

<sup>567</sup> “Misión” que fue tomada fundamentalmente por el cine.

el surgimiento o máximo desarrollo de dos variantes: el Teatro de Estados o de Intensidades, y el fenómeno *under*. Creemos que ambas fueron la consecuencia de procesos cuyos orígenes se remontan a los inicios de la historia argentina, y de los campos teatral y Actoral porteños.

Por todo lo antedicho, no es casual que haya sido en este momento cuando se produjo la revalorización definitiva de la Actuación popular por sus valores estéticos inherentes, y no por su relación con la dramaturgia finisecular o discepoliana.

Si bien tanto el Teatro de Intensidades como el *under* retomaron procedimientos del actor popular, estos fueron diferentes. El Teatro de Intensidades recurrió a aspectos propios del sainete y el grotesco, la combinación entre la Declamación y su parodia, y el lenguaje, el universo estético y el imaginario de la ciudad y el campo de principios de siglo (sobre todo del tango y del cine argentino). También valorizó e hizo visibles como herramientas para la formación, el manejo rítmico y corporal de los actores populares de desempeño en la televisión, como por ejemplo, Alberto Olmedo. No obstante, el Teatro de Intensidades conservó la estructura de obra y el relato (de hecho, trabaja sobre textos literarios) y es muy fuerte en el mismo, la figura del director como guía del proceso de desestructuración de la continuidad rítmica del realismo, aspecto que lo distancia de la Actuación popular. Otro rasgo es la ausencia de contacto directo con el público.

En el caso del *under*, este retomó el recurso a lo bajo, a la estructura fragmentaria del *sketch*, y al género ínfimo, como el *variété*. En este caso, la figura del director fue directamente suprimida y el contacto con el público se convirtió en directo y no garantido, al igual que en el teatro popular. El *under* se alimentó de la introducción de nuevas metodologías (específicamente, la Escuela Francesa que, por otra parte, también se basa en los géneros populares, en este caso, europeos), pero además del acervo que los actores populares habían construido desde su pasaje al cine y a la televisión. Esto se articuló, por circunstancias puntuales del campo cultural, con el mundo de la cultura juvenil, específicamente del rock, y con la poesía neobarroca.

Sin embargo, la revalorización de la Actuación popular nacional es un fenómeno parcial, que no se ha producido en todos los sectores de los campos teatral y Actoral, en igual medida. Esto se evidencia en la coexistencia de un indudable (y tardío) reconocimiento a los exponentes de la Actuación popular de antaño, con la desvalorización con la que continúa juzgándose el desempeño de los actores populares actuales. Consideramos que esto se debe a dos causas. Por un lado, a que aun se desconocen los fundamentos técnico/metodológicos de la Actuación popular, lo cual no

permite su reconocimiento y el análisis de su evolución en los desempeños actuales. Por otra parte, creemos que opera en toda su magnitud, la observación anteriormente citada, de Michel de Certeau:

“La <<cultura popular>> supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado.” (De Certeau: 1999, Pp. 47)

Sólo así pueden comprenderse posturas que rescatan a figuras como Florencio Parravicini, Luis Arata o al mismo Alberto Olmedo, sin por ello dejar de defenestrar a figuras como Guillermo Francella.

Consideramos que el desconocimiento acerca de la Actuación popular se debe a que la misma no se ha vuelto aun motivo de estudio y práctica sistematizados. No existen programas de formación para la Actuación que transmitan, pongan en práctica y preserven sistemática y sostenidamente sus procedimientos, y los actores que actualmente cultivan esta metodología no se vuelcan a la formación. Tampoco existen programas sostenidos en el largo plazo, que promuevan la confrontación constante de los actores (y también de los directores) con los textos dramáticos que han sido escritos específicamente para dialogar con los procedimientos del actor popular<sup>568</sup>, al modo de los que existen en otros campos teatrales (por ejemplo, la preservación y valoración constante que el campo teatral inglés realiza con la Actuación shakespeareana). Consideramos que esto le corresponde al ámbito oficial, principalmente a los teatros que forman parte de su órbita.

De este modo, el surgimiento de nuevos actores populares queda librado a la espontaneidad del desempeño televisivo, medio en el que la reiteración de procedimientos y la mera imitación, no permiten desarrollar plenamente la lógica de acción táctica inherente a este tipo de Actuación.

En definitiva, que la adscripción popular de los productos culturales o artísticos no sea una categoría meramente clasificatoria sino valorativa, es sólo una manifestación más de las dicotomías que atraviesan la cultura de nuestro país y que ha afectado singularmente al teatro. Y si, tal como lo afirma Alberto Ure (2003), el teatro argentino ha expresado las luchas estéticas con tanta o más violencia que las luchas políticas,

---

<sup>568</sup> Por ejemplo, se ha perdido la idoneidad para poner en escena y actuar grotoscos discepolianos.

consideramos que, aun sin ser reconocido, fue la Actuación el verdadero campo de ambas contiendas.

## CONCLUSIONES FINALES Y PERSPECTIVAS FUTURAS

En la presente investigación nos hemos propuesto elaborar un Modelo de Análisis de la Actuación, partiendo del establecimiento y de la argumentación teórica de sus elementos, para luego demostrar su operatividad a través de la aplicación al caso porteño.

Nuestro objetivo ha sido analizar a la Actuación en tanto fenómeno específico, superando explicaciones que prolongaban su heteronomía. Para ello, hemos partido del análisis de lo que el sujeto *hace* efectivamente cuando actúa, despojando su tarea de prescripciones ideológicas, éticas o estéticas acerca de lo que *debería hacer*.

Partiendo de una descripción semejante, las problemáticas y los aspectos esenciales del fenómeno actoral se han hecho visibles y, por consiguiente, susceptibles de indagación teórica. De este modo, hemos intentado argumentar que todo en la Actuación es analizable, inclusive los casos individuales. No obstante, consideramos que, debido al vacío conceptual que pesa sobre la misma, era necesario partir inicialmente de una indagación fenomenológica y de un análisis centrado en el establecimiento de sus principios técnico-metodológicos, en pos de construir un marco general para investigaciones más delimitadas.

En este sentido, consideramos que el Modelo de Análisis propuesto proporciona herramientas conceptuales que permiten:

- a) Analizar a la Actuación en tanto fenómeno específico, estableciendo qué es actuar, qué le permite al sujeto actuar, qué hace el sujeto cuando actúa, qué nociones de sujeto y de Actuación circulan en las diversas metodologías que se utilizan para formar a un actor, etc.
- b) Establecer un criterio homogéneo pero aun así libre de anacronismos, para la confección de una Historia de la Actuación Teatral en occidente, así como a nivel regional o nacional, desde una perspectiva estrictamente técnico/metodológico/estética que contemple, no obstante, el contexto sociocultural en el que se produce.
- c) Aislar y plantear claramente aspectos fundamentales para la pedagogía de la Actuación y para la dirección escénica, dado que brinda las bases para una posible indagación futura acerca de si puede existir o no, una formación para la Actuación que se aboque exclusivamente a la dimensión técnica (es decir, a la formación del Yo Actor), independientemente de la dimensión específicamente metodológica. Consideramos que una indagación semejante, que sólo puede realizarse desde una

perspectiva interdisciplinaria que conjugue la teoría con la práctica, podría resultar en aplicaciones fructíferas y necesarias, como un adecuado delineamiento de programas de Educación Artística en lo que respecta a la formación para la Actuación, a aplicarse tanto en las instituciones oficiales como en los talleres privados, lo cual permitiría regular una actividad, hasta el momento, librada al espontaneísmo.

También consideramos que a partir de aquí se abren numerosas líneas de investigación futuras, que hallarán sustento en el Modelo propuesto. En primer lugar, el establecimiento de un Modelo de Análisis de la Actuación en Cine y en Televisión. Estas investigaciones deberán partir de los siguientes interrogantes: ¿Cómo se constituye la situación de actuación en relación a los dispositivos técnicos y narrativos inherentes a los lenguajes cinematográfico y televisivo? ¿Cuáles son las características específicas que adquiere la categoría del Yo Actor en estos casos?

En lo que respecta estrictamente a la televisión, la indagación debe contemplar la conjunción que dicho medio ha promovido entre dos corrientes diversas. Por un lado, la del actor popular, que ha recalado en el medio desde sus inicios. Por otro, la del realismo, basamento de la ficción televisiva aun con fuertes variantes provenientes del melodrama, la comedia, la revista porteña e, incluso, aspectos aportados por el fenómeno *under*, algunos de cuyos artistas han sido atraídos con singular avidez por la pantalla chica.

Por otra parte, y también en relación con dicho medio, surge una línea de investigación oportuna y necesaria: aquella que contemple las características que asume la Actuación y la categoría de Yo Actor en las situaciones de actuación en las que el sujeto acciona en nombre propio. Es decir, abordar desde una perspectiva teórica la relación establecida entre Yo Actor y espectador en el *reality*, formato de “no ficción” que ya cuenta con más de una década de antigüedad y que se halla plenamente instalado en el medio.

Sin duda, el silenciamiento sobre la Actuación no es más que una consecuencia de la problemática que el cuerpo impone en todo orden. El tema del cuerpo introduce necesariamente aspectos políticos, históricos, culturales y hasta económicos, muchas veces velados en una sociedad dada. La dimensión transitiva de la representación, dominante en el teatro desde los albores de la civilización occidental, ha minimizado la irrupción del cuerpo y, por consiguiente, del propio sujeto. No obstante, los únicos sujetos efectivamente presentes en el acontecimiento teatral, son el actor que acciona y

el espectador que lo observa. Por consiguiente, toda indagación sobre la Actuación debía partir necesariamente de la consideración de cómo el cuerpo ha sido minimizado.

Como en todo contexto, en la Argentina esto ha adquirido características singulares, por cuanto esta problemática se ha planteado alrededor del realismo. Evidentemente, la extrema efimericidad del *under* da cuenta de cómo fue absorbido por estructuras institucionales, industriales y enunciativas que minimizaron la irrupción del cuerpo, su principal punto de apoyo, así como también lo testimonian la condición minoritaria y marginal del Teatro de Intensidades, y el devenir histórico de la Actuación popular, que no logra aun alcanzar ni siquiera la escasa legitimidad que ostenta la Actuación culta en el campo cultural de nuestro país.

En este estado de cosas, todos los desaciertos o méritos que el lector pudiera encontrarle a esta investigación, no deben atribuirse más que a una intención prioritaria y apremiante: la de elevar a la Actuación, muchas veces desdeñada en los ámbitos académicos, como legítimo objeto de indagación teórica.

*“No es del teatro argentino, sino de la actuación argentina,  
en su vinculación con el teatro, el cine y la televisión, de lo que no hay historia”*

Alberto Ure (2003, Pp. 191)



## **Bibliografía**

### **1. Actualización bibliográfica sobre conceptos teóricos**

- AAVV, 2006. *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*, E. Matoso (Comp.), Buenos Aires: Letra Viva / UBA.
- AAVV, 2001, a. *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*, Pellettieri, O. (Ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Adorno, Theodor, 1983, *Teoría Estética*. Buenos Aires: Orbis
- Agamben, Giorgio, 2005. "El autor como gesto", en *Profanaciones*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- Amossy, Ruth y Anne Herschberg Pierrot, 2001. "La noción de estereotipo en las ciencias sociales", en *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires: Eudeba.
- Arendt, Hannah, 2003, Cap. V "Acción", en *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós.
- Aristóteles, 1979. *Poética*, Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samaranch, Madrid: Aguilar
- Aristóteles, 1970. *Política*, Traducción del griego de Julián Marías y María Araujo, Madrid: Instituto de Estudios Políticos.
- Bajtín, Mijail, 1994. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Bajtín, Mijail, 1986. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail, 1982, *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Barbero, Jesús Martín, 2002. "Culturas populares", en AAVV, *Términos críticos de Sociología de la cultura*, Altamirano, C. (Dir.), Buenos Aires: Paidós, Pp. 49 a 60.
- Barthes, Roland, 1974. « Au séminaire », *L'Arc*, Nro. 56.
- Bernard, Michel, 1980. *El cuerpo*, Buenos Aires: Paidós
- Blanchot, Maurice, "La literatura y la experiencia original. Los caracteres de la obra de arte", en *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992 (PP. 209-221)
- Boileau, Nicolás, 1953 (1694), *Arte Poética*, Madrid: Ed. Clásica
- Boleslavsky, R., 1954. *La formación del actor*, México: Alameda.
- Bourdieu, Pierre, 1967. "Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, Pp. 135 a 182
- Bourdieu, Pierre, 1983. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- Boyé, Claudio, 2009. "La noción de objeto perdido en Freud", en *Arès Psi* (consultado en [www.arespsi.com.ar/articulos/CB\\_objeto\\_en\\_Freud.htm](http://www.arespsi.com.ar/articulos/CB_objeto_en_Freud.htm), el 19/11/09)
- Boyé, Claudio, 2003. *Sublimación (Fragmentos freudianos)*, material bibliográfico del Seminario Arte y Psicoanálisis, dictado en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Butler, Judith, 2001. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Buenos Aires: Paidós
- Chartier, Roger, 1996. "Estrategias y tácticas. De Certeau y las <<artes del hacer>>", en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires, Manantial, Pp. 55 a 72

- Chartier, Roger, 1996. "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial, Pp. 73 a 99.
- Cornago Bernal, Oscar, 2005, a. "Acto II. Los medios de la palabra (el teatro de la crueldad, el teatro de la muerte, el teatro de la repetición)", en *Resistir en la era de los medios*, Madrid: Iberoamericana, pp. 133-152.
- Cornago Bernal, Oscar, 2005, b. "Teatro posdramático: Las resistencias de la representación", en Dubatti, Jorge (Comp.), *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*, Buenos Aires: Editorial Nueva Generación / CIHTT / Escuela de Espectadores, Pp. 119 a 141.
- Cornago Bernal, Oscar, 2005, c. "Teátrica Pagana: diálogos de Jean – Francoise Lyotard con la escena", en Pellettieri, Osvaldo (Ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires: Galerna, pp. 63 – 74.
- Cornago, Oscar, 2005, d. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad", en *Telón de Fondo*, Año 1, Nro. 1, agosto, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA
- De Certeau, Michel, 2007. *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- De Certeau, Michel, 1999. *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión
- De Certeau, Michel, 1998. *Historia y psicoanálisis*, Trad. Alfonso Mendiola, Universidad Iberoamericana, México
- De Marinis, Marco, 2006. "El diálogo entre teoría, práctica e historia. Problemas metodológicos de los estudios teatrales", en AAVV, *Tiempo, texto y contexto teatrales*, Osvaldo Pellettieri (Ed.), Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, Marco, 2005. *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna
- De Marinis, Marco, 1997, a. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, Marco, 1997, b. *Drammaturgia dell'attore. Teatro Eurasiano N° 3*, Bologna: I Quaderni del Battello Ebbro
- De Marinis, Marco, 1987. *El Nuevo Teatro. 1947–1970*, Col. Instrumentos Paidós 6, Dir. Umberto Eco, Trad. Beatriz Anastasi y Susana Spielger, Barcelona: Paidós
- De Marinis, Marco, "Problemas de semiótica teatral. La relación espectáculo – espectador" (s/d)
- De Toro, Fernando, 1987. "¿Teatralidad o teatralidades? Hacia una definición nocional", en *Revista Espacio*, Año II, Nro. 3, Buenos Aires: Fundart, Pp. 7 a 13.
- Deleuze, Gilles, 2003. *Superposiciones*, Buenos Aires: Artes del Sur.
- Deleuze, Gilles, 1989. *La lógica del sentido*, Buenos Aires: Paidós
- Deleuze, Gilles, 1969. "Platón y el simulacro", en *Lógica de sentido*, Barcelona: Paidós, Pp. 295 a 309
- Deleuze, G. y F. Guattari, 1997. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-textos.
- Deleuze, G. y F. Guattari, 1995. *El anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona: Paidós.
- Descartes, René, 1959 (1641). *Meditaciones metafísicas*, Buenos Aires: Aguilar.
- Derrida, Jacques, 1967. "El teatro de la crueldad y la clausura de la representación", en *La escritura y la diferencia*, Barcelona: Antrhopos, Pp. 318-343
- Díaz, Esther, 1999. *Posmodernidad*, Buenos Aires: Biblos

- Dosse, Françoise, 2009. Paul Ricoeur – Michel De Certeau. *La Historia entre el Decir y el Hacer*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Dubatti, Jorge, 2005. “Cultura teatral y convivio”, en *Revista Conjuntos*, Nro. 136, junio, La Habana: Casa de las Américas
- Dubatti, Jorge, 2003. “Concepción de la obra dramática”, en AAVV, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Tomo IV. La Segunda modernidad (1949-1976)*, Pellettieri, O. (Dir.), Buenos Aires: Galerna, Pp. 171 a 173.
- Ducrot, Oswald, 1998. “Los modificadores desrealizantes”, en *Signo & Señal. Revista del Instituto de Lingüística*, Nro. 9, junio, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Pp. 45 a 72.
- Ducrot, Oswald, 1982. *Decir y no decir*, Barcelona: Anagrama.
- Eco, Umberto, 1988. “El texto estético como forma de invención”, en *Tratado de semiótica general*, Barcelona: Lumen
- Eco, Umberto, 1982. “Semiología de los mensajes visuales”, en AAVV, *Análisis de las imágenes*, Barcelona: Ed. Buenos Aires.
- Eco, Umberto, 1970, *La definición del arte*, Barcelona: Ed. Martínez Roca.
- Estiú, Emilio, 1982. “La concepción platónica – aristotélica del arte: técnica e inspiración”, en *Revista de Filosofía*, Nro. 24, La Plata: UNLP, Fac. de Humanidades y Cs. de la Educación
- Feral, Josette, 2005. “La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo”, en *Teatro, memoria y ficción*, Pellettieri, O. (Ed), Buenos Aires: Galerna.
- Feral, Josette. 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Colección Teatrología, Dir. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Galerna
- Feral, Josette, 2003. *Acerca de la teatralidad*, Cuadernos de *Teatro XXI*, Dir. Osvaldo Pellettieri, Fac. FyLO, Ed. Nueva Generación, Buenos Aires
- Foucault, Michel, 2000, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa
- Foucault, Michel, 1988. *Nietzsche, la genealogía y la historia*, Valencia: Pretextos.
- Foucault, Michel, 1985 (1975). “Los cuerpos dóciles”, en *Vigilar y castigar*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Franco, Jean. 1978. “La parodia, lo grotesco y lo carnavalesco. Concepciones del personaje en la novela latinoamericana”, en *Punto de Vista*, Año I, Nro, 1, marzo, Buenos Aires: Punto de Vista.
- Freud, Sigmund, 1976. (1912) “Sobre la dinámica de la Transferencia”, en *Obras Completas, Tomo XII*, Buenos Aires: Amorrortu,
- Freud, Sigmund, 1968. (1900 / 1901) “Los sueños”, (1900 / 1901). “Psicopatología de la vida cotidiana”, (1905). “El chiste y su relación con el inconsciente”, (1908). “Poeta y fantasía”, (1914). “Introducción al narcisismo”, (1914). “Recuerdo, repetición y elaboración”, (1915). “Duelo y melancolía”, (1915). “La represión”, (1915). “Lo inconsciente”, (1915). “Los instintos y sus destinos”, (1919 / 1920). “Más allá del principio del placer”, (1920 / 1921). “Psicología de las masas y análisis del yo”, (1924). “El Block Maravilloso”, (1924). “La disolución del Complejo de Edipo”, (1930). “El malestar en la cultura”, (1937). “Construcciones en el análisis”, en *Obras Completas*, Trad. L. López Ballesteros, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Gadamer, Hans –Georg, 1996. “El elemento lúdico en el arte”, en *La actualidad de lo bello*, Barcelona: Paidós, Pp. 66 a 83

