

## **DRAMÁTICO, POSDRAMÁTICO Y ENERGÉTICO EN LAS TÉCNICAS DE ACTUACIÓN EN LA ARGENTINA**

**Lic. Karina Mauro FFy L - UBA**

En el presente trabajo nos proponemos historiar y analizar la introducción de los lineamientos estéticos propios del teatro Dramático y Posdramático o Energético, en la escena porteña y especialmente en las técnicas de actuación. Consideramos que la utilización de los nuevos lenguajes adquiere características singulares en el campo teatral de Buenos Aires, al entrar en relación con sus particularidades tanto históricas y como estéticas.

Peter Szondi (1994) caracteriza al Teatro Dramático como aquel que, surgido a partir del Renacimiento, cuenta como protagonista indiscutido al Hombre, colocado en el centro de la acción. El drama se basa fundamentalmente en la reproducción de los vínculos entre sujetos y la toma de posición y búsqueda de transformación de su entorno a partir de la dialéctica intersubjetiva, expresada prioritariamente mediante el diálogo. El espectador se limita a asistir y presenciar las intervenciones dramáticas en silencio, con lo cual, el hecho teatral se propone como la construcción de un mundo paralelo, del cual la famosa "cuarta pared" del teatro realista constituye casi una consecuencia lógica. Si la posibilidad del drama depende de la posibilidad del diálogo (Szondi: 1994, pp. 22), es absolutamente necesario que no exista distancia entre autores, espectadores y personajes, convirtiéndose el teatro en una representación de su época e intentando encarnar al estrato social que se erige como evaluador y transformador de una realidad compartida, cuya entidad y existencia misma no se cuestiona. En estos términos, el actor debe asegurarse de no interferir en el diálogo entre la escena y la platea opacando la enunciación con su presencia, sino contribuir a la comunicación entre ambas instancias, subordinando su desempeño a la representación del sentido aportado por el texto, aspecto propio de la actuación semántica caracterizada por Patrice Pavis (1994, 2).

El término Teatro Posdramático designa a las formas de creación teatral surgidas desde los años 70 en Europa y Estados Unidos, que colocan en el lugar central del hecho escénico elementos que en el Teatro Dramático anterior se hallaban subsumidos por la exigencia de generación de sentido. Así el nuevo teatro buscará "...una comunicación sensorial con el espectador y el trabajo minucioso sobre cada uno de los planos materiales de la escena, desde el cuerpo del actor hasta el cuerpo de la palabra" (Cornago: 2005, 2. pág. 120). Según Hans Thies Lehmann (2002), el Teatro Posdramático se presenta como un reencuentro de las artes e implica nuevos modos de percepción que se alejan del paradigma dramático y, por lo tanto, de la literatura. Abandonando la noción de texto dramático como garante de unidad, el hecho teatral se transforma en un sistema de tensiones basadas en el contraste, la oposición o la complementariedad de elementos fragmentarios. El Teatro Posdramático cuestiona las nociones de coherencia y totalidad, expresadas en la generación de una fábula con suspenso e intriga, categorías valuarde del Teatro Dramático, produciéndose así un conflicto con las nociones de representación y de referente. La acentuación de la dimensión performativa implica la preponderancia de la presencia sobre la representación, del proceso sobre el resultado, de la manifestación sobre la significación, por lo que se privilegia el juego con la densidad de signos, la tendencia a la puesta en música, a la generación de una dramaturgia visual, a la preponderancia de la corporalidad y a la irrupción de lo real. Todo esto actúa en detrimento de la generación de un diálogo capaz de contrastar intersubjetivamente valores contrapuestos y, con ello, de la posibilidad de elaboración de personajes definidos psicológicamente. Se privilegian el acontecimiento y la presencia inmediata por sobre la producción de sentido. El espacio teatral será ahora un ámbito de multiplicidad, yuxtaposición y fragmentación.

Por su parte, Jean Francoise Lyotard (1981) afirma que si la representación y el sentido sustituyen al referente a partir de un desplazamiento, en la Modernidad de final de siglo no hay nada que reemplazar. Si ya no hay relación de "verdad" e "ilusión" o de causa y efecto, significado y significante coexisten independientemente como potencias e intensidades. El

Teatro Energético, por consiguiente, es aquel que produce eventos discontinuos sin intención, opacidades en las que la libido, que no necesita de sentidos, puede depositarse.

Tanto la categoría de Teatro Posdramático como la de Teatro Energético, colocan en un lugar central a la tarea del actor, dado que su performance es la principal portadora de materialidad y opacidad en la escena.

En cuanto al campo teatral argentino y siguiendo los lineamientos de la periodización realizada por Osvaldo Pellettieri (2002), la introducción de los parámetros propios de la Modernidad se produce de manera tardía en relación con Europa y reviste dos etapas. La primera se caracteriza por la introducción de textos dramáticos de autores desconocidos en Argentina, europeos y norteamericanos en su gran mayoría, con el objeto de instruir al público. Fue llevada a cabo por el Teatro del Pueblo y otras formaciones independientes, a partir de la década del 30 del siglo XX y no implicó la puesta en práctica de nuevos lenguajes, por lo que dichos textos dramáticos fueron representados utilizando la técnica de la dicción interpretativa o declamación, ya imperante en el campo teatral porteño desde el siglo anterior. La segunda modernización está vinculada con el desarrollo del realismo reflexivo en lo que respecta a la dramaturgia, y su contrapartida actoral, con el ingreso del sistema Stanislavski en nuestro medio, a fines de la década del 50. Entendemos que las premisas estéticas de dicha poética revisten las características que Peter Szondi (1994) le adjudica al Teatro Dramático y a las dramaturgias de transición, que cuestionan algunos de sus parámetros.

El desarrollo del realismo reflexivo en la Argentina a partir de la década del 60, tomando como modelo los textos realistas europeos y principalmente norteamericanos, como los de Arthur Miller y Tennessee Williams (Pellettieri: 1997), coincide con el momento histórico en que la sociedad, específicamente la clase media, comienza a reflexionar sobre sí misma y a autoproclamarse como portadora del cambio. Esta construcción compartida de la realidad, alcanza su expresión en la escena, por lo que el teatro se convierte en la representación de un referente externo. Así, la nueva estética se coloca bajo las órdenes de una dimensión ética, la transformación de la sociedad, por lo que el teatro será además portador de una tesis comunicada con claridad por el texto dramático y cuya puesta en escena no deberá opacar. Por lo tanto, el desempeño del actor tendrá que someterse al conflicto narrado, erigido como totalidad de sentido. No es casual entonces que el denominado "sistema" Stanislavski ocupara el lugar central en la formación del actor en aquellos años. Dada la consigna de que todo signo externo debe ser la expresión de una vivencia interna, la principal herramienta actoral será el recurso a la memoria como forma de rescate de sucesos personales del pasado, que puedan relacionarse por analogía con el conflicto que la obra representa. La labor del actor es entonces respetar la existencia de la realidad a recrear, para lo cual debe atenerse a la interpretación del subtexto, significado profundo aportado por el autor, a través del texto dramático y refrendado por el director, como responsable último de la puesta en escena.

También en la década del 60 comienzan a realizarse en la Argentina las primeras experiencias de improvisación, creación colectiva y performance, ya presentes en la escena europea y norteamericana desde finales de la década anterior (De Marinis: 1987). Se trata de la célebre producción desarrollada en el Instituto Di Tella. Sin embargo, dicha actividad se concentró en las fronteras con las artes plásticas más que en el teatro propiamente dicho (no en vano los happenings se produjeron mayoritariamente en el Centro de Artes Visuales). La mayor innovación surgida de la actividad del área Teatro del Centro de Experimentación Audiovisual, fue la difusión de la dramaturgia de Griselda Gámbaro y las puestas en escena de Jorge Petraglia (lo que se conoció como "neovanguardia"), que aún no representaban un desafío para el actor formado en las técnicas ya mencionadas, por lo que no generó un conflicto con las mismas que incentivara la incorporación o generación de un nuevo lenguaje actoral. El final de dicha década y el inicio de la siguiente, signado por el recrudescimiento de la censura (una de las causas del cierre del Instituto Di Tella, aunque no la única) y la radicalización política, convirtieron en obligación el compromiso ideológico del teatro, incentivando la elección del realismo y de las normas del Teatro Dramático. Esto se intensificó paulatinamente hasta alcanzar su punto más álgido durante los años de la dictadura (1976 – 1983) dado que, a pesar de una mayor tendencia a la metáfora con el objeto de elidir contenidos políticos, los mismos constituían la premisa de la construcción del drama, por lo que el teatro continuaba siendo la representación de un referente externo y compartido, quizá en ese momento más que nunca, entre autores, directores, actores y público. Pocas manifestaciones teatrales escapaban a dichos imperativos estético – éticos, cuya máxima

expresión la constituye el fenómeno del ciclo Teatro Abierto, en sus sucesivas ediciones (1981 – 1983).