- Gadamer, Georg, 1977. Cap. 13, "Acuñación del concepto de <<lenguaje>> a lo largo de la historia del pensamiento occidental", en *Verdad y Método*, Salamanca: Sígueme, Pp. 487-525
- García Canclini, Néstor, 1984. "¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?" en *Punto de vista*, Año VII, Nro. 20, mayo, Pp. 26 a 31.
- García Negroni, María Marta, 1998. "Argumentación y dinámica discursiva. Acerca de la Teoría de la Argumentación en la Lengua", en *Signo & Seña. Revista del Instituto de Lingüística*, Nro 9, junio, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Pp. 15 a 43.
- Giunta, Andrea, 2004. "Acerca del arte más contemporáneo", en *Punto de vista*, Buenos Aires, agosto, Año XVII, Nro. 79.
- Giunta, Andrea, 2001. *Vanguardia, internacionalización y política: Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Goffman, Irving, 1971. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu
- Golluscio, Eva, 2003. "La gruta del grotesco", en *Revista Teatro XXI*, Año IX, Nro. 17, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- Gombrich, E. H., 1984. "Norma y Forma. Las categorías estilísticas de la Historia del Arte y sus orígenes en los ideales renacentistas", en *Norma y Forma. Estudios sobre el Renacimiento*, Madrid: Alianza
- González Requena, Jesús, 1987. "Enunciación, punto de vista, sujeto", en *Contracampo*, Año IX, Nro. 42
- Gramsci, Antonio, 1975. "Los intelectuales y la organización de la cultura", en *Cuadernos de la Cárcel 2*, México: Juan Pablos.
- Hamon, Philippe, *Introducción al análisis descriptivo* (GETEA 2554)
- Horacio, 1961. (14 a. C.) *Ars poética*, Barcelona: Bosch
- Hurtado, María de la Luz, 2006. "Productividad de la mirada como performance", en *Revista Teatro XXI*, Año XII, Nro. 22, otoño, Buenos Aires: UBA / Facultad de Filosofía y Letras.
- Jauss, Hans, 1986. *Experiencias estéticas y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus
- Jauss, Hans, 1976. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.
- Kardiner, Abraham y Ralph Linton, 1939. *The Individual and his Society*, New York: Columbia University Press.
- Kebrat – Orecchioni, Catherine, 1997. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires: Edicial.
- Lacan, Jacques, 2003, a. *Seminario 8. La Transferencia*, Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, Jacques, 2003, b. "El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma", en *Escritos 1*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Lacan, Jacques, 1981. "VII. La tópica de lo imaginario", en *El seminario de Jacques Lacan. Libro I*, Buenos Aires: Paidós.
- Laclau, Ernesto, 1996. "Más allá de la emancipación" y "Universalismo, particularismo y la cuestión de la identidad", en *Emancipación y Diferencia*, Buenos Aires: Ariel
- Le Breton, David. 1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión
- Lehmann, Hans – Thies, 2002. *Le Théâtre postdramatique*, París: L'Arche.
- Lessing, G. (1769) *La dramaturgia de Hamburgo* (s/d)
- Lope de Vega, 1965. (1609), *El arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, Madrid: Gredos

- Lotman, Juri, 1979, *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra.
- Lyotard, Françoise, 1987. *La condición posmoderna*, Madrid: Cátedra
- Lyotard, Françoise, 1981. *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos
- Lyotard, Françoise, 1970. "Tomar partido por lo figural", en *Discurso y figura*, Barcelona, G.Gili
- Maci, Guillermo, 1996. "El ojo y la escena", Conferencia dictada en la asignatura Psicología del Arte, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Maci, Guillermo, 1987. *El objeto y el otro*, Rosario: Ed. Fundación Ross
- Maffi, Mario, 1975. *La cultura underground*, Barcelona: Ed. Anagrama
- Mannoni, Octave, 1997. *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires: Amorrortu
- Mannoni, Maud, 1975. *Freud o el descubrimiento del Inconsciente*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Marchán Fiz, Simón, 1986. "El <<pop>>, arte de la imagen popular", en *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960 – 1974)*, Madrid: Ed. Akal.
- McFee, Graham, 1992. "Capítulo 4: La danza como interpretación (¿Es la misma danza que vi anoche?)", en *Understanding dance*, London and New York: Routledge (Trad. Susana Tambutti, para la cátedra Historia General de la Danza).
- Merleau Ponty, Maurice, 1975. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península
- Moliere, 1985. (1669) "Prefacio", en *Tartufo*, Barcelona: Bruguera.
- Navarro, Ginés, 2002. *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona: Anthropos
- Nietzsche, Friederich, 1995. "El origen de la tragedia", México: Espasa-Calpe
- Nietzsche, Friederich, 1994. "Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral", Madrid: Ed. Tecnos
- Nietzsche, Friederich, 1984 (1884). *Así hablaba Zaratustra*, Buenos Aires: Siglo XX.
- Parret, Herman, 1995. *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires: Edicial
- Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, Selección y traducción Desiderio Navarro, UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de la Cultura), Casa de las Américas, La Habana
- Pavis, Patrice, 1983. *Diccionario del Teatro*, Barcelona: Paidós
- Pellettieri, Osvaldo, 2002, a. "Introducción" en AAVV, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Volumen II*, Pellettieri, O. (Dir.), Buenos Aires: Galerna, Pp. 13 a 37
- Pellettieri, Osvaldo, 2001, a. "Nociones teóricas relativas al análisis de la obra dramática y la puesta en escena", *Ficha de la cátedra Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino*, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Ponce de la Fuente, Héctor, 2002. "Severo Sarduy, o el sentido de saber de dónde son los cantantes", en *Cyber Humanitatis. Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades*, Universidad de Chile, Nro. 23
- Platón, 1977. *El sofista*, Traducción y notas por Antonio Tovar y Ricardo P. Binda, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, Facultad de Filosofía y Letras
- Platón, 1974. *Ion*, Buenos Aires: Eudeba.
- Platón, 1963. *República*, Buenos Aires: Eudeba.
- Platón, 1960. *Fedro*, Buenos Aires: Aguilar.
- Racine, Jean, 1989 (1677) "Prefacio" en *Fedra*, Buenos Aires: Clásicos Petrel

- Rancière, Jacques, 2009. "La división de lo sensible. Estética y política", en *Mesetas.net* ("Le partage du sensible", entrevista a Jacques Rancière, Trad. Antonio Fernández Lera, consultado en [www.mesetas.net/?q=node/5](http://www.mesetas.net/?q=node/5), el 25/08/09)
- Richard, Nelly, 1993. *Masculino/Femenino Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile: Francisco Zegers Editor
- Ricoeur, Paul, 2004. *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Ricoeur, Paul, 2000. "La imaginación en el discurso y en la Acción", en 2000. *Del texto a la acción*, Bs. As.: Fondo de Cultura Económica y en 1982. *Hermenéutica y Acción*, Buenos Aires: Editorial Docencia, Pp. 95 a 112.
- Ricoeur, Paul, 1995 (1985). "Primera parte. El círculo entre narración y temporalidad" en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México: Siglo XXI, Pp. 41 a 161
- Ricoeur, Paul, 1977. "Metáfora y referencia", en *La metáfora viva*, Buenos Aires: Ed. La Aurora
- Robin, Regine, 1996. *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*, Buenos Aires: Secretaría de Posgrado, UBA, Facultad de Ciencias Sociales / Oficina de Publicaciones del CBC.
- Sarduy, Severo, 1987. *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scavino, Dardo, 2007. *La filosofía actual. Pensar sin certezas*, Buenos Aires: Paidós
- Schechner, Richard, 2000. *Performance*, Buenos Aires: UBA / Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil.
- Schiller, Friederich Von, 1909 (1792 / 1781) "Prefacio" en *Los Bandidos y Sobre el arte dramático*, Barcelona: Maucci
- Schmitt, Jean-Claude, 1991. "La moral de los gestos", en Feher, M. (Ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, Parte 2*, Madrid: Taurus
- Schuhl, P.M., 1968. *Platón y el arte de su tiempo*, Buenos Aires: Paidós
- Silberstein, Fernando, 2008. *Vacío y creación. La experiencia creativa en tres artistas rosarinos*, Rosario: UNR Editora.
- Silberstein, Fernando, 2007. *Los textos de la interpretación* (ponencia inédita leída en el XVI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, agosto)
- Silberstein, Fernando, 2005. "La interpretación, lo cómico y la muerte", en *El arte y lo cómico*, Buenos Aires: IUNA
- Soares, Lucas, 2008. "No existen los poetas, existen los hablados por la poesía", en *Revista Espacios de crítica y producción*, Nro. 39, noviembre, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Pp. 68 a 75
- Sontag, Susan, 1984. "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral
- Sorell, Walter, 1981. *La Danza en su tiempo*, Garden City, New York: Anchor Press / Doubleday (Trad. Susana Tambutti, para la cátedra Historia General de la Danza).
- Szondi, Peter, 1994. *Teoría del Drama Moderno (1880 – 1950)*, Barcelona: Destino
- Todorov, Tzvetan, 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

- Trastoy, Beatriz y Perla Zayas de Lima, 1997. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires: UBA, Oficina de Publicaciones del CBC.
- Vallejo, Américo, 1980. *Vocabulario lacaniano*, Buenos Aires: Helguero.
- Vergalito, Esteban, 2007. "Postestructuralismo y sujeto: reflexionando desde Laclau", Ponencia leída en las IV Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto Gino Germani, Facultad de Filosofía y Letras, UBA (consultado en [http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes\\_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%209%20Epistemologias%20Metodologias/Ponencias/VERGALITO,%20Esteban.pdf](http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%209%20Epistemologias%20Metodologias/Ponencias/VERGALITO,%20Esteban.pdf), el 13 de noviembre de 2009)
- Villegas, Juan, 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, colección *Teatrológia*, dir. Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Galerna
- Voltaire, Françoise, 1731. *Discurso sobre la tragedia* y 1730. *Carta al padre Porée*.
- Williams, Raymond, 1982. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Barcelona: Paidós.
- Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

## 2. Marco histórico

### 2. a. Historia argentina

- AAVV, 2009. *Los 25 años del Rojas*, Buenos Aires: UBA, Centro Cultural Ricardo Rojas.
- AAVV, 2005, a. *Nueva Historia Argentina, Tomo 10, Dictadura y democracia (1976 – 1999)*, Juan Suriano (Dir.), Buenos Aires: Sudamericana
- AAVV, 2003, a. *Nueva Historia Argentina, Tomo 9, Violencia, proscripción y autoritarismo (1955 – 1976)*, Daniel James (Dir.), Buenos Aires: Sudamericana
- AAVV, 1997. *Cultura y política en los años sesenta*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires.
- AAVV, 1983. "Editorial: Cultura Nacional, Cultura Popular. Definiciones y problemas de la política y la historia cultural en la Argentina", en *Punto de Vista*, Año VI, Nro. 18, agosto, Buenos Aires: Punto de Vista
- Altamirano, Carlos, 1983. "Algunas notas sobre nuestra cultura", en *Punto de Vista*, Año VI, Nro. 18, agosto, Buenos Aires: Punto de Vista
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo, 1983. *Literatura y sociedad*. Hachette: Buenos Aires.
- Bustos Castro, Paula, 1994. "Rock. El recital: los militantes del bardo", en Mario Margulis (Comp.), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires: Espasa hoy.
- Casasse, Nicolás, 2008. "Apogeo y derrumbe de Florida", en *Los Di Tella: una familia, un país*, Buenos Aires: Aguilar.
- Cernadas, Jorge, 1997. "Notas sobre la desintegración del consenso antiperonista en el campo intelectual: *Sur*, 1955 – 1960", en AAVV, *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires: Of. Publ. CBC / UBA.
- Cueto, Emilia, 2009. "Homenaje a Oscar Masotta. Entrevista a Germán García" (consultado en [www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11878](http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11878), el 7/1/2010)
- Di Marco, Augusto, 1994. "Rock: universo simbólico y fenómeno social", en Mario Margulis (Comp.), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires: Espasa hoy.

- Dotti, Jorge, 1983. "Filosofía nacional: profesionalización y compromiso", en *Punto de Vista*, Año VI, Nro. 18, agosto, Buenos Aires: Punto de Vista
- Elbaum, Jorge, 1997, "Culturas juveniles urbanas. Un análisis de tres grupos: skinheads, punks y hardcore", en Mario Margulis y Marcelo Urresti (Comps.), *La cultura en la Argentina de fin de siglo*, Buenos Aires: UBA, Oficina de Publicaciones del CBC.
- Ford, Aníbal, Jorge Rivera y Eduardo Romano, 1984. *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires: Legasa
- Giordano, Alberto, 1990. "Elogio de la polémica (a propósito de los ensayos literarios de Oscar Masotta)", en *Punto de Vista*, Año XIII, Nro. 38, octubre, Buenos Aires: Punto de Vista
- González Leandro, Ricardo, 2001. "La nueva identidad de los sectores populares", en AAVV (Dir. Alejandro Cattaruzza), *Nueva Historia Argentina. Tomo 7. Crisis económica, avance del Estado e incertidumbre política (1930-1943)*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Gramuglio, María Teresa, 1985. "Pensar los 60", en *Punto de Vista*, Año VIII, Nro. 24, Agosto, Buenos Aires: Punto de Vista.
- Kaplan, Andrea Gabriela, 2006. "Una pedagogía del buen cuerpo: Modelos, conductas, símbolos. Representaciones del cuerpo durante la última dictadura militar argentina", en *Medios, Comunicación y Dictadura* (consultado en [http://www.mediosydictadura.org.ar/academicos/tesinas/kaplan\\_cuerpo.doc](http://www.mediosydictadura.org.ar/academicos/tesinas/kaplan_cuerpo.doc))
- King, John, 1985. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Ed. De Arte Gagliamone
- Longoni, Ana, 2005. "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta", en *Séptimas Jornadas de Artes y Medios Digitales*, Córdoba (consultado en <http://www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>, el 16 de marzo de 2010)
- Longoni, Ana, 1997. "*Tucumán arde*: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política", en AAVV, *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires: Of. Publ. CBC / UBA.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman, 2000. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Marimón, Antonio, 1989. "La seducción del gesto. Sobre novelas y cuentos de Osvaldo Lamborghini", *Punto de Vista*, Año XII, Nro. 36, diciembre, Buenos Aires: Punto de Vista
- Margulis, Mario (Comp.), 1994. *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires: Espasa hoy.
- Masotta, Oscar, 2004. *Revolución en el arte: pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa
- Masotta, Oscar, 1967, a. *El "pop art"*, Buenos Aires: Columba
- Masotta, Oscar, 1967, b. *Happenings*, Buenos Aires: Ed. J. Alvarez
- Matsushita, Marta, 2005. "Arturo Jauretche ante la condición humana" (consultado en <http://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/argentina/jauretche.htm>, el 4/1/2010)
- Mauas, Liliana, 2007. "Psicoanálisis y Teatro, una familia electiva", en *El Sigma* (consultado en [www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11576](http://www.elsigma.com/site/detalle.asp?IdContenido=11576), el 18/1/2010)
- Minelli, María Alejandra, 2006. "Algunas formas menores en la cultura argentina de fines del siglo XX", en *Astrolabio: Revista virtual del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba*,



- Nro. 2 (consultado en <http://www.astrolabio.unc.edu.ar/articulos/nuevosfrutos/articulos/minelli.php>, el 25/9/2009)
- Minelli, María Alejandra, 2003. "Las olvidadas del neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio, en *La Aljaba*, Vol. VIII (consultado en <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/aljaba/n08a10minelli.pdf>, el 5/3/2010)
- Minelli, María Alejandra, 2002. "Políticas de género en el neobarroco: Alejandra Pizarnik y Marosa di Giorgio", en Congreso Brasileiro de Hispanistas, Associação Brasileira de Hispanistas (consultado en [http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300038&script=sci\\_arttext](http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC000000012002000300038&script=sci_arttext), el 5/3/2010).
- Neiburg, Federico, 1998. *Los intelectuales y la invención del peronismo: estudios de antropología social y cultural*, Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Noble, Iván, 1994. "Cultura, rock y poder. El rock que se muerde la cola", en Mario Margulis (Comp.), *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, Buenos Aires: Espasa hoy.
- Oteiza, Enrique, 1997. "El cierre de los Centros de Arte del Instituto Di Tella", en AAVV, *Cultura y política en los años 60*, Buenos Aires: Of. Publ. CBC / UBA.
- PEHESA, 1983. "La cultura de los sectores populares: manipulación, inmanencia o creación histórica", en *Punto de Vista*, Año VI, Nro. 18, agosto, Buenos Aires: Punto de Vista
- Portantiero, Juan Carlos, 1982. "Nación y democracia en la Argentina del novecientos", en *Punto de Vista*, Año V, Nro. 14, marzo, Buenos Aires: Punto de Vista
- Pujol, Sergio, 2003. "Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes", en AAVV, *Nueva Historia Argentina, Tomo 9, Violencia, proscripción y autoritarismo (1955 – 1976)*, Dir. Daniel James, Buenos Aires, Sudamericana
- Sarlo, Beatriz, 2005. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Sarlo, Beatriz, 1989. "Lo popular en la historia de la cultura", en *Punto de Vista*, Año XII, Nro. 35, septiembre, Buenos Aires: Punto de Vista
- Sarlo, Beatriz, 1984. "La izquierda ante la cultura: del dogmatismo al populismo", *Punto de Vista*, Año VII, Nro. 20, mayo
- Sarlo, Beatriz, 1983, "La perseverancia de un debate", en *Punto de Vista. Cultura Nacional, Cultura Popular*, Año VI, Nro. 18, agosto
- Sarlo, Beatriz y Carlos Altamirano, 2001. *La batalla de las ideas: (1943-1973)*, Buenos Aires: Ariel
- Sigal, Silvia, 2002. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del 60*, Buenos Aires: Siglo XXI
- Svampa, Maristella 1994. *El dilema argentino: civilización o barbarie*, Buenos Aires: El cielo por asalto
- Terán, Oscar, 1991. *Nuestros años 60*, Buenos Aires, Puntosur.
- Terán, Oscar, 1990. "Intelectuales y política en la Argentina (1956 – 1966)", en *Punto de Vista*, Año XIII, Nro. 37, julio, Buenos Aires: Punto de Vista
- Tranchini, Elina, 1999. "El cine argentino y la construcción de un imaginario criollista", en *El cine argentino y su aporte a la identidad nacional*, Buenos Aires: Honorable Senado de la Nación – Comisión de Cultura.

- Ulanovsky, Carlos, Silvia Itkin y Pablo Sirvén, 2006. *Estamos en el aire: una historia de la televisión en la Argentina*, Buenos Aires: Emecé Ed.
- Varela, Mirta, 2005. *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la luna, 1951-1969*, Buenos Aires: Edhasa
- Vezetti, Hugo, 1991. "Oscar Masotta y Carlos Correas", *Punto de Vista*, Año XIV, Nro. 41, diciembre, Buenos Aires: Punto de Vista
- Vila, Pablo, 1987, "El Rock. Música argentina contemporánea", en *Punto de Vista*, Año X, Nro. 30, julio, Buenos Aires: Punto de Vista
- Viñas, David, 1982. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL.

## 2. b. Historia del Teatro Argentino

- AAVV, 2008. *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue.
- AAVV, 2007. *Historia del teatro argentino en las Provincias, Tomo II*, Osvaldo Pellettieri (Dir.), Buenos Aires: Galerna
- AAVV, 2006. *Teatro del Pueblo. Una utopía concretada*, Pellettieri, O. (Dir.), Buenos Aires: Galerna
- AAVV; 2005, b. *Historia del teatro argentino en las Provincias, Tomo I*, Osvaldo Pellettieri (Dir.), Buenos Aires: Galerna
- AAVV, 2004. *Teatro y crisis (2001/2003)*, Pellettieri, O. (Ed), Buenos Aires: Eudeba.
- AAVV, 2003, b. *De Eduardo de Filippo a Tita Merello. Del cómico italiano al "actor nacional argentino" II*, Cuadernos del Getea Nro. 14, Pellettieri, O. (Dir.), Buenos Aires: Galerna.
- AAVV, 2003, c. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo IV, La segunda modernidad (1949-1976)*, Osvaldo Pellettieri, (Dir.), Buenos Aires: Galerna.
- AAVV, 2003, d. "Encuesta: Nuestro pasado hoy", en *Teatro XXI*, Año IX, Nro. 16, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA
- AAVV, 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo II, La emancipación cultural (1884-1930)*, Osvaldo Pellettieri (Dir.), Buenos Aires: Galerna
- AAVV, 2001, b. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo V, El teatro actual*, Osvaldo Pellettieri, (Dir.), Buenos Aires: Galerna.
- AAVV, 1992. *Teatro argentino de los 90*, Pellettieri, O. (Ed.), Buenos Aires: Galerna
- Agilda, E., 1990. *El alma del teatro independiente*, Buenos Aires: Intercoop.
- Aisemberg, Alicia, 2003. "Actualidad y transformaciones culturales en las representaciones de Pepe Arias", en AAVV (O. Pellettieri, Dir.), *De Eduardo De Filippo a Tita Merello*, Buenos Aires: Galerna.
- Aisemberg, Alicia, Ana Laura Lusnich y Martín Rodríguez, 2002. "Las compañías de la época", en AAVV, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo II. La Emancipación Cultural (1884 – 1930)*, Buenos Aires: Galerna.
- Asquini, P., Boero, A. "Hacen falta maestros que enseñen teatro", en *Talia*, Buenos Aires, Año I, Nro. 2, nov. 1953.
- Asquini, P., Boero, A., 1990, *El teatro que hicimos*, Buenos Aires: Rescate.

- Cilento, Laura, 2006. "La transfiguración de la máscara. Actores españoles en Buenos Aires hacia el 900", en AAVV (Osvaldo Pellettieri, Dir.), *Dos escenarios: Intercambio teatral entre España y la Argentina*, Buenos Aires: Galerna.
- Cilento, Laura y Gabriela Fernández, 1992, a. "Banda de teatro Los Macocos: el apasionante relato de una vida" en Dubatti, Jorge, *Teatro 90. El nuevo teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho
- Cilento, Laura y Gabriela Fernández, 1992, b. "Los Melli: una máquina teatral", en Dubatti, Jorge, *Teatro 90. El nuevo teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho
- Cortese, Nina, 1998. *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*, Buenos Aires: INT
- Dubatti, Jorge, 1992. *Teatro 90. El nuevo teatro en Buenos Aires*, Buenos Aires: Libros del Quirquincho
- Dubatti, Jorge, 1990. *Otro Teatro: después de teatro abierto*, Bs. As., Libros del Quirquincho.
- Freire, Susana, 1992. "El teatro joven no existe (sólo un teatro hecho por gente joven)", en AAVV, 1992. *Teatro argentino de los 90*, Pellettieri, O. (Ed.), Buenos Aires: Galerna
- García Velloso, Enrique, 1926. *El arte del comediante, Tomo I y II*, Buenos Aires: Estrada.
- Gorlero, Pablo, 2004. *Historia de la comedia musical en la Argentina. Desde sus comienzos hasta 1979*, Buenos Aires: Marcelo Héctor Oliveri Ed.
- González, María Laura, 2010. "El pasado. Vivido e impensado", en *Funámbulos*, Nro. 33, Buenos Aires: INT
- Inzillo, Carlos, 1989. *Queridos filippones: una bio-filmo-radiografía afectiva de Pepe Arias*, Buenos Aires: Corregidor.
- Kartun, Mauricio, 2006. *Escritos (1975 – 2005)*, Bs. As: Colihue
- Leonardi, Yanina, 2009. *Representaciones del peronismo en el Teatro Argentino (1945-1976)*, Tesis de doctorado inédita.
- Leonardi, Yanina y María Florencia Heredia, 2003. "Entrevista a Pepe Soriano", en *Teatro XXI*, Año IX, Nro. 17, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA
- López, Liliana, 1996. "El <<happening>> y el Instituto Di Tella", en *De Eugene O'Neill al <<happening>>*, Pellettieri, O. y Woodyard, G. (Eds.), Buenos Aires: Galerna.
- Marial, José, 1955. *El teatro independiente*, Buenos Aires: Alpe.
- Mauro, Karina, 2004. "La carnavalización en el sainete criollo" en *Breviarios de Investigación Teatral*, Año VI, Nro. 4, Buenos Aires: AITEA (Asociación de Investigadores de Teatro Argentino)
- Mogliani, Laura, 2006. "Antonio Cunill Cabanellas, modernizador del teatro argentino", en AAVV (Osvaldo Pellettieri, Dir.), *Dos escenarios: Intercambio teatral entre España y la Argentina*, Buenos Aires: Galerna.
- Noy, Fernando, 2001. *Te lo juro por Batato*, Buenos Aires: UBA / Libros del Rojas
- Obarrio, Estela, 1998. *Teatro Fray Mocho 1950-1962: historia de una quimera emprendida*, Buenos Aires: INT
- Ordaz, Luis, 1984. "Aproximación a nuestra dramática en Buenos Aires durante los años 60 y 70", en *Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina*, Buenos Aires: A.T.A.
- Ordaz, L., 1981, a. *El teatro argentino, 12. El teatro independiente*, Buenos Aires: Capítulo.
- Ordaz, L., 1981, b. *El teatro argentino, 16. Cierre de un ciclo*, Buenos Aires: Capítulo.

- Ordaz, L., 1971, *El teatro argentino*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Ordaz, Luis, 1946. *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Futuro.
- Pacheco, Carlos, 1990. "La Organización Negra o cómo estimular al público", en *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, Año 4, Nro. 6 y 7, Buenos Aires: Ed. Espacio
- Pellettieri, Osvaldo, 2002, b. "A qué llamamos sainete criollo", en AAVV, *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Tomo II. La Emancipación Cultural (1884 – 1930)*, Buenos Aires: Galerna
- Pellettieri, Osvaldo, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949 – 1976)*, Buenos Aires: Galerna
- Pellettieri, Osvaldo, 1995. *Teatro Latinoamericano de los 70. Autoritarismo, cuestionamiento y cambio*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990, a. "El teatro independiente en la Argentina (1930 –1960): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional", en AAVV, *Semiótica y teatro latinoamericano*, F. de Toro (Comp.), Buenos Aires: Galerna / IITCTL.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990, b. *Cien años de teatro argentino, del Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires: Galerna / IITCTL.
- Pellettieri, Osvaldo, 1989. *Teatro argentino de los años 60*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo, 1987. "Estudio Preliminar", en *Ricardo Halac, Tomo I*, Buenos Aires: Corregidor.
- Pellettieri, Osvaldo, Luis Brandoni y Ernesto Schoó, 2004. "Mesa Redonda: ¿Existe el Teatro Nacional?", en *Teatro XXI*, Año X, Nro. 18, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA
- Pellettieri, Osvaldo, Hugo Urquijo, Rubén Szuchmacher, Jaime Kogan y Augusto Fernández, 1995. "Mesa Redonda: La puesta en escena en Buenos Aires", en *Teatro XXI*, Año I, Nro. 1, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA
- Ramos, Laura y Cynthia Lejbowicz, 1991. *Corazones en llamas. Historias del rock argentino en los '80*, Buenos Aires: Clarín / Aguilar.
- Roca, Cora. *Días de teatro*, Buenos Aires: Alianza Editorial
- Roca, Cora, 1998. *Hedy Crilla. La palabra en acción*, Buenos Aires: INT
- Rodríguez, Martín, 1998. *La productividad del Facundo en el teatro de intertexto romántico (1837 – 1890)*, Tesis de doctorado inédita.
- Sagaseta, J.E. y Figueiredo, A.L., 1974. "Estudio Preliminar", en *El Puente, C. Gorostiza – Nuestro fin de semana*, R.M. Cossa, Buenos Aires: Kapelusz.
- Scheines, Graciela, 1992. "La última versión de Los invertidos de José González Castillo", en *Teatro argentino de los '90*. Cuaderno del GETEA Nro. 2, Buenos Aires: Galerna/Revista Espacio.
- Tirri, Nestor, 1973. *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla
- Trastoy, Beatriz, 2002. *Teatro autobiográfico. Los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*, Buenos Aires: Nueva Generación
- Trastoy, Beatriz, 1997. "Pirandello en la Argentina de los años 30. Clima cultural: juicios y prejuicios", en AAVV (O. Pellettieri, Dir.), *Pirandello y el teatro argentino (1920 – 1990)*, Buenos Aires: Galerna.
- Ugarte, Mariano, 2010. "El Teatro Universitario de Buenos Aires en la búsqueda de lo trascendente en la convulsionada década del 70", en *Temakel* (consultado en [www.temakel.com/teatroidentidad.htm](http://www.temakel.com/teatroidentidad.htm) el 24/2/2010)

Viñas, David, 1969. "Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso", Introducción a *Obras escogidas* (de Armando Discépolo), Buenos Aires: Ed. Jorge Álvarez.

Zayas de Lima, Perlá, 1990. *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Zayas de Lima, Perla, 1988. "El Instituto Di Tella, coto de vanguardia", en *Espacio*, Año 2, Nro. 4, julio.

Zayas de Lima, Perla, 1983. *Relevamiento del teatro argentino*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso.

### 3. Técnicas de Actuación

AAVV, 2006. *Antropoteño. Intercambio, formación, teatro. Primeras jornadas de estudio e intercambio de la formación actoral en Buenos Aires desde la óptica del estudiante*, Buenos Aires: UBA / Centro Cultural Ricardo Rojas

AAVV, 2005, c. "Dossier: La improvisación teatral", en *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 1, Nro. 1, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.

AAVV, 1965 – 1966. "El desconocido Stanislavski" en *Máscara*, Buenos Aires, Nro. 3-4, verano/otoño

Abirached, Robert, 1994. *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.

Acchiardi, P., "La formación del actor", en *Hechos de Máscara*, Buenos Aires, Año I, Nro. 4, dic. 1969.

Arreche, Araceli, 2008. "El actor como poeta. Reflexiones acerca de la Antropología Teatral y su estudio sobre el comportamiento escénico del actor", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue

Artaud, Antonin, 1971. *El teatro y su doble*, Buenos Aires: Sudamericana

Barba, Eugenio y Adolfo Simón, 1999. "El actor antes de representar, debe existir. Entrevista de Adolfo Simón a Eugenio Barba", en *Revista Celcít Teatro*, Año IX, Nro 11, Buenos Aires: Celcít.

Barba, Eugenio, 1989. "Notas sobre Antropología Teatral y técnicas de la representación e historiografía", en *Revista Espacio*, Año IV, Nro. 8, Buenos Aires: Fundart, Pp. 55 a 59.

Barletta, Leónidas, 1961. *Manual del actor*, Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.

Bartís, Ricardo, 2008. "Fragmentos de una conversación grabada en febrero de 2008 en el Sportivo Teatral", en *Revista Teatro XXI*, Año XIV, Nro. 26, otoño, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Pp. 42 a 44

Bartís, Ricardo, 2003. *Cancha con niebla*, Bs. As.: Atuel

Bartís, Ricardo, 1998. "El trabajo del actor", en *Punto de Vista*, Año XXI, Nro. 60, abril, Buenos Aires: Punto de Vista.

Brecht, Bertolt, 1983. *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión

Brecht, Bertolt, 1963. *Pequeño organon para el teatro*, Buenos Aires: La Rosa Blindada

Carballo, Víctor Godgel, 2004. "La enseñanza de la actuación en Buenos Aires" en AAVV, *Teatro argentino y crisis (2001-2003)*, Pellettieri O. (Dir.), Buenos Aires: Eudeba

Caputo, Jorge, 2008. "Consideraciones sobre el actor romano o el síndrome del loco de Argos", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue

- Castri, Massimo, 1978. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid: Akal.
- Castronuovo, Estela, 2008. "Vsévolod Meyerhold: El teatro del actor", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Catalán, Alejandro, 2005. "El actor como escenario" en *Revista Conjuntos*, Nro. 136, junio, La Habana: Casa de las Américas
- Catalán, Alejandro, 2003. "Destinos reactivos del imaginario actoral", en *Revista Picadero*, Nro. 60, Buenos Aires: INT, abril/mayo/junio.
- Catalán, Alejandro, 2002. "Crear lenguaje", en *Funámbulos*, Nro. 18, marzo-mayo.
- Catalán, Alejandro, 2001. "Producción de sentido actoral" en *Revista Teatro XXI*, Año VII, Nro. 12, otoño, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras
- Cazap, Susana, Cristina Massa y Martín Rodríguez, 1995. "Encuesta: La vigencia de Stanislavski en el teatro argentino de hoy", en *Revista Teatro XXI*, Año I, Nro. 1, primavera, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- Cruz, Lito, 2003. "La llamada "locura" y el actor. Algunas reflexiones sobre el arte del actor", en *Perspectivas Sistémicas*, Nro. 77, julio – agosto
- Daulte, Javier, Hugo Urquijo, Cristina Moreira, Lorenzo Quinteros y Osvaldo Pellettieri, 2005. "Mesa Redonda: La enseñanza de la Actuación en Buenos Aires", en *Teatro XXI*, Año XI, Nro 20, otoño, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Pp. 43 a 49
- Diderot, Denis, 2001 (1773) *La paradoja del comediante*, Veracruz: Editorial del Gobierno del Estado de Veracruz
- Dubatti, Jorge, 2008. "Antonin Artaud, el actor hierofánico y el primer Teatro de la Crueldad", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Dubatti, Jorge, 2002. "Del <<under>> al San Martín: Para una historia de la banda de teatro Los Macocos", en *Los Macocos, Teatro deshecho I, Flora y fauna de la creación macocal*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge (Comp.), 1997. *Teatro, postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*, C. del Uruguay: Ed. Búsqueda de Ayllú.
- Dubatti, Jorge, 1996. "Norman Briski: dramaturgia, cultura popular y antiposmodernidad", en *Teatro del actor. Siete obras de Norman Briski*, Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, Jorge, 1995. *Batato Barea y el nuevo teatro argentino*, Buenos Aires: Planeta.
- Eandi, Victoria, 2008. "El actor medieval y renacentista", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Fessler, O. "Visión histórico – estética de la aparición y presencia de Constantín Stanislavskij en América Latina", en *Conjunto*, La Habana: Casa de las Américas, Nro. 71, enero – marzo 1987.
- Gabin, María José, 2001. *Las indepilables del Parakultural*, Buenos Aires: UBA / Libros del Rojas
- Geirola, Gustavo, 2008. "Improvisación y teatro de la improvisación: aproximación psicoanalítica y dimensión del deseo", en *Perspectivas teatrales*, Buenos Aires: Galerna.
- Geirola, Gustavo, 2006. "Ensayando la lógica del ensayo: Construcción del personaje y temporalidad de la certeza subjetiva", en *Revista Teatro XXI*, Año XII, Nro. 23, Pp. 33 a 48.

- Geirola, Gustavo, 2001. "La práctica de los teatristas y el perfil del actor en América Latina", en Juan Villegas (Ed.), Alicia del Campo, Mario Rojas (Co – eds.), *Discursos teatrales en los albores del SXXI*, Colección Historia del Teatro 5, California: Ed. de Gestos.
- González, Horacio, 2006. "Alberto Ure: entrevista y teatro", en *Escritos en carbonilla: figuraciones, destinos, retratos*, Buenos Aires: Colihue.
- González, Horacio, 2003. "Mito y teatro. Breve consideración sobre el Don Juan de Ricardo Bartís", en *Revista Teatro XXI*, Año IX, Nro. 17, primavera, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras
- González, Horacio, 2002. "Cristina Banegas: recordando una puesta", en *Revista Teatro XXI*, Año VIII, Nro. 15, primavera, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Pp. 12 a 15.
- Gorchakov, N., 1962. *Lecciones de "regisseur" por Vajtangov*, Buenos Aires: Quetzal.
- Gorchakov, N., 1956. *Lecciones de "regisseur" de Stanislavski*, Montevideo: Pueblos Unidos.
- Graham-Jones, Jean, 1996. "El off-off Broadway en Buenos Aires y los comienzos de un <<teatro político>>", en *De Eugene O'Neill al <<happening>>*, Pellettieri, O. y Woodyard, G. (Eds.), Buenos Aires: Galerna.
- Grandoni, Jorge, 2006. *Clowns: saltando los charcos de la tristeza*, Buenos Aires: UBA, Centro Cultural Ricardo Rojas.
- Gray, J. A., 1981. "Hedy Crilla", en *Historias de artistas contadas por ellos mismos*, Buenos Aires: Belgrano.
- Grotowski, Jerzy. 1970. *Hacia un teatro pobre*, México: Siglo XXI.
- Hopkins, Cecilia, 2003. "Movimiento y gestualidad en el teatro de Buenos Aires de las dos últimas décadas (1982-2002)", en *Teatro XXI*, Año IX, Nro. 16, otoño, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Pp. 24 a 28
- Hormigón, Juan Antonio, 1999. "El oficio del actor", en Don Richardson, *Interpretar sin dolor. Una alternativa al Método*, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Jiménez, S., 1990. *El evangelio de Stanislavski según sus apóstoles*, México: Escenología.
- Knébel, M.Ó., 1996. *El último Stanislavski*, Madrid: Fundamentos.
- Koss, Natacha, 2008. "El actor en el debate Modernidad – Posmodernidad", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Lavatelli, Julia, 2008. "Confuso Stanislavski, inasible", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Lecoq, Jacques, 2004. *El cuerpo poético*, Barcelona: Alba Editorial
- Lettieri, Pablo, 2006. "Yo entiendo la caída. Entrevista a Alejandro Urdapilleta", en *Revista Teatro*, Año XXVII, Nro. 85, julio, Buenos Aires: Complejo Teatral de Buenos Aires.
- López, María Pía, 2003. "Anticipación y condena", en Ure, Alberto, *Sacate la careta*, Buenos Aires: Norma.
- Magarshak, D., 1968. *Konstantín Stanislavskij, el arte escénico*, México: Siglo XXI Ed.
- Mansilla, Camila, 2008. "El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Mauro, Karina, 2010, a. "El actor entre el oficio y la naturaleza: el léxico utilizado en la crítica a la actuación a la luz de la Teoría de la Argumentación en la Lengua", en *Espéculo, Revista Electrónica*

*Cuatrimestral de Estudios Literarios de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid*, Nro. 46, Madrid: UCM

Mauro, Karina, 2010, b. "Análisis del léxico utilizado para describir el trabajo del actor en un corpus de críticas teatrales", en Víctor Castel y Liliana Cubo de Severino (Eds.), *La renovación de la palabra en el bicentenario de la Argentina. Los colores de la mirada lingüística*, Mendoza: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo

Mauro, Karina, 2009, a. "El actor y su oficio. Sobre las escuelas de actuación" en *Revista Funámbulos*, Año 12, N° 29, otoño, Buenos Aires: Funámbulos / INT

Mauro, Karina, 2009, b. "El estilo de actuación de Guillermo Battaglia (sobrino)", en AAVV, *En torno a la convención y la novedad, Actas del XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, Buenos Aires: Galerna

Mauro, Karina, 2007, a. "El malestar en la cultura. ¿Qué le pasa al teatro alternativo?", en *Alternativa Teatral*, Buenos Aires: Alternativa Teatral

Mauro, Karina, 2007, b. "Ser o no ser... actor", en *Alternativa Teatral*, Buenos Aires: Alternativa Teatral

Mauro, Karina, 2007. c. *Análisis del léxico utilizado para describir el trabajo del actor en un corpus de críticas teatrales*, trabajo inédito.