Este estado de cosas se modifica sustancialmente durante los años de la postdictadura, con la irrupción de lo que se conoce como teatro *under*. El término subsume a las diversas expresiones artísticas que comienzan a producirse en los últimos años de la dictadura y son llevadas a cabo principalmente por artistas jóvenes, cuya formación y procedencia no era exclusivamente actoral, por lo que dichas manifestaciones incluían aportes de otras disciplinas como la música, la plástica, el clown, etc. Fundamentalmente proponían una nueva relación espectáculo / espectador a partir de la irrupción de experiencias dotadas de teatralidad en espacios no convencionales, esto es, espacios no teatrales (y generalmente compartidos con bandas de rock), en horario de madrugada, con la asistencia de un público joven, no acostumbrado a asistir al teatro e involucrado con grupos minoritarios identificados con algún género musical (generalmente el punk o el heavy metal). Estas nuevas prácticas escénicas se basaban principalmente en el actor, transformando su vínculo con el espectador en el aspecto prioritario del hecho teatral. El teatrista Alejandro Catalán (2005) define a dicho vínculo como un juego que se aprende en el mismo momento en que se despliega, lo cual elimina cualquier exterioridad previa (llámese texto dramático u otra premisa generadora de sentido) que trascienda y organice al hecho teatral. Lo más importante es entonces la inmanencia (no referencia necesaria a algo externo) y la indeterminación de la situación escénica.

Espacios y artistas se consolidaron y muchos de sus procedimientos se fueron extendiendo y obteniendo aceptación en un campo teatral que ya empezaba a mostrar el agotamiento de la fórmula realista. Jorge Dubatti (2002) caracteriza a la etapa que surge como “nuevo teatro”, al cual define por una proliferación de “micropoéticas” singulares, que comparten sin embargo algunos rasgos, como la ausencia o desestimación de modelos, la libertad en la elección de procedimientos y materiales, el cruce de disciplinas artísticas y la relectura de elementos de la tradición teatral argentina. Más allá de la imposibilidad de erigir una de estas formas como la preponderante o de construir un modelo que las subsuma en una explicación estética o ética (como había sucedido en el pasado), lo que se vislumbra en las nuevas formas de teatralidad es el debilitamiento o la modificación sustancial de las normas del Teatro Dramático precedente, por lo que el teatro argentino adquiere algunas de las características que revisten los teatros Posdramático (Lehmann: 2002) y Energético (Lyotard: 1981).

Es interesante señalar que este cuestionamiento a las formas propias del Teatro Dramático durante la postdictadura, no se produce simplemente por la experimentación con nuevos lenguajes, sino que ambos fenómenos constituyen la manifestación de una crisis en la construcción de sentidos compartidos por un grupo, tanto en lo que respecta a la realidad como a lo que debe ser el teatro, y el consiguiente debilitamiento de la idea de la escena como representación de dicho referente externo. Consideramos que, con el correr de los años, muchas de las formas del *under* dejaron de constituir una novedad para pasar a ser herramientas que ampliaron las posibilidades de creación de los teatristas porteños, principalmente de los actores. Este pasaje implica, en primer lugar, la posibilidad de transformar estas innovaciones en técnicas, ya sea reformulando las anteriores como incorporando otras nuevas, con el objeto de poder repetir y así convertir en lenguaje, las experiencias muchas veces efímeras del *under*.

La ampliación del repertorio técnico modificó de manera sustancial la enseñanza de la actuación, inicialmente en los talleres privados, los cuales se multiplicaron de forma considerable, influenciando paulatinamente a las instituciones oficiales. La proliferación de lenguajes y disciplinas promueven el surgimiento de un actor ya no se limita a una técnica o disciplina, como sí sucedía con anterioridad, por lo que su formación se torna ecléctica y se construye a través de la síntesis personal de múltiples metodologías. Por otra parte, la actuación pasa a ser la disciplina insoslayable para el teatrista porteño. La mayoría de los dramaturgos y directores surgidos en la postdictadura se han desempeñado o por lo menos se han formado como actores. Esto se evidencia en el surgimiento, durante la década del 90, de una dramaturgia que se alimenta de las experiencias actorales del *under*, centradas en la opacidad y en la no necesidad de un referente externo. Creemos que esto se hace en

detrimento de la actuación, dado que estos rasgos dejan de ser un fin en sí mismo, para pasar a estar nuevamente al servicio de la dramaturgia y la dirección. Instancias que si bien incorporan la creación de los actores mucho más que antaño y hasta la toman como punto de partida, la subsumen sin embargo en una estructura textual, perdiendo así gran parte de su dimensión acontecimental.

A modo de conclusión señalemos que la introducción de las formas Modernas, tanto en lo que respecta a la dramaturgia como a la actuación (específicamente el sistema Stanislavski) fue marcadamente tardía en la Argentina y dominó la producción teatral hasta la postdictadura, lo cual retrasó considerablemente la introducción de parámetros Posdramáticos o Energéticos. Sin embargo, cuando se produjo, su irrupción fue asombrosamente acelerada y se tradujo en el eclecticismo estético imperante hasta hoy. Si bien fue la actuación la que llevó adelante gran parte de estas innovaciones, también fue la disciplina teatral que más se benefició con las mismas, por lo que continúa constituyendo el motor del hecho escénico en nuestro país. Esto se hace evidente en la envergadura adquirida por la formación actoral en nuestro medio.

Si los primeros años de la postdictadura constituyeron de hecho el período de mayor efervescencia creativa, fue la década del noventa la que se autoproclamó como fundante de una nueva teatralidad a través de la incorporación de las innovaciones por parte de la dramaturgia. Esto se tradujo en una serie de manifiestos en pos de un teatro liberado de su compromiso político y referencial y abocado totalmente a la experimentación con el lenguaje. Sin embargo, la pérdida de terreno creativo por parte del actor a partir de un hecho teatral subsumido nuevamente por el texto escrito, disminuyó el carácter acontecimental que había alcanzado el teatro *under* durante los ochenta. La dinámica alcanzada por el teatro *off* que lo suplantó, parece haber llegado a un momento de crisis en la década que atravesamos actualmente, al punto que, a ocho años de su inicio, no hay premisas ni estéticas ni ideológicas, no ya enunciadas, sino siquiera pasibles de deducción en la observación de las obras. La reiteración de recursos y procedimientos estéticos propios del teatro Posdramático o Energético, acercan a gran parte de las propuestas actuales al efectismo de la fórmula probada y aprobada por la crítica y un público cada vez más reducido y endogámico y cunde en los tres circuitos (comercial, oficial y *off*) que conforman el campo teatral porteño en la actualidad.

## Bibliografía

Abirached, Robert, 1994. "Entre la palabra y el cuerpo", en *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Trad. de Borja Ortiz de Gondra, Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, pp. 13-18.

Blanchot, Maurice, 1992. "La literatura y la experiencia original. Los caracteres de la obra de arte", en *El espacio literario*, Barcelona: Paidós, pp. 209-221.

Catalán, Alejandro, 2005. "El actor como escenario" en *Revista Conjuntos*, Nro. 136, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, Junio.

-----, 2001. "Producción de sentido actoral" en *Revista Teatro XXI*, Año VII, Nro. 12, Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., Otoño

Cornago Bernal, Oscar, 2005, 1 "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.

-----, 2005, 2. "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 – 141.

-----, 2005, 3. "Teátrica Pagana: diálogos de Jean – Francoise Lyotard con la escena", en Pelletier, Osvaldo (Ed.), *Teatro, memoria y ficción*, Buenos Aires: Galerna, pp. 63 – 74.

De Marinis, Marco, 1987. *El Nuevo Teatro. 1974 – 1970*, Barcelona: Paidós.

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.

Dubatti, Jorge, 2002. "Los Macocos en contexto: nuevo teatro argentino y postdictadura (1983-2002)", en Los Macocos, *Teatro Deshecho I*, Buenos Aires: Atuel, pp. 5 – 23.

Lehmann, Hans – Thies, 2002. *Le Théâtre postdramatique*, París: L'Arche.

Liotard, Jean Francoise, 1987. *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra.

-----, 1981. "El diente, la palma de la mano", en *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Ed. Fundamentos, pp. 89-97.

Pavis, Patrice, 1994, 1. "De la importancia del ritmo en el trabajo de la puesta en escena" en *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, Selección y Traducción de Desiderio Navarro, UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de la Cultura), La Habana: Casa de las Américas.

-----, 1994, 2. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, Selección y traducción Desiderio Navarro, La Habana: UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de la Cultura) / Casa de las Américas.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.), 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Volumen IV, La segunda modernidad (1949- 1976)*, Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo, 2002. "Modelo de periodización del Teatro Argentino en Buenos Aires", en Pellettieri, Osvaldo (Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Volumen II*, Buenos Aires: Galerna, pp. 19 – 21.

-----, 1997. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949 – 1976)*, Buenos Aires: Galerna

Stanislavski, Constantin, 1979. *Un actor se prepara*, Buenos Aires, Quetzal, 1979

-----, 1954. *Mi vida en el arte*, Buenos Aires, Diáspora, 1954

Szondi, Peter, 1994. *Teoría del drama moderno (1880-1950) y Tentativa sobre lo trágico*, Barcelona: Ediciones Destino.