Mauro, Karina, 2007. d. "La poética personal del actor como creador. El caso Guillermo Francella", en O. Pellettieri (Ed.), *Huellas Escénicas (Actas del XV Congreso de Teatro Argentino e Iberoamericano)*, Buenos Aires: Galerna

Mauro, Karina, 2006, a. "Antroporteño. Un proyecto nacido del asombro", en *Alternativa Teatral*, Buenos Aires: Alternativa Teatral

Mauro, Karina, 2006, b. "El actor como autor", en *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 2, Nro. 3, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.

Mauro, Karina, 2006, c. "La enseñanza de la actuación, en escena. ¿Qué nos dejó Antroporteño?", en AAVV, *Antroporteño. Intercambio, formación, teatro. Primeras jornadas de estudio e intercambio de la formación actoral en Buenos Aires desde la óptica del estudiante*, Buenos Aires: UBA, / Centro Cultural Ricardo Rojas

Meldolesi, Claudio, 2006. "El actor, sus fuentes y sus horizontes" en *Revista Teatro XXI*, Año XII, Nro. 22, Otoño, Buenos Aires: UBA / Facultad de Filosofía y Letras

Meldolesi, Claudio, 1987. *Fra Totó e Gadda. Sei invenzioni sprecaite dal teatro italiano*, Roma: Bulzoni Editore

Mogliani, Laura, 1996. "El <<Método>> de Strasberg y su productividad en la enseñanza y la puesta en escena porteña", en *De Eugene O'Neill al <<happening>>*, O. Pellettieri y G. Woodyard (Eds.), Buenos Aires: Galerna.

Molinari, Renata, 2007. "Dramaturgia de la experiencia y sistema de la presencia", en *Revista Teatro XXI*, Año XIII, Nro. 25, primavera, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Pp. 23 a 26.

Moreira, Cristina 2008. *Las múltiples caras del actor*, Buenos Aires: INT

Pavis, Patrice, 1997, a. "Da Stanislavskij a Wilson. Antología portatile sulla partitura" en De Marinis, Marco. *Drammaturgia dell'attore. Teatro Eurasiano N° 3*, Bologna: I Quaderni del Batello Ebbro



- Pavis, Patrice, 1997, b. "Una nozione piena di avvenire: la sottopartitura", en De Marinis, Marco. *Drammaturgia dell'attore. Teatro Eurasiano N° 3*, Bologna: I Quaderni del Batello Ebbro
- Pavis, Patrice, 1995. "¿Qué teorías para qué puestas en escena?" en Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner (Eds.), *La puesta en escena en Latinoamérica: Teoría y práctica teatral*, Bs. As.: Galerna/Getea.
- Pavlovsky, Eduardo, 2001. *La ética del cuerpo*, Buenos Aires: Atuel
- Pavlovsky, Eduardo, Carlos Martínez y Fidel Moccio, 1971. *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*, Buenos Aires: Editorial Proteo.
- Pellettieri, Osvaldo, 2001, b. "En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*, Buenos Aires: Galerna
- Pellettieri, Osvaldo, 1992. "Cambio y tradición en el sistema teatral argentino de los 90: el caso de la interpretación", en *Revista Espacio*, Año VI, Nro. 12, Buenos Aires: Ed. Espacio y Fundación de la Ranchería.
- Pinti, Enrique, China Zorrilla, Alicia Zanca y Osvaldo Pellettieri, 2003. "Mesa redonda: El Actor profesional argentino", en *Teatro XXI*, Año IX, Nro. 17, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la UBA
- Pradier, Jean-Marie, 2007. "Eugenio Barba: el ejercicio invisible", en *El training del actor*, Carol Müller (Coord.), México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prenz, Cecilia, 1994. *Tesis de doctorado*.
- Princivalle, Carlos, 1945. *Decir. Curso de dicción teatral*, Montevideo: Ed. La Facultad.
- Quiroga, Cristina, 2008. "El actor en el teatro español del Siglo de Oro", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, 1989. "Registros y modos de representación en el actor barroco: datos para una teoría fragmentaria", en José María Díez Borqué, *Actor y técnica de representación del teatro clásico español*, London: Tamesis Books Limited.
- Sagaseta, Julia, 2000 "Sobre teatro performático (o como examinar la expansión de las fronteras del teatro)", en *Itinerarios del Teatro Latinoamericano*, Galerna / FyLO
- Sagaseta, Julia, 1997. "Vanguardia y tradición: acerca del actor argentino", en *El teatro y su mundo*, Pellettieri, O. (Ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Saint Denis, M., 1961. "La influencia de Stanislavski en la enseñanza del arte dramático", en *Fray Mocho*, Buenos Aires, Año. I, Nro. 3-4
- Seibel, Beatriz, 2008. "Actores y técnicas: del Circo Criollo al escenario a la italiana", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue
- Serrano, Raúl, 2004. *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires: Atuel.
- Serrano, Raúl, 1991. "Notas sobre la improvisación", en *Arte Facto*, Año I, julio – septiembre.
- Serrano, Raúl, 1982. *La creación artística como forma de militancia*, Buenos Aires, s/e.
- Serrano, Raúl, 1981, *Dialéctica del trabajo creador del actor. Ensayo sobre el método de las acciones físicas de K. Stanislavski*, Buenos Aires: Adans.
- Serrano, Raúl, 1971, a. "Un trabajo de dirección: génesis", en *Teatro 70*, Buenos Aires, octubre – noviembre
- Serrano, Raúl, 1971, b. *Stanislavski, el método de las acciones físicas*, Buenos Aires: Get.

- Stanislavski, Constantin, 1997. *Un actor se prepara*, México: Ed. Constanca.
- Stanislavski, Constantin, 1994. *Ética y disciplina. Método de las acciones físicas*, México: Escenología.
- Stanislavski, Constantin, 1993. *Obras Completas*, Buenos Aires: Quetzal.
- Stanislavski, Constantin, 1954, a. *Mi vida en el arte*, Trad. N. Caplan, Buenos Aires: Diáspora
- Stanislavski, Constantin, 1954, b. *Un actor se prepara*, Buenos Aires: Psiqué.
- Stanislavski, Constantin, 1953. *Estudiando a Hamlet, Cuadernos de Arte Dramático*, Nro. 6, Buenos Aires: Fray Mocho.
- Strasberg, Lee, 1989. *Un sueño de pasión. La elaboración del Método*, Buenos Aires: Emecé.
- Tolmacheva, Galina, 1949. "La ética teatral de Stanislavski y la creación del actor", en *Boletín de estudios de teatro*, Mendoza, Nro. 26, julio/septiembre
- Tolmacheva, Galina, 1992. *Creadores del teatro moderno*, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo.
- Tolmacheva, Galina, 1946. *Creadores del teatro moderno*, Buenos Aires: Centurión.
- Toporkov, V.O., 1961. *Stanislavski dirige*, Buenos Aires: Fabril Ed.
- Tribulo, Juan Antonio, 2006. *Stanislavski – Strasberg. Mi experiencia de actor con la emoción en escena*, Buenos Aires: Atuel.
- Ubersfeld, Anne, 1997. Cap. IV, "El trabajo del comediante", en *La escuela del espectador*, Trad. Silvia Ramos, Serie Teoría y Práctica del Teatro Nro. 12, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España
- Ure, Alberto, 2009. *Ponete el antifaz*, Buenos Aires: INT
- Ure, Alberto, 2003. *Sacate la careta*, Buenos Aires: Norma
- Vila, Silvina, 2005. "La improvisación teatral en contextos lingüísticos y culturales diversos ¿Una técnica desafiante?", en *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 1, Nro. 1, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.
- Zayas de Lima, Perla, 2005. "La improvisación como técnica de enseñanza y estilo de representación en la Argentina", en *Telondefondo Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año 1, Nro. 1, Buenos Aires: UBA, Facultad de Filosofía y Letras.

#### 4. Otras fuentes

- AAVV, 2001, c. "La reina Batato", en *Suplemento Radar, Página 12*, Año 6, Nro, 277, Buenos Aires, 2 de diciembre.
- AAVV. "A quién mueve La Movida", *Clarín*, 27 de octubre de 1991
- Angelelli, Guillermo. "El cuerpo del intérprete", *Cuadernos del Picadero*, Nro. 3, Agosto 2004
- Acuña, Enrique, "Arlt, Sartre, Perón, happening y Lacan", en *Página 12*, 1999.
- Audivert, Pompeyo, "Los estudiantes deberían ayudar a hacer la revolución", en *Cultura independiente. Periódico de Artes Escénicas*, Año 7, Nro. 41, febrero de 2006
- Bartís, Ricardo y Osvaldo Pellettieri, 2006. "Diálogo con Ricardo Bartís", en *XV Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, GETEA (UBA), Buenos Aires, agosto.
- Bartís, Ricardo y Osvaldo Pellettieri, 2008. "Diálogo con Ricardo Bartís", en *XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, GETEA (UBA), Buenos Aires, agosto.

- Bartís, Ricardo y Roger Mirza, 2006. "Diálogo con Ricardo Bartís", en *II Coloquio Internacional de Teatro*, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Montevideo, octubre.
- Bartís, Ricardo, 2007. "Entrevista", en *Ciudad Abierta* (emisión del 10 de enero de 2007)
- Boido, Juan Ignacio. "Entrevista a Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese", *Página 12*, 7 de diciembre de 1997.
- Boyé, Claudio, 2003. *Seminario de Arte y Psicoanálisis*, Seminario de Grado dictado en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- Cabrera, Hilda, "Notable precursor de las vanguardias", *Página 12*, 20 de noviembre de 2009
- Cippolini, Rafael, "El siempre eludido", en *Página 12*, 11 de septiembre de 2004.
- Costa, Eduardo, "¡Dale Masotta, volvé!", en *Página 12*, 11 de septiembre de 2004.
- Cruz, Alejandro, "Seductora puesta de Tantanián", *La Nación*, 19 de agosto de 2005.
- XXII Edición del Diccionario de la Real Academia Española de Letras, disponible en <http://buscon.rae.es/draeI/>
- Durán, Ana, 1998. "El duelo", en *Los Inrockuptibles*, Año I, enero-febrero.
- Fernández, Augusto, 2005. *Visita al Seminario permanente del actor argentino*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 8 de junio.
- Friera, Silvina, "Oscar Masotta, el marxista de los happenings", en *Página 12*, 11 de septiembre de 2004.
- Gallardou, Claudio. "La banda de la risa", *Revista Mutis por el Foro*, mayo 2009.
- García, Germán, "La realidad existe por una oscuridad", en *Página 12*, 1999
- Gorlero, Pablo, "Una puesta costumbrista", *La Nación*, 20 de agosto de 2005.
- Historia de la Asociación Argentina de Actores*, programa emitido en Canal A, el 12 de enero de 2007.
- Hopkins, Cecilia, "Recordando a un transgresor", *Página 12*, 12 de octubre de 2007.
- Hopkins, Cecilia, "Los porqués de los actos de pasión no están muy claros", *Página 12*, 29 de marzo de 2007
- Izaguire, Marcelo, "Fin de siglo con aires masottianos", en *Página 12*, 1999.
- Kolesnicov, Patricia. "Un centro cultural distinto", en *Clarín*, 5 de junio de 1999.
- Koss, Natacha, 2007. "El placer por descubrir lo que está debajo de la superficie", en *Alternativa Teatral* (consultado en <http://www.alternativateatral.com/nota134-el-placer-de-descubrir-lo-que-esta-debajo-de-la-superficie>, el 16/1/2007)
- Koss, Natacha, 2009. "Adiós. Entrevista a Kive Staiff", en *Alternativa Teatral* (consultado en <http://www.alternativateatral.com/nota401-adios>, el 14/08/2009)
- Lladós, Gustavo., "Cuando la movida llega a su fin", *Página 12*, 26 de junio de 1988
- Leciñana, Mayra. "Gambas al Ajillo", *Diario Sur*, Suplemento Mujer, agosto de 1989.
- Lotersztain, Gabriela. "¿Qué es, en realidad, el underground?", *Clarín*, 6 de abril de 1992.
- Loza, Santiago, 2010. *Rosa Patria*
- Mazas, Luis. "Llega <<Hamlet>>", *Clarín*, 3 de octubre de 1991
- Mazas, Luis, "Del <<off>> al centro. Entrevista a Gambas al Ajillo", *Clarín Espectáculos*, 16 de mayo de 1990
- Moreno, María, "La generación del 80", en *Radar*, *Página 12*, 28 de diciembre de 2003.

- Moura, Marcelo, 2010. "Como frontman y bailarín, fue un referente", en *Revista Rolling Stone*, Año 12, Nro. 143, Buenos Aires.
- Pacheco, Carlos. "Veinte años de provocar al público", *La Nación*, 4 de julio de 2007
- Pacheco, Carlos. "Instantáneas de la vida", *La Nación*, 15 de agosto de 2005.
- Pacheco, Carlos. "El Centro Ricardo Rojas de la UBA es definido como <<un laboratorio de política cultural>>", *Revista La Maga*, 3 de junio de 1992.
- Pavlovsky, Eduardo y Jorge Dubatti, 1994. *Rojos globos rojos*, Buenos Aires: Babilonia Ediciones.
- Provéndola, Juan Ignacio. "Auge y caída del boliche Cemento (1985-2010). Un parking ya pronto serás", en *Página 12*, 21 de enero de 2010.
- Quiroga, Osvaldo, "Pavlovsky en rojo. Entrevista a Eduardo Pavlovsky", en *El Cronista Comercial*, 4 de marzo de 1994
- Ricciardi, Bibiana, 1992. "La tradición de los dúos de varieté regresa con Las Barbis, Las Ricuritas y Los Melli", en *Revista La Maga*.
- Saccomanno, Guillermo, "Seis intentos de escribir sobre Oscar Masotta", en *Radar (Página 12)*, 10 de enero de 2010.
- Sánchez, Matilde, "Aquel teatro sin máscaras", *Claríndigital*, 17 de septiembre de 2003
- Seijo, Martín, "Entrevista a Horacio Marassi", en *El Gran Dios Brown*, 18 de junio de 2007 (consultado en <http://elgrandiosbrown.blogspot.com/2007/06/entrevista-horacio-marassi-para-m-ser.html>)
- Serrano, Raúl, Juan Carlos Gené y Augusto Fernández, 1999. *Seminario El Teatro: Tres Territorios*, dictado en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UBA
- Shejtman, Natalí, "Nachá y Minujín, y el Di Tella", *Revista Rolling Stone*, 14 de mayo de 2008.
- Sosa, Cecilia. "La lección del maestro", entrevista a Roberto Villanueva, *Radar (Página 12)*, 2 de noviembre de 2003.
- Sokolowicz, Raquel, 2008. "Diálogo con Raquel Sokolowicz", Centro Cultural de la Cooperación, 27 de noviembre de 2008.
- Sprengelburd, Rafael, 2007. "Entrevista", en *Ciudad Abierta* (emisión del 9 de enero de 2007)
- Symns, Enrique, 1988. "Matrimonio, Coca Cola y Pop", en *El Porteño*, Nro. 73.
- Tcherkaski, José, "El agitador", *Radar*, 19 de octubre de 2003
- Tófalo, Ariel y Mónica Goncalves (Eq.), 2007. *La Educación Artística en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Historia y características de la oferta educativa actual*, Buenos Aires: GCBA, Ministerio de Educación, Dirección General de Planeamiento, Dirección de Investigación.
- Trerótola, Diego, 2010. "Volveré y seré millones", *Suplemento Soy, Página 12*, 12 de marzo de 2010
- UNESCO, 1996. *Directrices para la creación de un sistema de Tesoros Humanos Vivos* (consultado en <http://www.unesco.org/culture/ich/doc/src/00031-ES.pdf>, el 08/03/08)
- Ure, Alberto, 1987. "Alberto Ure y la Puesta en claro de sus ideas sobre el teatro", en *El Despertador*, Nro. 15, diciembre.
- Ure, Alberto, 1981. "El doble juego de público y actores", en *Clarín*, 15 de octubre
- Zimmerman, Gaspar, "Odio al ser humano. Entrevista a Alejandro Urdapilleta.", en *Sall!*, 19 de mayo de 2006.

“El milagro” (Crítica a *Los Siameses*, de Griselda Gambaro), en *Primera Plana*, Año V, Nro. 244, 29 de agosto de 1967.

“Las malas artes”, en *Primera Plana*, Año VI, Nro. 260, 19 de diciembre de 1967

“Vanguardias”, en *Primera Plana*, Año IV, Nro. 195, 20 de septiembre de 1966

*Diario Clarín, La Nación, Página 12.*

*Revistas Análisis, Cerdos y Peces, Conducta, Confirmado, Crisis, Crítica, Expreso Imaginario, Hechos de Máscara, La Maga, Panorama, Primera Plana, Talía, Teatro 70, Teatro XX*

*Sitio web [Alternivateatral.com](http://Alternivateatral.com)*

## ANEXO I

Tal como consignamos en el apartado 1. b. 2. del Capítulo 1 de la Primera Parte de la presente Tesis, la Actuación presenta un desarrollo insuficiente de criterios y vocabulario de valoración propios. Esto procede de su desconsideración como fenómeno específico, aspecto que por otra parte, contribuye a sostener. A continuación, y a modo de ejemplificación, expondremos los resultados del análisis del léxico utilizado para describir el trabajo del actor en un corpus de críticas teatrales<sup>I</sup>.

La relevancia de la actividad teatral en Buenos Aires, tanto por su desarrollo histórico, como por la cantidad y calidad de sus propuestas, es reconocida mundialmente. Si bien la crítica teatral es un campo muy desarrollado, tanto periodística como académicamente, la consideración de la Actuación es un área bastante inexplorada, sobre todo teniendo en cuenta la importancia del actor en el campo teatral argentino. Esto se evidencia en el reducido espacio que ocupa el análisis de la Actuación en las críticas, así como también en la insuficiencia del vocabulario empleado para tal fin. Frente al desarrollo teórico que presenta el análisis del hecho teatral en su conjunto, la reflexión acerca de la Actuación presenta una curiosa escasez terminológica, lo que conduce a los especialistas a emplear palabras procedentes de otras áreas e incluso a introducir comentarios ligados al habla cotidiana, cuando de describir el trabajo del actor se trata.

Resulta operativa entonces la utilización de la Teoría de la Argumentación en la Lengua y de la Teoría de los Bloques Semánticos de O. Ducrot y J.C. Ascombre<sup>II</sup>, con el objeto de analizar esta terminología escasa, desperdigada muchas veces en una serie de comentarios impresionistas, o reducida a unos pocos adjetivos. Siguiendo a García Negroni, en dichas teorías el sentido de una entidad lingüística no está constituido por las cosas, los hechos o las propiedades que ella denota, ni por los pensamientos o creencias que la suscitan o que sugiere, sino por los discursos que le están asociados, denominados “encadenamientos argumentativos”. Dichos encadenamientos pueden ser resultativos (marcados por *por lo tanto*), aplicando el bloque semántico bajo su aspecto normativo, o concesivos (marcados por *sin embargo*), aplicando el bloque semántico bajo su aspecto trasgresivo. Esta alternancia entre los encadenamientos normativos y trasgresivos se halla en el enunciado, pero también en el léxico. Ambos pueden evocar los encadenamientos de forma externa (discursos argumentativos en los que la entidad lingüística interviene) o interna (cuando la entidad no interviene, por lo que constituyen una paráfrasis de la misma).

Tomaremos un corpus de tres reseñas teatrales firmadas por diferentes críticos y publicadas en el diario La Nación (periódico que conserva el mayor espacio dedicado a la crítica teatral actualmente) en agosto de 2005<sup>III</sup>, para observar de qué manera, el valor argumentativo de los términos empleados, da cuenta de los discursos asociados a la Actuación que están circulando en dichos artículos. Acerca del término Actuación, la XXII Edición del Diccionario de la Real Academia Española lo define como “acción y efecto de actuar” y a su vez define el término Actuar de varias maneras, entre las que destacamos aquellas posibles de asociarse con el teatro:

1. Poner en acción
2. Obrar, realizar actos libres y conscientes
3. Interpretar un papel en una obra teatral.

<sup>I</sup> Los resultados de esta indagación fueron presentados en el “XII Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística (SAL): Bicentenario, la renovación de la palabra” (Mendoza, 2010), y fueron publicados en las Actas *La renovación de la palabra en el bicentenario de la Argentina. Los colores de la mirada lingüística* (Victor Castel y Liliana Cubo de Severino [Eds.]), y en *Espéculo, Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid*, Nro. 46 (2010).

<sup>II</sup> Ducrot: 1998, 1982, García Negroni: 1998

<sup>III</sup> “Seductora puesta de Tantanian”, crítica de Alejandro Cruz a la puesta *Los mansos*, dirigida por Alejandro Tantanian, publicada el viernes 19 de agosto, “Instantáneas de la vida”, crítica de Carlos Pacheco a la obra *Mi propio niño Dios*, dirigida por Julio Chávez, publicada el lunes 15 de agosto, y “Una puesta costumbrista”, crítica de Pablo Gorlero a la puesta *La omisión de la familia Coleman*, dirigida por Claudio Tolcachir, publicada el sábado 20 de agosto.

En cuanto al término Actor, admite dos definiciones. Una procedente del latín *actor* (hombre que interpreta un papel en el teatro / personaje de una acción) y otra del latín *actor*, autor (persona que es causa de algo / persona que inventa algo / persona que ha hecho una obra).

La contraposición entre *Obrar / hacer / producir algo libre y conscientemente e Interpretar algo producido por otro*, constituye una discusión teórico/práctica que intenta dirimirse tanto en cada hecho teatral concreto, como en las metodologías de Actuación y teorías teatrales vigentes. Frente a la antigua concepción del actor como mero ejecutor de una creación ajena (la del autor, en un primer momento y la del director, posteriormente), el desarrollo de nuevas formas a lo largo del siglo XX, obliga a repensar al teatro como la interacción de varios lenguajes, cada uno de los cuales implica una creación, por lo que la Actuación sería la creación propia del actor (por lo que el mismo sería equiparable al término Artista<sup>IV</sup>). Dicha contraposición da lugar a distintos bloques semánticos, que arrojan dos argumentaciones internas diferentes del término Actuación:

1. *Comprender un texto / obra ya existente PLT interpretar*
2. *Pensar / sentir / vivenciar / imaginar PLT hacer con el cuerpo*

Ambos sentidos sugieren discursos asociados, tanto a metodologías de Actuación distintas (tendientes a facilitar la interpretación de textos o la creación propia), como a la producción de hechos escénicos de gran diversidad, como la que caracteriza a la cartelera porteña. Sin embargo, los discursos teóricos y críticos, si bien a estas alturas reconocen explícitamente la definición del actor como autor de una obra de arte, oscilan entre la asociación de la Actuación con discursos que la definen, ya sea como una actividad meramente interpretativa o como una manifestación irracional e inexplicable. A continuación analizaremos algunos ejemplos de ello.

#### **Caso I: *Los Mansos***

Analizaremos, en primer lugar, algunas expresiones vertidas en el apartado “El trío actoral”, de la crítica de Alejandro Cruz a la obra *Los Mansos*:

“La otra gran alianza que entabla Tantanian es con sus tres actores. El director, dramaturgo, actor y cantante convocó a dos intérpretes de peso, como son Stella Galazzi, sencillamente maravillosa en “Electra shock”, y a Luciano Suardi, el notable director de “Temperley”. La paleta de ella es tan amplia que va desde una mujer nublada por el dolor hasta una mujer poseedora de una seducción irresistible. Suardi compone a un personaje oscuro, de dobleces, de esos que siempre se guardan una carta. El trío se completa con la actuación de Nahuel Pérez Biscayart. El intérprete, de poca experiencia teatral, tiene una riqueza expresiva llamativa. Y más que eso: es un animal de teatro. Entre esos dos enormes actores él no se apichona. Los provoca, los potencia, los expande con un rostro angelical y tortuoso. Por momentos, el vuelo que toman es tan seductor como el espacio mismo, como esas cuatro enormes paredes desnudas en donde habita esta nueva historia de Alejandro Tantanian, en, probablemente, uno de sus mejores trabajos como puestista”.

Consideramos que la reseña asocia a la Actuación con dos sentidos contrapuestos a partir de los encadenamientos discursivos que se sugieren.

Según la descripción realizada de los actores mayores del elenco (Stella Gallazi y Luciano Suardi), podemos arribar a un primer sentido, por el que la argumentación interna de Actuación que se sugiere correspondería a *un oficio que PLT se adquiere* con el hacer. Esto se evidencia en la expresión “dos intérpretes de peso” utilizada en primer lugar. La elección de la palabra “intérprete”<sup>V</sup> para referirse al actor se asocia con el primero de los sentidos de Actuación mencionados en la Introducción (*Comprender un texto / obra ya existente PLT interpretar*), pero va más allá al relacionar esta capacidad de comprensión con la experiencia. La utilización de la expresión “de peso” (en tanto

<sup>IV</sup> Persona que ejecuta un arte. Cabe destacar que tanto ésta, como el resto de las definiciones utilizadas para la elaboración de las argumentaciones internas y externas de los términos analizados, se ha recurrido a la XXII edición del Diccionario de la Real Academia Española de Letras.

<sup>V</sup> Intérprete: Persona que interpreta. Interpretar: Explicar o declarar el sentido de un texto / Representar una obra.

*fuerza PLT valor*<sup>VI</sup>) es reforzada inmediatamente después a través de la mención de la trayectoria de ambos actores, generosa en la utilización de adjetivos calificantes de alto grado, como: “Stella Gallazi, sencillamente maravillosa en <<Electra Shock>>” / “Luciano Suardi, el notable director de <<Temperley>>”. Posteriormente el crítico justifica dichas aseveraciones a través del examen de la capacidad interpretativa de ambos, para lo que recurre a un análisis de las aptitudes de Gallazi y a una descripción del personaje representado por Suardi. En el primer caso, utiliza la expresión “paleta amplia”<sup>VII</sup>, propia del lenguaje de las artes plásticas (*Variedad de colores / amplitud PLT disposición / posibilidad*). En el segundo, opta por la expresión “personaje oscuro, de dobleces”<sup>VIII</sup> (*Falta de claridad / pliegue PLT astucia / malicia / amenaza*). Ambas expresiones se asocian a la complejidad, pensada en tanto unión de elementos diversos, como una habilidad interpretativa. Por lo tanto, la expresión “interpretes de peso” queda así asociada con la trayectoria y con la habilidad para interpretar con complejidad (*Trayectoria PLT más habilidad*).

Posteriormente, la crítica se ocupa del tercer actor del elenco, Nahuel Pérez Biscayart que es presentado como contrapuesto a sus compañeros, a través de la expresión “de poca experiencia teatral”. La utilización del término “poca” funciona como desrealizante de “experiencia”<sup>IX</sup>, vocablo que la reseña ha asociado anteriormente con aquello que da valor a un intérprete. Sin embargo, la siguiente expresión contraargumenta dicha aseveración al afirmar que el actor “tiene una riqueza expresiva” que es reforzada con el término “llamativa”. La argumentación externa de la sentencia “riqueza expresiva llamativa” la asocia con la experiencia (*poca experiencia SE riqueza expresiva*, a lo que podría agregarse, *PLT llamativa*). Esto contraargumenta la idea de Actuación como *oficio que PLT se adquiere*. Es entonces cuando se recurre al segundo sentido de Actuación, correspondiente a otro bloque semántico: *Naturaleza / don / instinto PLT talento / facilidad*. Llegamos así a la expresión “animal de teatro” a la que se antepone “y más que eso”, que contribuye a reforzarla. De este modo, el término “animal” resuelve la imposibilidad de apoyarse en la trayectoria para explicar la pericia de un intérprete. La definición de la palabra “animal”<sup>X</sup> nos permite formular su argumentación interna como *Ser instintivo PLT no piensa*. La adhesión de la expresión “de teatro” funciona como desrealizante del término animal, al tiempo que asocia las capacidades interpretativas del joven actor con aptitudes innatas para el teatro. La argumentación interna de la expresión “animal de teatro” es equivalente al segundo sentido que hemos definido de Actuación: *Naturaleza / don / instinto PLT talento / facilidad*. Posteriormente se refuerza esta idea afirmando que “entre esos dos enormes actores él no se apichona”. La utilización del término “apichona” remite a la palabra “pichón”<sup>XI</sup> en clara referencia a la edad e inexperiencia de Pérez Biscayart, mientras que la negación de la misma está asociada con la “riqueza expresiva llamativa” mencionada anteriormente y con su talento innato, expresado en la sentencia “animal de teatro” (por lo que también se establece una asociación entre los términos “pichón” y “animal”).

Como corolario, los discursos asociados al término Actuación en la crítica analizada, proponen dos sentidos que tienen que ver con un oficio que se adquiere con experiencia o con una cualidad innata que se posee. Se enfatiza así el discurso que asocia la tarea del actor con algo irracional, instintivo o inspirado, sin elaboración técnica, ni reflexión teórica. En ninguno de los dos casos se lo asocia con la idea de creador o autor o artista (*Pensar / sentir / vivenciar / imaginar PLT hacer con el cuerpo*)

## Caso II: *Mi propio niño Dios*

Consideraremos a continuación la crítica de Carlos Pacheco a la obra *Mi propio niño Dios*:

<sup>VI</sup> Peso: Fuerza con que la Tierra atrae un cuerpo / Fuerza y eficacia de las cosas no materiales / Especial valor o influencia que se reconoce a una persona en un entorno determinado, ámbito o actividad / de peso: de valor decisivo o poderoso

<sup>VII</sup> Paleta: Tabla sobre la que el pintor ordena los colores / Disposición y grado de intensidad de los diversos colores de una pintura / Conjunto o variedad de colores usados habitualmente por un pintor. Amplio: Extenso, dilatado, espacioso.

<sup>VIII</sup> Oscuro: Que carece de luz o claridad / Incierto, peligroso, temeroso. Dobleces: Parte que se dobla o pliega de una cosa / Astucia o malicia en la manera de obrar, dando a entender lo contrario de lo que se siente.

<sup>IX</sup> Experiencia: Práctica prolongada que proporciona conocimiento o habilidad para hacer algo

<sup>X</sup> Animal: Ser orgánico que vive, siente y se mueve por propio impulso / Irracional / Persona de comportamiento instintivo, ignorante y grosera / Persona que destaca extraordinariamente por su saber, inteligencia, fuerza o corpulencia.

<sup>XI</sup> Pichón: Pollo de paloma.



“En lo interpretativo, “Mi propio niño Dios” cuenta con un estilo atractivo. Cada actor, puede decirse, es una parte de un único personaje mayor. Aquel que le interesa reflejar al autor: un ser común que ha crecido dentro de un ámbito familiar complejo, que decide amar intensamente, fuera de las complejidades de su historia, y termina lastimando a su amor. En escena, van dando señales, de a uno, de sus pequeñas porciones de realidad. La madre es quizá la más acabada en su diseño, lleva la línea de la acción y, por ende, tiene pautas sobre un posible desenlace. La joven está buscando un profundo cambio y juega. Es muy frágil y a la vez muy terrible, pero mantiene su intención de escapar de eso. El muchacho carga las tintas sobre la ingenuidad, la pureza. Su mundo es de una profunda ternura y su accionar resulta sumamente romántico”.

Observamos que la argumentación interna del término Actuación que se evidencia en la misma corresponde a *Comprender un texto / obra ya existente PLT interpretar* y que además, dicha idea se asocia al concepto de creación teatral por parte del dramaturgo y/o director, por lo que el actor no sería más que un instrumento a su disposición.

El pequeño fragmento de la crítica que es utilizado para reseñar las Actuaciones, se inaugura con la expresión “En lo interpretativo”. Esta caracterización de la Actuación como “lo interpretativo”<sup>xii</sup> despoja a la tarea del actor de su vinculación con una acción y con un sujeto que la lleva a cabo. Posteriormente se indica que “cada actor (...) es parte de un único personaje mayor. Aquel que le interesa reflejar al autor”. Notemos que se considera a la obra en su conjunto como una creación del autor (en este caso el dramaturgo/director Julio Chávez), noción cuya argumentación externa corresponde a *autor PLT causa de algo*. Dicha obra es definida explícitamente como el reflejo de una entidad totalizadora, a la que se denomina “único personaje mayor” y que estaría compuesto por partes<sup>xiii</sup>. La utilización del término “actor” en lugar de “personaje menor” para caracterizar estas porciones de la mencionada totalidad, asocia la tarea de cada actor de *Mi propio niño Dios* con la de instrumento del autor/dramaturgo, despojándola de toda subjetividad (la argumentación externa de Actor en este caso sería *Actor PLT instrumento del autor/dramaturgo*).

Acto seguido, se pasa a describir a los personajes sin analizar la *performance* de los actores. Para definir a “la madre” se utiliza la expresión “la más acabada en su diseño”. En este punto, no es posible asociar el empleo del término “diseño”<sup>xiv</sup> a una elaboración de la actriz, dado que el sentido del término “actor” al que se lo ha asociado a lo largo de toda la reseña no presenta la entidad de “sujeto”, por lo que dicha elaboración es nuevamente adjudicable al dramaturgo/director. Este término establece conexión entonces con el vocablo “reflejo”<sup>xv</sup>, utilizado anteriormente para definir a la totalidad de la obra como aquello por lo que el autor está interesado en dar cuenta. La posterior descripción de los personajes ateniéndose meramente a aspectos de la trama, refuerza este sentido.

### Caso III: La omisión de la familia Coleman

Tomaremos por último la crítica de Pablo Gorlero a la obra *La omisión de la familia Coleman*:

“¿Qué se cuenta? Los Coleman son una familia desastrosa. El eje es la abuela, tal vez la más normal dentro de la anormalidad. Su hija Memé parece vivir en el limbo; es decididamente idiota y tiene, a su vez, cuatro hijos de distintos padres. Uno tiene un retraso muy pintoresco; el otro es un marginal; su melliza tiene una frustración agobiante y la más normal, es una “exitosa” joven casada que, si fuera por ella, ni se acercaría a la casa familiar. Todos ellos y los demás están tan bien definidos, que cuando sus energías confluyen, se vuelven una suerte de big bang que da origen a un nudo que es mucho más que un conflicto [...]”

#### Trabajo en conjunto

Claudio Tolcachir se consolida como un director y dramaturgo obsesivo y perfeccionista. Los cuatro años que su “Jamón del diablo” estuvo en cartel lo venían atestiguando. Logró un trabajo en equipo encomiable que se ve claramente en la conexión que existe entre todos los

<sup>xii</sup> Interpretativo: Perteneciente o relativo a la interpretación / Que sirve para interpretar algo.

<sup>xiii</sup> Único: Sólo y sin otro de su especie. Mayor: Que excede a algo en cantidad o calidad / Importante, que tiene importancia / Principal, que tiene superior dignidad o autoridad entre las cosas de su mismo grupo. Parte: Porción de un todo / Papel representado por un actor en una obra / Cada uno de los actores de una compañía

<sup>xiv</sup> Diseño: Traza o delineación de una figura / Proyecto, plan / Concepción original de un objeto

<sup>xv</sup> Reflejar: Dejar ver una cosa en otra / Manifestar algo / Formar una imagen de algo.

intérpretes. A juzgar por los trabajos individuales, es probable que Tolcachir se haya dejado nutrir mucho por el aporte de los actores, quienes, a su vez, dejan demostrado un respeto por un texto y una idea que no presentan ni una sola grieta. El director utilizó no sólo el espacio escénico de su sala, sino el pasillo, las puertas, y hasta el baño. Ese realismo brutal enriquece la propuesta y permite a los actores libertad de movimiento y juego escénico. Ellen Wolf es quien personifica a la abuela, esa piedra basal que los sostiene casi sin darse cuenta. Así como sobresalió en obras como "Marlene" o "Jamón del diablo", Wolf muestra que no sólo es adorable por su edad, sino que plantea su interpretación en el punto justo, entre la naturalidad y la composición. Por su parte, Miriam Odorico, como Memé, realiza una composición excelente: una comprensión admirable de su criatura. Por su parte, Luciano Perotti también cumple con un trabajo muy interesante. Pero hay que destacar especialmente la labor de Ilda Lavalle, una de las actrices jóvenes más talentosas del teatro alternativo. Su composición evidencia una vena dramática y un talento de esos que hacen a los actores de raza. Es potente. El resto del elenco es parejo y cumple muy bien con sus respectivos roles. "La omisión de la familia Coleman" es una de las mejores propuestas teatrales de este año algo enclenque de creatividad".

Los discursos asociados a la Actuación a lo largo de la crítica presentan dos sentidos que nos interesan resaltar. Por un lado, la extendida concepción de la Actuación como un "trabajo en equipo". Por otro lado, y dentro de ese trabajo conjunto, la distinción de una escala o jerarquía de desempeño actoral, que va desde el mero "cumplimiento", pasando por la "composición" como una tarea racional y voluntaria, hasta llegar al grado máximo, representado nuevamente por una cualidad innata e irracional, asociada en este caso a la expresión cotidiana "actor de raza". Organizaremos entonces la exposición en dos partes.

a. La Actuación como "trabajo en equipo": La reseña comienza dando algunas especificaciones generales acerca del ámbito escénico y la adscripción genérica de la pieza, para luego internarse en la descripción de la trama, precedida de la pregunta "¿qué se cuenta?". Allí comienza una enumeración de los personajes, para luego concluir en que todos están "bien definidos"<sup>xvi</sup> y en que "sus energías confluyen"<sup>xvii</sup>. Tomando la argumentación interna de Definir como *Decidir entre varias posibilidades PLT fijar* (en este caso de "buena manera" o con éxito) y la de Confluir como *Proceder de diverso origen SE coincidir en un sitio* refiriéndose a las energías o capacidades de los personajes, los discursos que se asocian corresponden a la idea de conjunto o colectivo que funciona. Y para describirlo se utilizan las expresiones "big bang"<sup>xviii</sup>, para dar cuenta de un movimiento originario explosivo y "nudo"<sup>xix</sup>, como movimiento contrario, de confluencia, a lo que le agrega la expresión "que es mucho más que un conflicto", desligándolo entonces de los sentidos que pudieran asociar dicho término a la idea de "trama" propia de la estructura narrativa (que se asocia con "conflicto" en el caso del teatro dramático<sup>xx</sup>). Por lo tanto, y teniendo en cuenta la argumentación interna de la palabra "nudo" como *Más fuerza ejercida hacia fuera SE lazo más cerrado*, el sentido que adquiere la descripción realizada es el de un grupo estrecho, que a partir de la fuerza de su unión y tomando los aportes de todos, produce un buen resultado hacia el exterior.

Más adelante, la reseña explicita esta idea al titular el apartado siguiente como "trabajo en conjunto". Allí se refiere directamente al trabajo de los integrantes del equipo de *La omisión...* Comienza dedicándole unas líneas a la trayectoria del dramaturgo/director, Claudio Tolcachir, para afirmar luego que en su nuevo trabajo ha logrado "un trabajo en equipo encomiable"<sup>xxi</sup>. Se observa que se asocia este resultado a la labor de un líder (Tolcachir), por lo que se utiliza la palabra "intérpretes" para referirse a los actores una línea más abajo, afirmando que existe "conexión" entre ellos (reforzando lo mencionado anteriormente). Sin embargo, en el párrafo siguiente se afirma

<sup>xvi</sup> Definir: Fijar con claridad, exactitud y precisión la significación de una palabra / Decidir, determinar, resolver algo dudoso / Concluir una obra, trabajando con perfección todas sus partes

<sup>xvii</sup> Energía: Eficacia, poder, virtud para obrar / Capacidad para realizar un trabajo. Confluir: Dicho de mucha gente o cosas que vienen de diversas partes para concurrir en un sitio / Coincidir en un mismo fin

<sup>xviii</sup> Big bang: Gran explosión en que una teoría cosmogónica sitúa el origen del universo.

<sup>xix</sup> Nudo: Lazo que se estrecha y cierra de un modo que con dificultad se pueda soltar por sí solo / Unión, lazo, vínculo

<sup>xx</sup> Cfr. con Szondi, Peter: 1994.

<sup>xxi</sup> Trabajo: Obra, resultado de la actividad humana / Esfuerzo humano aplicado. Equipo: Grupo de personas organizado para algo determinado / en equipo: coordinadamente, entre varios. Encomiable: Digno de encomio o alabanza

que “a juzgar por los trabajos individuales es probable que Tolcachir se haya dejado nutrir mucho por el aporte de los actores”. Vemos entonces que se recurre a la observación de cada actor en particular, al resaltar los “trabajos individuales”. Estos han sido desarrollados por los sujetos actores sin intervención del director, al punto que han “nutrido”<sup>xxii</sup> al mismo, pero siempre con su consentimiento, dado el sentido que adquiere la expresión “se haya dejado”<sup>xxiii</sup>. La argumentación interna de la expresión “se haya dejado nutrir” sería entonces *Entrega / consentimiento PLT ayuda / ganancia*, por lo que se entiende que el director ha cedido parte de su rol, pero dejando en claro que lo ha hecho voluntariamente. Por otro lado, más adelante, esta afirmación se atempera cuando se menciona que los actores “a su vez, dejan demostrado un respeto por un texto y una idea que no presentan ni una sola grieta”. Se atribuye así el comando al dramaturgo/director, quien aporta un texto y una idea tan sólidos (la expresión “ni una sola” refuerza la negación del término “grieta”<sup>xxiv</sup>), aspecto que se asocia con el término “respeto”<sup>xxv</sup> (cuya argumentación interna es *Reconocimiento de autoridad PLT aceptación / acatamiento*). Queda así reforzada la idea de “trabajo en equipo”, que toma los aportes de todos, al punto que los roles podrían haberse intercambiado momentáneamente durante el proceso creativo.

b. La Actuación como una cuestión de escala: Acto seguido, la reseña se aboca a evaluar el trabajo de cada actor por separado. Luego de repasar la labor de algunas actrices (que tomaremos a continuación), concluye en que el resto del elenco no presenta rasgos destacables en su desempeño, para lo que utiliza la expresión “es parejo y cumple muy bien con sus respectivos roles”<sup>xxvi</sup>. La utilización del término “parejo” (*Igual PLT llano*) justifica la evaluación en conjunto sin destacar trabajos individuales, pero la expresión siguiente argumenta a favor de que dicha igualdad se registra en un nivel muy bueno (el término “cumple” indica *Debe / tiene obligación de PLT hace* como argumentación interna y “muy bien” lo refuerza indicando que dicho cumplimiento se realiza con holgura y comodidad). Nótese sin embargo, que estos actores llevan a cabo la tarea necesaria para ejecutar sus “roles”, no se utiliza el término “personaje”. El término “rol” da cuenta de una posición predeterminada y limitada, que no admite la asociación con un sujeto que arriba a un personaje como resultado de una acción propia.

Diverso es el caso de las actrices Ellen Wolf y Miriam Odorico, quienes realizan “composiciones” de sus personajes. La reseña señala que “plantea su interpretación en el punto justo, entre la naturalidad y la composición”, en el caso de la primera, y “realiza una composición excelente: una comprensión admirable de su criatura”, en el caso de la segunda<sup>xxvii</sup>. Se plantean en la primera expresión dos polos contrapuestos: la “naturalidad” por un lado (cuya argumentación interna sería *No artificio / no intervención PLT espontaneidad / verdad*) y la “composición” por otro (entendida como *Ordenamiento / reunión de lo diverso PLT intervención*). La pericia de la intérprete radica entonces en haber conseguido arribar al “punto justo” entre aquello surgido espontáneamente, y la selección y elaboración consciente de componentes para arribar a su personaje. El mismo se asocia entonces al resultado de la administración de elementos, que admite una gradación según se incline a favor de unos y en detrimento de otros, o alcance un equilibrio, como en este caso.

Hasta aquí, los discursos asociados a la noción de Actuación tienen que ver con un *Saber hacer / habilidad PLT se adquiere / se desarrolla* consciente y voluntariamente. Pero el caso de la actriz Inda Lavalle excede los parámetros

<sup>xxii</sup> Nutrir: Aumentar o dar fuerzas.

<sup>xxiii</sup> Dejar: Soltar algo / Consentir, permitir, no impedir / Faltar, ausentarse / Entregar / Tener voluntad débil para seguir la propia opinión / Poner en manos de alguien

<sup>xxiv</sup> Grieta: Dificultad o desacuerdo que amenaza la solidez o unidad de algo

<sup>xxv</sup> Respeto: Veneración, acatamiento / Sumisión / Aceptar una autoridad

<sup>xxvi</sup> Parejo: Igual o semejante / Liso, llano / Ser semejantes en habilidad. Cumple: Ejecuta, lleva a efecto / Hace aquello que debe o a lo que está obligado / Basta, es suficiente. Rol: Papel o función que alguien cumple / Parte de una obra dramática

<sup>xxvii</sup> Punto: Sitio, lugar, unidad de valoración en una escala / Extremo o grado al que puede llegar algo / en su punto: estado de perfección. Justo: Arreglado a justicia y razón / Exacto. Naturalidad: Espontaneidad / Conformidad de las cosas con las leyes ordinarias y comunes / Pertenece a la naturaleza o conforme a la cualidad o propiedad de las cosas / Hecho con verdad, sin artificio, mezcla ni composición alguna / Que se produce solo por las fuerzas de la naturaleza. Composición: Formar de varias cosas una, juntándolas y colocándolas con cierto modo y orden / Ordenar, concertar, reparar lo desordenado, descompuesto o roto / Moderar, corregir, arreglar. Comprensión: Acción de comprender. Comprender: Abrazar, ceñir, rodear por todas partes algo / Entender, alcanzar, penetrar / Encontrar justificados o naturales los actos o sentimientos de otro

establecidos, por lo que debe utilizarse otro sentido del término, cuya argumentación interna es *Naturaleza / don / instinto PLT talento / facilidad* (similar al utilizado para hablar del actor más joven del elenco de *Los Mansos* en el primer caso analizado). Se utilizan entonces expresiones como “vena dramática” y “actores de raza”<sup>xxviii</sup>, relacionando la Actuación con una condición anatómica o genética (es decir, natural) que permite catalogar a los individuos según la pertenencia o no a un tipo, lo cual refuerza esta visión estratificada que se utiliza en toda la reseña.

Observamos cómo, entonces, los actores son evaluados según una escala. Se parte de un grado cero, construido en la primera parte de la crítica, en la que se estima que la obra es resultado de un trabajo en equipo definido como “encomiable”. Esto garantiza una base, que se explicita con la idea de “cumplir con el rol” como grado más bajo de la escala aplicable a la Actuación en esta obra. Un escalón más arriba se hallan las Actuaciones que constituyen una “composición”, entendiendo a la misma como el desarrollo de una actividad consciente y racional, una habilidad que indica un “saber hacer”. Por último, el grado máximo de la escala está dado por lo no adquirido, por lo dado en forma de “don”, arribando nuevamente a una consideración de la Actuación como algo irracional, como una cualidad innata que se tiene o no se tiene.

Los resultados del análisis realizado a partir del corpus seleccionado, nos permiten observar de qué manera se articulan dos sentidos contrapuestos de la Actuación (*Oficio que PLT se adquiere y Naturaleza / don / instinto PLT talento / facilidad*). Ambos se asocian a discursos que asimilan la Actuación con una actividad interpretativa y no con una creación equiparable a una obra de arte, tal como una pintura, escultura o pieza musical, aspecto que se evidencia en la falta de terminología específica que permita describir, analizar y consideramos que incluso, percibir, al actor como artista.

---

<sup>xxviii</sup> Vena: Vasos o conductos por donde retorna la sangre al corazón / Conducto natural por donde circula el agua / Inspiración poética, facilidad. Raza: Casta, calidad del origen o linaje / Cada uno de los grupos en que se subdividen algunas especies biológicas y cuyos caracteres diferenciales se perpetúan por herencia / Animal que pertenece a una raza seleccionada.

## ANEXO II

Los análisis de estilos personales de Actuación mencionados en el apartado **2. b. 3. del Capítulo 2 de la Primera Parte** de la presente Tesis, se encuentran en publicaciones<sup>xxix</sup> que tienen por objeto dos casos particulares. Uno de ellos (Guillermo Francella) corresponde a la vertiente popular, y el otro (Guillermo Battaglia, sobrino), a la tradición de la declamación o dicción interpretativa (Pellettieri: 2001, b). A continuación exponemos los resultados de los mismos.

### **Caso I (Guillermo Francella)**

Como sujeto de la enunciación, el actor realiza, a lo largo de sus actuaciones, una serie de repeticiones que constituyen su marca personal. A pesar de presentarse como un terreno inexplorado e incierto, el estudio de la obra de arte creada por el actor presenta una ventaja epistemológica en el caso del actor popular, debido a que el mismo debe lograr una efectividad probada en su relación con el público, sirviéndose para ello de la repetición de estos procedimientos y recursos como aspecto fundamental de su poética.

El caso de Guillermo Francella es emblemático en este sentido, dada la gran masividad que el mismo ostenta desde hace ya más de dos décadas, formando parte del imaginario del espectador argentino medio, ya sea que éste lo admire o lo defenestre. Una de las pruebas más flagrantes de la importancia del actor en este imaginario lo constituye el hecho de que la mayor parte de los actores, y también algunas actrices, jóvenes de televisión (ámbito de expresión de lo popular por antonomasia en los albores del siglo XXI) lo imitan, tomando principalmente su forma de hablar, tanto en lo semántico, principalmente en la instancia de improvisación, como en el manejo plástico de la voz, y la gestualidad, la que, por tratarse de un actor televisivo, se concentra mayormente en el rostro y las manos.

Un primer acercamiento a los principios constructivos de la poética personal de Francella, se detiene en el aspecto verbal, en el que se recorta en primer plano el recurso a la improvisación, elevado a la categoría de auténtico bastión del actor, por el que especialmente es reconocido y valorado. La misma se desarrolla en todo tipo de formatos, pero principalmente en los famosos soliloquios que el actor lleva a cabo, casi exclusivamente centrados en anécdotas amorosas. Es importante destacar que se trata de monólogos, pero éstos de desarrollan siempre en presencia de otro actor o grupo de actores que, amparados en una anécdota que lo justifica (estos actores interpretan a amigos o parientes que lo escuchan atentamente), se configuran como apéndices o representantes del público en la pantalla, sosteniendo la improvisación de Francella y suplantando la relación directa actor / platea, propia de los espectáculos en los que el actor popular tradicional improvisaba de cara al público. Así, los actores que comparten con él la pantalla a lo largo de estos soliloquios participan sólo admirativamente, lo cual constituye un soporte fundamental para el desarrollo de la improvisación del actor, quien saca partido de la risa del otro, que no sólo no es evitada o disimulada por la cámara, sino que es colocada en primer plano, destruyendo todo viso de interpretación realista / naturalista.

En cuanto al contenido de estas improvisaciones, la característica fundamental es la preponderancia que adquiere el terreno de lo implícito, a partir de la referencia casi constante a elementos velados. Los mismos son fortalecidos por el actor a partir de la utilización de latiguillos (“no sabés lo que era...”), la inflexión de la voz y los gestos.

En lo que respecta al trabajo con la voz, Francella presenta una gran amplitud en la utilización plástica de la misma, a partir de la mezcla constante de tonos graves y agudos, cuya repetición ha llegado a conformar un código propio. Este código contribuye a generar y a la vez se halla supeditado, a la constitución de un esquema de manejo de la energía caracterizado por la sucesión de momentos de tensión / descarga, que se corresponden en muchas ocasiones con situaciones de sinceridad o simulacro en su relato. En lo que respecta a la generación de momentos de

---

<sup>xxix</sup> Mauro: 2009 y Mauro: 2007, d.

tensión, la voz adquiere una tonalidad extremadamente aguda, en la que el personaje se muestra desbordado por la situación en la que está inmerso, situación muchas veces generada por su propio relato de un suceso, y que llega a su punto más álgido en la clásica interjección que caracteriza al actor (“¡uhh!”). Por otro lado, los tonos graves son reservados para las situaciones de descarga de energía, como forma de desenmascaramiento propio (“¡Te quiero!”) y/o de desenmascaramiento o reproche de impostura dirigido al personaje que comparte con él la situación representada (“Yo te conozco...”, “No te hagas...”). Otra variante que se destaca, es el recurso a la forma anifiada de la voz, como medio para enmascararse o tratar irónicamente al otro, denunciando así mismo la impostura en la que éste incurre. Esto produce un desdoblamiento, enunciando a un tiempo la credulidad de su personaje y la desconfianza que lo coloca en primer plano como actor, superando siempre a su compañero, en un tipo de actuación eminentemente reflexiva.

Si bien la utilización del aspecto verbal es la característica preponderante de la poética de Guillermo Francella, ésta se halla en estrecha combinación con una gestualidad no menos particular. Como mencionáramos anteriormente, al tratarse de un actor eminentemente televisivo, el uso del cuerpo se concentra fundamentalmente en la cara y las manos. En lo que respecta al rostro, el manejo del mismo es sumamente expresivo, revelando un gran histrionismo y se centra en los ojos (que van desde una apertura máxima, hasta el entrecerramiento) y la boca (es clásica su sonrisa de costado), denotando inocencia, conmiseración y enojo. El movimiento de las manos es copioso y meramente ilustrativo del aspecto verbal, en muchas ocasiones enfatizando el carácter velado de su discurso a través de un movimiento de “barrido” que realiza con la palma abierta, proyectando una curva descendente.

Una característica notoria de la poética de Guillermo Francella, es la caracterización indistinta del “tonto” y el “vivillo” (el “piola”, en el imaginario porteño) a partir de la utilización de los mismos recursos, pero administrados de manera diferente en cada oportunidad.

Es necesario destacar que su poética no busca un tipo de acercamiento mimético o realista / naturalista a algún tipo de comportamiento. En su imagen se concentran sus papeles anteriores, que se ponen en juego en cada nueva intervención, por lo que su condición de actor y figura se coloca siempre por encima de cualquier personaje, aspecto reflexivo propio del capo cómico. Podría decirse que el personaje que Guillermo Francella interpreta siempre, es Guillermo Francella.

Sin embargo, este relato constituido por sus diversas interpretaciones presenta relaciones no miméticas con un referente fácilmente reconocible. Este se relaciona directamente con la “porteñidad”, en una variante fundamentalmente cimentada durante la década del 80 y que conserva, a pesar del paso de los años, la referencia a esta época histórica, sobre todo en lo que respecta al aspecto físico. El personaje presenta principalmente una cercanía al mundo del barrio, cuya valoración superlativa ya comienza a evidenciarse “vetusta” en esa época, en estrecha relación al ámbito familiar y no así al ámbito del trabajo. De hecho, sus personajes no se muestran mayormente relacionados con una actividad laboral, con excepción del carnicero interpretado en el ciclo *De carne somos*. Pero aún en este caso, no es el mundo del trabajo el que le otorga las características a su personaje, sino su condición de tipo de barrio, familiar y fundamentalmente, soltero. El personaje construido a partir de sus intervenciones es el típico ganador de barrio, pero prospectivamente, se trata de un aspirante a solterón, demostrando su condición existencial inmutable. Se trata de un mismo personaje colocado en diferentes circunstancias, que no presenta evolución alguna y que, en este sentido, demuestra una desconexión con todo contexto social, económico o político inmediato, cual si se tratara de la representación de una esencia porteña inalterable, de inexistencia en el terreno de lo real, pero aun fuertemente arraigada en el imaginario del espectador medio.

Lamentablemente, la ductilidad o efectividad de la poética de Francella se ha visto disminuida o muchas veces amenazada por una actitud sumamente conservadora a la hora de seleccionar sus trabajos. Generalmente se ha manejado con la conducta propia del capocómico (otro aspecto que remite su figura al pasado), intentando conservar un lugar central en todas sus intervenciones, colocándose siempre en primer plano. Esto se evidencia en relación con dos aspectos prioritarios: la conformación de los elencos (rodeándose generalmente de los mismos actores, que

conforman su entorno y que no se destacan por sus habilidades actorales) y los guiones, notoriamente insuficientes. Todo esto lo ha dejado muy expuesto, por lo que el peso de los programas ha recaído mayoritariamente en su capacidad de improvisación la que, a fuerza de repetición, se ha esclerosado notablemente.

Desde hace algunos años esto se ha modificado en forma mínima (incorporando a sus elencos algunos actores con mayor cantidad de recursos, como Gabriel Goyti y Florencia Peña en el ciclo *Poné a Francella*), pero la diferencia fundamental la ha marcado su participación en la *remake* local del ciclo estadounidense *Casados con hijos*. Esta *sitcom* de gran popularidad en su país de origen durante la década del 80, presenta las matrices básicas que le sirven a Francella para *aggiornar* su personaje, no sin antes incorporar algunas modificaciones sustanciales. En efecto, se trata de una familia típica de esa época, lo cual contribuye a ubicar al actor en el universo de referencia que le es propio y que provoca comicidad en el espectador por su carácter anticuado, aspecto que se lee como patético-decadente (tratamiento paródico del contexto barrial que representa algo inédito en las comedias protagonizadas por Francella). Sin embargo, mientras Al Bundy, el personaje original, se caracteriza por un aspecto desaliñado, desaseado y grosero, Pepe Argentó, versión creada por Francella, no ha modificado la imagen propia del actor como un hombre pulcro y cuidadoso de su aspecto. Y si bien mantiene la actitud irónica y fracasada del original, en el primer caso el personaje se evidencia como decadente e inferior al resto, mientras que en el de Francella su ironía demuestra su superioridad, otro aspecto recurrente de la poética del actor.

Por otro lado, el esquema propio de la *sitcom* está cimentado en la construcción de guiones sólidos, ricos en situaciones bien constituidas y copiosos en *gags*, diseño que redundo en el ritmo sostenido y característico de este tipo de producciones. Lejos de promover una simple imitación, que llevaría a amordazar la espontaneidad del actor, la producción local ha optado inteligentemente por utilizar estos guiones como matrices contenedoras de la improvisación, pero que no dependen exclusivamente de ella para producir comicidad. Esto libera al actor del peso de ser el factor exclusivo de producción de humor, al tiempo que le brinda situaciones novedosas para llevar adelante improvisaciones más acotadas, pero de calidad superior a las que venía realizando en ciclos anteriores. Otro factor que contribuye a este mejoramiento es la conformación de un elenco capaz de responderle con la misma pericia, limitando el grado de exposición de Francella, lo cual muestra un cambio radical en su configuración como capo cómico, al tiempo que eleva su efectividad como actor. Como corolario, el caso de Guillermo Francella se constituye como un ejemplo de una mayor eficiencia lograda merced a la colocación de la Actuación en una situación de mayor limitación, mostrando un paulatino crecimiento de la apertura del actor al diálogo y a la interrelación con los elementos que le ofrecen algún tipo de oposición.

Por último, estas modificaciones en la situación del personaje interpretado por Francella, al cual definimos como un mismo personaje en variación, traen aparejadas consecuencias a nivel semántico. En efecto, su caracterización como padre de una familia absolutamente disfuncional representa algo inédito en la carrera del actor, tomando como referencia sus trabajos más característicos<sup>xxx</sup>, y no es más que el futuro de aquel típico ganador de barrio que antes representara. De hecho, una de las particularidades de Pepe Argentó es mencionar incesantemente su pasado exitoso, prometedor y feliz, en contraposición con un presente desastroso, colocando a la familia, otrora baluarte de la conservación de un universo de referencia inmutable, como el principal obstáculo para su desarrollo personal.

Si a esto le sumamos sus últimas y novedosas experiencias en teatro, asumiendo roles en comedias musicales "estilo Broadway", como *Los Productores* y *El joven Frankenstein*, de Mel Brooks, en las que el actor ha tenido que afrontar el desafío de cantar y bailar, podemos hablar de una incipiente modificación en las elecciones de sus trabajos, atenta a las profundas modificaciones de la realidad sociocultural de la Argentina. Una de las columnas en las que descansa el actor popular es la estrecha unión con su público, una relación hecha de identificaciones, proyecciones y

---

<sup>xxx</sup> Recordemos trabajos como el film *Un argentino en New York*, en el que representa al padre divorciado de una adolescente, en el que los verdaderos "momentos Francella" sólo se generaban cuando el personaje se encontraba sólo y perdido en la ciudad de la Gran Manzana, es decir, cuando esta configuración como padre de familia no aportaba ningún condicionamiento a su comportamiento

cercanía. No es llamativo entonces, que Guillermo Francella revitalice este espacio de comunión recreándose a sí mismo, evitando que la realidad cambiante en la que se hallan inmersos los principales consumidores de sus Actuaciones, ya no le permita dialogar con ellos.

### **Caso II (Guillermo Battaglia, sobrino)**

El análisis del estilo de actuación de Guillermo Battaglia (sobrino) presenta características singulares debido a la aparente carencia de matices que reviste, que sólo es tal si se realiza una lectura superficial de su trayectoria. La observación profunda de sus Actuaciones en los registros cinematográficos, en cambio, permite echar por tierra la adjudicación de cierta falta de ductilidad del actor. Esto es así debido a que, a pesar de estar evidentemente formado en la técnica de la "dicción interpretativa" o "declamación", según la caracterización realizada por Osvaldo Pellettieri (2001, b), Battaglia ha podido superar las limitaciones interpretativas propias de aquélla, para efectuar una resolución personal de sus recursos, colocada al servicio de cada una de sus actuaciones. Examinaremos algunas de las mismas con el objeto de comprender cuáles son los rasgos característicos del estilo personal de este artista.

Guillermo Battaglia (1899 – 1988) ingresó al campo teatral siendo adolescente y contando con el antecedente de ser el sobrino del afamado actor homónimo. Se desempeñó en las compañías de Angelina Pagano, Pablo Podestá y Camila Quiroga, y fue dirigido por Antonio Cunill Cabanellas. A pesar de contar con una prolífica trayectoria en teatro y radio, su carrera es eminentemente cinematográfica. Se inició en el período silente en 1917 (*Federación o muerte*, de Atilio Lipizzi) y participó en más de cien filmes. Se desempeñó bajo las órdenes de Leopoldo Torre Nilsson, Daniel Tinayre, Carlos Hugo Christensen y Héctor Olivera, entre otros. En las décadas del 60 y 70 la calidad de los largometrajes en los que actúa decae, participando en películas de Enrique Carreras. La reivindicación llegaría en 1985 de la mano de su impactante actuación en *La historia oficial*, de Luis Puenzo, por la que es acreedor de numerosos elogios de la crítica, es ovacionado en el Festival de Cannes y recibe el Premio de la Prensa de New York al Mejor Actor de Reparto.

Su estilo personal de Actuación se despliega a lo largo de los diversos filmes en los que participó, dado que es en este desarrollo que pueden percibirse sus matices. Su filiación era indiscutiblemente a la escuela de la dicción interpretativa, presentando las características impostación de la voz, variedad de tonalidades y correcta modulación, además de un acento neutro, casi ibérico, en el que se evidencia una marcada ocultación de todo rastro de portefinidad. Acompañaban a estos recursos vocales una presencia imponente, distante y enigmática, dada por la postura corporal siempre erguida y por la intensidad de su mirada. Estos rasgos, que poseían un fuerte peso frente a la cámara, promovían que generalmente interpretara a villanos o personajes altivos y de gran cinismo, lo cual puede aparecer, a primera vista, como una severa limitación en sus recursos. Pero, como señaláramos, Battaglia lograba superar esta presunción, demostrando una gran ductilidad.

Para demostrar nuestra hipótesis, nos adentraremos en el análisis de algunas de sus Actuaciones, que resultan significativas a estos efectos, extrayendo tres grupos bien diferenciados. Nos referiremos en primer lugar a su participación en filmes como *El ángel desnudo* (Carlos Hugo Christensen, 1946) y *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957). En segundo término, su actuación en *La muerte camina en la lluvia* (Carlos Hugo Christensen, 1948). Finalmente, tomaremos el mencionado caso de *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

En cuanto al primer grupo, podemos afirmar que se trata de filmes que sacan provecho de lo descrito anteriormente, es decir, guiones y personajes que requieren del actor los recursos propios de la dicción interpretativa, sin exigirle una toma de distancia respecto de los mismos. Es así como Battaglia coloca sus aptitudes declamatorias al servicio de las necesidades expresivas de los directores. En *El ángel desnudo*, su caracterización contribuye a la generación del suspenso y la atmósfera trágica requerida por la historia, interpretando a un sórdido villano. En el posterior film de Torre Nilsson, en cambio, realiza una sobria interpretación de un patriarca político conservador, permitiéndole al director completar así la representación de una clase tradicional decadente y distanciada de la realidad.



Diverso es el caso de *La muerte camina en la lluvia*. Allí, las características de su personaje, el enigmático y afeminado huésped de pensión ruso Boris Andreieff, le exigen al actor la exageración irónica de los recursos interpretativos de la declamación, construyendo una versión paródica de los mismos. La Actuación de Battaglia no difiere así en cuanto a las herramientas técnicas utilizadas, sino en la dosificación de las mismas. Aquello que le otorga un plus a su caracterización es el tono ligeramente cómico que adquiere, a través de una leve exageración de todos los aspectos vocales, posturales y gestuales solicitados por la dicción interpretativa, recortándose así del resto de los personajes de la película, que conservan un estilo más moderado.

Por último, *La historia oficial* inserta las características actorales de Battaglia en un contexto plenamente realista – naturalista (el típico almuerzo familiar dominical compartido por un padre anciano y sus hijos, interpretados por Héctor Alterio y Hugo Arana, actores emparentados con dicha poética). A pesar de las diferencias estilísticas evidentes entre los actores y lejos de desentonar, el director consigue utilizar esta oposición interpretativa en provecho del enfrentamiento generacional e ideológico entre el padre y el hijo mayor (Alterio), desencadenado en una fuerte discusión. La afectación de la voz de Battaglia, propia de la declamación, halla un fundamento realista, dado que caracteriza a un inmigrante español anarquista, que muestra su dolor ante el reprochable comportamiento político y ético de su hijo. El excelente desempeño del veterano actor le valió, como ya mencionáramos, un amplio reconocimiento y la valoración tanto en el ámbito nacional como en el internacional, pocos años antes de su muerte.

Hemos analizado el estilo de Guillermo Battaglia (sobrino) a través de tres ejemplos bien diferenciados, ilustrados por algunos de los filmes en los que participó. Battaglia ha construido sus Actuaciones a partir de una gran economía de recursos, dado que siempre utilizó las mismas herramientas actorales, aportadas por su formación en la técnica conocida como dicción interpretativa. Su aporte personal radica, entonces, en la dosificación de las mismas según las exigencias del personaje y del entorno (guión, necesidades expresivas del director o de los actores que lo rodean, contexto histórico, etc.). Esto le permitió tener una larga carrera y dota a sus Actuaciones de una notable actualidad, aun a pesar de su visible afectación. El caso analizado constituye un ejemplo del máximo aprovechamiento de las limitaciones impuestas al actor, lo que redundo en una amplia posibilidad de diálogo y de relación con los elementos que bordean su Actuación

## ANEXO III

En el apartado 3. a. 3. del Capítulo 3 de la Primera Parte de la presente Tesis, se da cuenta de la existencia de ejercicios actorales cuyo objetivo es el establecimiento y/o fortalecimiento de la comunicación y confianza mutua entre los miembros de una clase de Actuación o de un elenco, aspectos fundamentales para la conformación de los mismos como grupo. A continuación consignaremos y analizaremos un corpus de ejercicios de tales características, procedentes de diversas metodologías específicas de formación y trabajo actoral<sup>xxxI</sup>. Dividiremos a los mismos, que pueden tener innumerables variaciones y serán referidos a modo de ejemplo, en dos tipos, según el objetivo principal del ejercicio, y los expondremos en orden creciente de complejidad de realización y de profundidad requerida en la interrelación grupal.

### Ejercicios que fortalecen la percepción del otro y desarrollan la coordinación conjunta

1) Ejercicio básico de caminata por el espacio, con aumento progresivo de dificultad y comunicación entre los alumnos:

- a) Caminar libremente, evitando chocarse entre sí. Repetir el ejercicio, pero corriendo.
- b) Caminar, mirando a los ojos de los compañeros con los que se cruce. Repetir el ejercicio, pero corriendo.
- c) Caminar hacia atrás, evitando choques y tropiezos. Repetir el ejercicio, pero corriendo.
- d) Caminar por el espacio utilizando la mirada periférica, evitando choques y tropiezos. A la indicación del docente, modificar por una mirada enfocada. Sucesión de cambios de una mirada a otra según el ritmo indicado por el docente. Repetir el ejercicio, pero corriendo.
- e) Caminar por un espacio señalado, sin permitir que se produzcan desequilibrios en el mismo, ocupando rápidamente los vacíos que puedan surgir en la distribución del grupo dentro del mismo.
- f) Caminar libremente y detenerse inmediatamente a la indicación del docente.
- g) Caminar libremente y detenerse según un ritmo marcado previamente por el docente, que los alumnos deben seguir internamente.
- h) Caminar libremente y detenerse cuando algún miembro del grupo decida hacerlo. Repetir, intentando reducir al mínimo el tiempo de reacción de todo el grupo.
- i) Caminar libremente. A la señal del docente, enfrentarse al compañero más próximo y realizar una secuencia prefijada de movimientos y sonidos. Repetir intentando disminuir el tiempo de reacción a la indicación y aumentando el ritmo de la secuencia.

2) Los integrantes del grupo se disponen en una ronda:

- a) Pasar un impulso al compañero de al lado, sin resentir el ritmo establecido. Repetir el ejercicio, agregándole un sonido.
- b) Pasar un impulso con sonido al compañero de al lado. A la indicación del profesor, cambiar la dirección del pasaje, sin resentir el ritmo establecido.

---

<sup>xxxI</sup> Los mismos fueron recolectados a través de la participación en los cursos Laboratorio de Actuación y Montaje (Prof. Marcelo Savignone, 2007), Máscara Neutra (Prof. Marcelo Savignone, 2007), Actuación (Prof. Ricardo Bartís, 2007), Improvisación (Prof. Fabio "Mosquito" Sancineto, Centro Cultural Ricardo Rojas, 2003), Actuación (Prof. Raúl Serrano, 1997 a 1999), Actuación (Prof. Beatriz Spelzini, Escuela de Actuación de Augusto Fernández, 1996), Actuación (Prof. Pepe Bove, Escuela de la Asociación Argentina de Actores, 1994 a 1995), en la observación de las clases correspondientes a los cursos Máscara Neutra (Prof. Marcelo Savignone, 2007), Actuación (Prof. Ricardo Bartís, 2006), Clown (Prof. Cristina Martí, 2006), Actuación (Alejandro Catalán, 2006) y en la participación como miembro del Grupo de Estudio de *Antropoteño. Intercambio, formación, teatro. Primeras jornadas de estudio e intercambio de la formación actoral en Buenos Aires desde la óptica del estudiante* (en el que expusieron alumnos de Actuación de Augusto Fernández, Agustín Alezzo, Raúl Serrano, Ana Alvarado, Ricardo Bartís y Juan Carlos Gené, entre marzo y mayo de 2006) y como actriz en el proceso de ensayos de la obra *Bacantes, simulacros de lo mismo*, sobre texto de Eurípides y con dirección de Guillermo Cacace, en 2004.

c) Pasar un impulso con sonido a un compañero ubicado en cualquier punto de la ronda. Aquél que pasa el impulso debe ser lo suficientemente claro y preciso, para que el destinatario perciba que se dirige a él. El destinatario del impulso, por su parte, debe ajustar su reacción, pasando inmediatamente el impulso a un tercero, para no resentir el ritmo establecido.

e) Pasar un impulso con sonido a un compañero ubicado en cualquier punto de la ronda, desplazándose hacia él y ocupando su lugar. El destinatario debe reanudar el pasaje. Deben evitarse choques, tropiezos y demoras en la reacción, que resientan el ritmo establecido.

f) Pasar un impulso con sonido a un compañero ubicado en cualquier punto de la ronda, desplazándose hacia él. Una vez allí, realizar juntos una secuencia prefijada de movimientos y sonidos. Una vez finalizada la misma, el destinatario reinicia el pasaje del impulso.

g) Pasaje de un impulso en cualquiera de las modalidades descritas. En caso de que alguien demore en la reacción, un compañero debe reaccionar en su lugar para evitar que el ritmo se resienta. Es importante que sólo uno de los compañeros lo supla, para lo cual su reacción debe ser rápida y la percepción del resto del grupo, afinada, para no superponerse.

g) Pasaje de un impulso en cualquiera de las modalidades descritas, pero en varias partes de la ronda al mismo tiempo, evitando choques, tropiezos y demoras en la reacción.

h) Pasar una pelota de tenis a un compañero ubicado en cualquier punto de la ronda, hasta establecer un ritmo sostenido. Incorporar una segunda pelota y otras, sucesivamente, evitando que la efectividad y el ritmo se resientan.

3) Disposición del grupo en dos filas enfrentadas. El alumno/actor colocado al frente de cada fila debe correr hacia la dirección contraria y el resto debe seguirlo sin resentir el ritmo establecido, pero evitando choques y tropiezos con los compañeros de la fila contraria, para lo cual deben intercalarse en el espacio.

4) Disposición del grupo en dos filas forma de "L", formando un cuadrado. Cada fila debe seguir un estilo y dirección de caminata, marcado por el compañero ubicado delante. Aumentar la dificultad intercalando las filas, evitando choques, tropiezos y fallas en la dirección y el estilo establecidos en cada una.

5) Todos los integrantes del grupo se acuestan en el piso con los ojos cerrados. Sin señal externa y sin emitir sonido alguno, deben levantarse al mismo tiempo. Repetir el ejercicio, hasta establecer un ritmo común.

#### **Ejercicios que promueven la confianza mutua**

1) Disposición de los integrantes del grupo en parejas:

a) Un alumno/actor realiza movimientos, mientras el otro los repite, en espejo. Prolongar el ejercicio hasta que el tiempo de reacción sea mínimo. Repetir el ejercicio cambiando los roles.

b) Un alumno/actor realiza una pose fotográfica. El otro observa la propuesta y la complementa, incorporándose a la misma. Repetir el ejercicio en forma grupal. Repetir el ejercicio con una consigna externa (por ejemplo, representar un refrán o el título de una película).

b) Un alumno/actor se acuesta en el piso con los ojos cerrados, mientras el otro lo masajea. Repetir el ejercicio cambiando los roles.

c) Un alumno/actor se convierte en marioneta del compañero, manteniendo su cuerpo laxo para que el otro pueda moldearlo, pero manteniendo la postura una vez determinada. Repetir el ejercicio en forma grupal.

2) Todo el grupo se dispone en el piso y, utilizando la totalidad de su cuerpo, deben mimar conjuntamente, diversos elementos según la secuencia que el profesor indique:

- a) Las aguas del mar, con el movimiento de las olas.
  - b) Las piedras que caen por un barranco
  - c) Un papel que se escribe y luego se dobla, se guarda en un bolsillo, se arruga, etc.
  - c) Los chicles que se mueve en una caja, luego se convierten en una masa informe cuando son masticados, etc.
- 3) Disposición en grupos de 5 ó 6 alumnos/actores. Uno de ellos corre, toma impulso y salta sobre el resto, dispuestos con los brazos en cruz. Repetir el ejercicio cambiando los roles.
- a) Disposición en grupos de 5 ó 6 alumnos/actores. Uno de ellos se lanza de espaldas desde una superficie elevada sobre el resto, dispuesto con los brazos en cruz. Repetir el ejercicio cambiando los roles.
- 4) Disposición en dos grupos, uno forma una ronda y el otro se ubica en el centro. Los alumnos/actores del círculo deben realizar, sin recurrir a intervenciones verbales, lo que el profesor les indica desde fuera: elegir a alguien del círculo y llevarlo en andas, quitarle una prenda, pisar los talones de los que se hallan en el centro, etc. Repetir el ejercicio cambiando los roles.
- 5) Disposición en dos grupos. Un grupo camina por el espacio libremente con los ojos vendados. El otro grupo "cuida" que sus compañeros no choquen, tropiecen o se lastimen. Repetir el ejercicio cambiando los roles.

## ANEXO IV

En la **Segunda Parte** de la presente Tesis se mencionan diversos ejercicios, que describimos a continuación<sup>xxxii</sup>.

### Ejercicios utilizados por el Método de Lee Strasberg

#### 1) Relajación en silla (“silla”):

El alumno/actor se sienta en una silla con los ojos cerrados, los brazos al costado del cuerpo y la cabeza volcada hacia delante. Luego comienza a evaluar mentalmente cada parte de su cuerpo (comenzando el recorrido por el cuero cabelludo hasta llegar a la punta de los pies), con el fin de detectar focos de tensión y eliminarlos mediante la concentración. Si bien el ejercicio es individual, cada alumno/actor es asistido por un compañero más avanzado, al que Strasberg denomina “pastor” y que será el encargado de controlar el estado de relajación alcanzado. Con este fin, masajeará cada parte del cuerpo (comenzando por el cuerpo cabelludo hasta llegar a la punta de los pies), hasta comprobar que la misma no tiene tensión alguna (para ello puede realizar “exámenes”, como por ejemplo, tomar un brazo y dejarlo caer). Hacia el final del ejercicio, el alumno/actor debe exteriorizar las emociones suscitadas o liberadas por el estado de relajación, mediante sonidos, gritos y verbalizaciones (el silencio es señalado como tensión).

Strasberg prescribe la relajación como inicio de cada clase y estima una duración aproximada de una hora. El Yo Actor debe practicar este ejercicio durante toda su carrera.

2) Memoria Sensorial y Memoria Emotiva: Se trata de la reelaboración, realizada por Strasberg, de los ejercicios de memoria analítica y memoria afectiva de Richard Boleslavsky. Si bien los ejercicios son individuales, el alumno/actor es asistido por un compañero más avanzado, al que Strasberg denomina “pastor” y que será el encargado de guiar el desarrollo de los mismos. Este rol puede ser asumido también por el profesor/director. El Yo Actor debe practicar estos ejercicios durante toda su carrera.

Se parte de la relajación, como puente a la concentración (a lo que contribuye la naturaleza individual del trabajo y la generación de un entorno apropiado: luz baja, silencio, etc.). Los ejercicios se practican en progresión, según el nivel de dificultad.

#### 2) a. Memoria Sensorial:

Trabajo con objetos reales: realizar un recorrido sensorial por el objeto elegido por el alumno/actor o indicado por el maestro/director (preferentemente, prescindiendo de la visión). Luego, retirar el objeto y evocar las sensaciones experimentadas. De la minuciosidad de los detalles (tanto en la percepción como en la evocación) depende el éxito del ejercicio.

Trabajo con objetos o actividades imaginarios: evocar las sensaciones experimentadas en la manipulación de un objeto imaginario o en la realización de una actividad cotidiana (por ejemplo, tomar un café, maquillarse o

---

<sup>xxxii</sup> Los mismos fueron recolectados en la participación de en los cursos Laboratorio de Actuación y Montaje (Prof. Marcelo Savignone, 2007), Máscara Neutra (Prof. Marcelo Savignone, 2007), Actuación (Prof. Ricardo Bartís, 2007), Actuación (Prof. Raúl Serrano, 1997 a 1999), Actuación (Prof. Beatriz Spelzini, Escuela de Actuación de Augusto Fernández, 1996), Actuación (Prof. Pepe Bove, Escuela de la Asociación Argentina de Actores, 1994 a 1995), en la observación de las clases correspondientes a los cursos Máscara Neutra (Prof. Marcelo Savignone, 2007), Actuación (Prof. Ricardo Bartís, 2006), Clown (Prof. Cristina Martí, 2006), Actuación (Alejandro Catalán, 2006) y en la participación como miembro del Grupo de Estudio de *Antropoteño. Intercambio, formación, teatro. Primeras jornadas de estudio e intercambio de la formación actoral en Buenos Aires desde la óptica del estudiante* (en el que expusieron alumnos de Actuación de Augusto Fernández, Agustín Alezzo, Raúl Serrano, Ana Alvarado, Ricardo Bartís y Juan Carlos Gené, entre marzo y mayo de 2006) y como actriz en el proceso de ensayos de la obra *Bacantes, simulacros de lo mismo*, sobre texto de Eurípides y con dirección de Guillermo Cacace, en 2004. Los ejercicios elaborados por Alberto Ure se encuentran consignados en el libro de su autoría, *Sacate la careta* (2003).

afeitarse frente a un espejo, etc.) Además de la visualización, pueden realizarse los movimientos que la actividad requiere. De la minuciosidad de los detalles evocados depende el éxito del ejercicio.

Trabajo con sensaciones: evocar una sensación corporal. La misma puede ser parcial (por ejemplo, un dolor agudo) o total (Por ejemplo, la evocación de una visita a la playa, recreando el aire marino, el calor del sol sobre la piel en la totalidad del cuerpo, los momentos en los que el sol se oculta, los sonidos, etc., o la evocación de una ducha, recreando el recorrido y temperatura del agua en cada parte del cuerpo, el perfume del jabón, la textura de la toalla, etc.) De la minuciosidad de los detalles evocados depende el éxito del ejercicio.

Combinación del trabajo con un objeto imaginario y con las sensaciones: por ejemplo, tomar un café bajo el sol. Hacia el final de los ejercicios, se permite la emisión de sonidos y la vocalización deliberada, a la que paulatinamente se le puede alterar el ritmo, con el fin de incrementar la complejidad del ejercicio (por requerir una concentración mayor). Luego, se incorpora el texto, que se interpreta según las sensaciones que el alumno/actor va experimentando. Por último, se trabaja con las indicaciones (“ajustes”) del maestro/director, para desarrollar la capacidad de respuesta del alumno/director a las mismas.

#### 2) b. Memoria Emotiva:

Trabajo con un objeto personal: el alumno/actor debe trabajar con un objeto propio, relacionado con una vivencia personal (Strasberg pone como ejemplo, un objeto obsequiado por un ser querido que luego murió, o alguien de quien se separó o una persona que se suicidó). Se realiza un recorrido sensorial por el objeto (preferentemente, prescindiendo de la visión), con el fin de evocar las emociones ligadas al mismo. Luego, retirar el objeto y evocarlo, con el fin de volver a experimentar dichas emociones. De la minuciosidad de los detalles (tanto en la percepción como en la evocación) depende el éxito del ejercicio.

Trabajo con una experiencia o suceso personal: el alumno/actor debe evocar un hecho o espacio (por ejemplo, la casa de su infancia o el aula de primer grado) de su pasado, que lo haya afectado profundamente (Strasberg prescribe que el suceso debe tener siete años de antigüedad como mínimo, aunque no explicita las razones de esta indicación). La evocación se inicia con las circunstancias previas a la experiencia y el objetivo es evocar las sensaciones y arribar a las emociones que han quedado asociadas a dicho suceso o espacio. De la minuciosidad de los detalles depende el éxito del ejercicio.

En un estado más avanzado del trabajo, se realizan ejercicios que combinan la memoria sensorial con la emocional (por ejemplo, el trabajo con un objeto personal y el trabajo con una sensación total). Hacia el final de los ejercicios, se permite la emisión de sonidos y la vocalización deliberada, a la que paulatinamente se le puede alterar el ritmo, con el fin de incrementar la complejidad del ejercicio (por requerir una concentración mayor). Luego, se incorpora el texto, que se interpreta según las sensaciones que el alumno/actor va experimentando. Por último, se trabaja con las indicaciones (“ajustes”) del maestro/director, para desarrollar la capacidad de respuesta del alumno/director a las mismas.

#### 3) Momento privado o intimidad en público:

Se trata de un ejercicio desarrollado por Strasberg a mediados de la década del 50, que retoma el concepto stanislavskiano de “soledad en público”. El ejercicio es individual y consiste en que el alumno/actor realice delante de sus compañeros, actos que sólo lleva a cabo cuando está a solas (por lo que la determinación de los mismos será personal). De la minuciosidad de los detalles en la ejecución de dicho acto depende el éxito del ejercicio.

El momento íntimo puede combinarse con ejercicios de memoria sensorial y/o memoria emotiva (por ejemplo, realizar la actividad privada mientras se lee una carta, se experimenta un dolor agudo, o se evoca un objeto personal) Se permite la emisión de sonidos y la vocalización deliberada, a la que paulatinamente se le puede alterar el ritmo, con el fin de incrementar la complejidad del ejercicio (por requerir una concentración mayor). Luego, se incorpora el texto, que se interpreta según las sensaciones que el alumno/actor va experimentando. Por último, se

trabaja con las indicaciones (“ajustes”) del maestro/director, para desarrollar la capacidad de respuesta del alumno/director a las mismas.

Strasberg prescribe una duración aproximada de una hora para este ejercicio. El Yo Actor debe practicar el mismo durante toda su carrera.

#### 4) Imitación de animales:

Ejercicio individual, indicado por Strasberg para lograr la caracterización externa del personaje, en una segunda etapa de la formación para la Actuación o de la preparación de un papel (la primera consiste en la caracterización interna). En primer lugar, se observa al animal elegido. En segundo término, se imitan sus movimientos. Por último, se representa al personaje incorporándole las características externas (aspectos físicos, movimientos, gestos, etc.) del animal imitado.

#### **Ejercicio desarrollado por Augusto Fernández en su aplicación del Método de Lee Strasberg**

#### 5) Yo Afectado:

La premisa que sostiene este ejercicio es que la personalidad posee diversas aristas o planos (“yoes”) que pueden ser afectados por emociones extremas producidas por estímulos (situaciones, sucesos o hechos). En la vida cotidiana, los imperativos sociales obligan a que esta afectación sea compensada por otro plano de la personalidad, que la atempera. El ejercicio consiste en que el alumno/actor recree una situación, suceso o hecho de su vida particular que ha afectado a uno de los “yoes” que componen su personalidad, y extremar la expresión de las emociones suscitadas por el mismo, sin permitir que las mismas sean atemperadas. Una vez lograda la afectación, se agrega el texto a representar, que se interpreta según las emociones que el alumno/actor va experimentando. El ejercicio es individual y es conducido por el maestro/director. Se utiliza tanto para la formación del Yo Actor, como para la preparación del personaje.

#### **Ejercicio desarrollado por Raúl Serrano (Método de las Acciones Físicas)**

#### 6) Ejercicio de aproximación a la Estructura Dramática y al Método de las Acciones Físicas:

El ejercicio se realiza en parejas. Uno de los alumnos/actores se sienta en una silla colocada contra la pared, de cara a la misma. Su consigna es levantar la mano cada vez que escuche, sienta o perciba algún indicio concreto (sonido, reflejo o sombra en la pared, etc.) de que alguien se está acercando. El otro alumno/actor se coloca en el punto opuesto de la sala. Su consigna es llegar a la pared donde está ubicado el compañero, sin que éste lo perciba, por lo que deberá poner especial atención en no brindarle ningún indicio sonoro o visual.

Los aspectos que se pretende que los alumnos/actores descubran y/o ejerciten son:

- a) Interacción con el espacio físico, a fin de evitar/percibir sonidos, sombras, reflejos, etc.
- b) Intercambio de conductas conflictivas (acción, reacción, interacción) entre los participantes, al introducir un objetivo, una oposición a la concreción del mismo y la necesidad de resolución.
- c) Compromiso del cuerpo en el juego, sin planificación previa.
- d) Como resultado, generación involuntaria de los niveles de concentración, relajación y fluidez rítmica óptimos para llevar adelante las acciones requeridas por el conflicto.
- e) Como resultado, generación espontánea de emociones.

#### **Ejercicios desarrollados por Alberto Ure**

#### 7) Ejercicios para desarrollar un vínculo imaginario entre los alumnos/actores:

- a) Los alumnos/actores se disponen en dos grupos enfrentados, hombres por un lado y mujeres por el otro. Se supone que los dos grupos se hallan separados por un muro invisible, que les impide tocarse, pero sí comunicarse verbal y visualmente. Los participantes deben reaccionar ante el estímulo imaginario consistente en la supuesta extinción de la especie que dicha situación produciría de prolongarse.
- b) Dos alumnos/actores se disponen enfrentados. Lo que uno de ellos actúe, tendrá efecto en el cuerpo del otro. Como resultado, y sin llegar al contacto físico, el ejercicio permite vislumbrar: en qué espacio imaginario circula más fluidamente lo dramático de cada uno de los alumnos/actores, cómo es el espacio que rodea a su cuerpo y al grupo conformado por ambos, cómo de la mutua percepción y de la comprensión de dicho espacio común, surge la imaginación y un contrapunto en constante amplificación.
- c) Dos alumnos/actores se disponen enfrentados. Uno de ellos puede dirigirse al otro sólo con la demanda, “dame” y sus variantes (“por favor”, “ahora”, etc.), sin pedir nada en concreto. El otro debe reaccionar.
- d) Igual al anterior, pero con la incorporación de un tercer alumno/actor, que se plegará a las acciones de alguno de sus compañeros, con el fin de imitarla o parodiarla.

### **Ejercicios propuestos por Jacques Lecoq**

#### **8) Ejercicios de ejercitación con las dinámicas esenciales del movimiento:**

- a) El alumno debe trabajar a partir de la dinámica esencial, empujar / tirar de. Se comienza a trabajar en grandes dimensiones, para luego introducir matices.
- b) El alumno debe trabajar diversos puntos de apoyo, con el fin de comprender el equilibrio y expresar mejor el desequilibrio. Ejemplo: trabajar con los pies, llevando el peso hacia fuera, hacia dentro, hacia el talón o las puntas. Se comienza a trabajar en grandes dimensiones, para luego introducir matices.

#### **9) Ejercicios de ejercitación con la máscara neutra:**

- a) El alumno trabaja a partir de la consigna del “despertar”, experimentando el mundo por primera vez.
- b) El alumno trabaja a partir de la consigna del “adiós al barco”. El mismo se estructura en tres pasos: llegada al puerto, constatación de que el barco ya ha partido, saludo desde el muelle.
- c) El alumno trabaja a partir de la consigna del “viaje elemental”. Se trata del pasaje por una secuencia de diversas peripecias: trepar una montaña, atravesar un río saltando piedras, zambullirse a un mar embravecido, caminar plácidamente por el campo, y finalmente, echarse a descansar al sol.
- d) El alumno trabaja a partir de la consigna de imitar la dinámica de movimiento de algún compañero.

#### **10) Ejercicios de identificación:**

- a) El alumno debe mimar con su cuerpo las diferentes dinámicas de cada uno de los elementos de la naturaleza (agua, fuego, aire y tierra). Ejemplo: mimar las diversas dinámicas del agua (mar, río, charco, gotas, etc.).
- b) El alumno debe mimar con su cuerpo las diferentes dinámicas de las materias (madera, papel, metal) en distintos estados. Ejemplo: mimar un globo inflado (expansión), al desinflarse (rapidez, por etapas), pinchado (explosión), mimar los estiramientos de un bollo de papel celofán (movimientos espásticos, irregulares).
- c) El alumno debe mimar diversos animales.
- d) El alumno debe mimar diferentes colores, descubriendo los movimientos y la expansión en el espacio que los mismos sugieren. Ejemplo: amarillo (espacio pequeño, hacia arriba), azul (fluidez, espacio envolvente), rojo (densidad, pocos movimientos).
- e) El alumno debe mimar una palabra de otro idioma, según la dinámica que le sugiere su sonido.
- f) Una vez descubiertas las dinámicas, se le aplican consignas condicionantes. Ejemplo: El alumno debe mimar una mezcla de dinámicas (mimar una madera azul, mimar un metal en estado líquido, etc.).



### 11) Ejercicios de transferencia

- a) El alumno debe humanizar un elemento o animal, dándole palabra, colocándolo en situaciones, poniéndolo en relación con otros.
- b) El alumno parte de un personaje, para luego dejar aparecer progresiva e intermitentemente en el mismo, aspectos de algún animal o elemento que en el fondo, lo constituyen.
- c) El alumno debe reaccionar ante el nombre de los colores, ante un cuadro, ante una música, etc.

### 12) Ejercicios condicionantes:

- a) El alumno elige una acción o situación, a la que deberá aplicarle los condicionantes de espacio, de tiempo, de número que el profesor indique.
- b) El alumno realiza una acción, cuya dinámica deberá ampliar o reducir en un 10 %, luego en un 30%, luego en un 70%, hasta que sólo quede un pequeño movimiento que podrá ser utilizado para la caracterización de un personaje.
- c) El alumno elige una acción simple para mimar (Ej.: clavar un clavo) y trabaja con una gama dinámica ascendente en todos sus matices, con el fin de hacer crecer progresivamente la situación. Dicha progresión se compone de seis pasos, marcados por seis sonidos del tamboril. Cada sonido posee una importancia dramática propia, generando una reacción por parte del alumno/actor. Esta gama dinámica puede trasladarse a cualquier situación dramática:

Sonido 1: no se oye, por lo que no genera ninguna reacción y el alumno/personaje continúa con la acción que venía desarrollando.

Sonido 2: se oye, pero no se le presta atención.

Sonido 3: es importante, por lo que el alumno/personaje detiene su acción y espera para corroborar si se repite. Dado que no se repite, continúa la acción

Sonido 4: es muy importante. El alumno/personaje cree saber de dónde proviene, lo cual lo tranquiliza y le permite continuar con la acción.

Sonido 5: no confirma lo que se pensaba

Sonido 6: corrobora que el sonido procede de una situación sorpresiva y límite que da por finalizada la situación (Ej.: un avión cae sobre la casa).