

La liminalidad en los talleres de entrenamiento y actuación de Ricardo Bartís

RAUSCHENBERG, Nicholas / Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, FFyL, UBA/CONICET/GETEA/IIGG

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: Código teatral - Ricardo Bartís - Teatro de estados – Liminalidad - Actuación*

› **Resumen**

A partir de una noción de “instaurar el código” como un concepto dialéctico-pragmático de la práctica artística, nos proponemos en esta ponencia presentar algunas reflexiones sobre las principales categorías usadas por el director teatral argentino Ricardo Bartís en su labor de docente. ¿Cómo pensar la experiencia de actuar en los talleres de Bartís como “communitas”, en el sentido propuesto por Victor Turner? Consideraremos la liminalidad de estar en escena en el taller teniendo en cuenta las intervenciones de Bartís como dramaturgo-director. A partir de esa experiencia nos formulamos una serie de preguntas: ¿Qué es la “acumulación dramática” y como ésta se potencia con las “convenciones teatrales” y “metateatrales”? ¿Qué es actuar “sin representar”? ¿Qué es el “cambio de ritmo”? ¿Cómo reelabora Bartís el “teatro de estados” o de “intensidades” de Alberto Ure? Buscaremos presentar las construcciones de los procedimientos y metodología de actuación, así como la construcción de arquetipos propios del teatro popular que son constantemente resignificados en el Sportivo Teatral, escuela de Bartís. Nuestra hipótesis es que el humor de Bartís se vincula a la articulación entre, por un lado, acumulación dramática por disociación de estados e intensidades y, por otro, por la recontextualización de arquetipos populares y la construcción de convenciones que se codifican articulando el “narrar el vínculo” y estrategias metateatrales.

› **Presentación**

¿Es posible instaurar plenamente un código o deberíamos, además, tener en cuenta una falibilidad inmanente de las convenciones que lo constituyen? Quedémonos en el mundo del teatro. Un personaje trata de entrar en un determinado código, pero lo hace en la cuerda floja, como pisando huevos. No está seguro de sí mismo, pero busca aparentarlo hasta creérselo. Agota hipótesis y genera nuevas. ¿Está en el

código? La fe en el código – o la ilusión que alguno se constituirá – es una condición de posibilidad para instaurarlo. ¿Sería entonces solo una cuestión de fe? Quizás una fe compartida. Una fe en un aquí-ahora que atrapa toda la comunicación posible, que está imantada en relación a los signos y convenciones que atrae, distorsiona y suspende el tiempo, proponiendo un juego de lenguaje novedoso y consistente, pero un juego de lenguaje que contiene sucesivos fracasos anteriores destilados en una hipótesis o conjunto de hipótesis que sostienen la acción dramática y sus derivas. ¿Pero cómo crear un código dramático? El código debe ser una obstrucción formal para el deseo del personaje. Goldoni nos construye un Arlequino hambriento y cachondo, pero al mismo tiempo debe servir a sus patrones con serenidad y discreción. El deseo del personaje sólo se manifiesta a través del código y a pesar de éste. El código se arma de reglas y contingencias, procedimientos y dispositivos materiales, convenciones y acuerdos, conflictos y rupturas inmanentes. La incertidumbre de la instauración del código es el *communitas*, la *liminalidad*, estar en un entre, en tránsito hacia algo desconocido. Y transitar el código genera una suerte de sedimentación dramática: acumulación. Y la acumulación no se limita al significado, sino en las formas y en los estados (convenciones y expresividad): esto nos puede conducir súbitamente a otra situación y nuevas convenciones, pero tuvimos que transitar las anteriores para descubrir y habitar precariamente las nuevas. El instaurar un código es parcial, no puede ser pleno y cerrado porque si no se instalaría solo desde una idea, es decir, solo desde una información o consigna cerrada destinada a ser representada y se agotaría en seguida. La instauración del código aporta pistas de ciertos límites y reglas para que el actor y el público puedan construir hipótesis sobre la validez concreta y material de las reglas del código. ¿Qué juego de traducción instala el código? El espectador busca reconstruir el código para entender qué y cómo los actores contradicen ciertos aspectos lógicos y normativos de la pretensión de autonomía del código. Si la contradicción de ese código está bien hecha y “no resuelve” (es decir, no cierra un sentido único e inequívoco) y lleva a otras hipótesis, genera acumulación dramática. Cuando la expectativa en descifrarlo fracasa en favor de una nueva indagación se genera acumulación. Eso causa gracia. Es como si el código fuera una gran hipótesis poético-normativa que transitará la vivencia de personajes contingentes y transgresores. El código, como gran hipótesis aparentemente abstracta, instaura premisas del mundo que construye. El código, sin embargo, es una frágil construcción de modalidades. Construye formalidades contingentes a través de la instauración de reglas de modos de hacer y no hacer, es decir, prescripciones. Una instauración bien sucedida del código – o al menos un buen intento – instaura la liminalidad. Algo pasa. Es como el ejercicio teatral del cachetazo propuesto por Ricardo Bartís en su taller de entrenamiento actoral en 2019: se enfrentan dos filas de cinco personas. El director grita: los de la primera fila avanzan hacia los de la segunda para pegarles un cachetazo con toda la fuerza. Cuando están a punto de dar el cachetazo el director grita: “deténganse”. Hay suspenso. Y luego grita: “péguenle ahora”. Y vuelan manos y cachetes en furia. La violencia descoloca a los compañeros que esperan su vez de pasar. Alguno o

alguna pegan especialmente fuerte y el que recibe el latigazo se enfurece aún más. Habrá venganza. Ahora Bartís convoca a los de la segunda fila para distribuir cachetazos a los de la primera. Hay gritos de expectativa, miradas cruzadas y preocupadas, respiraciones aceleradas. Ya no se puede hablar de otra cosa y el código – aunque sencillo – instaurado por las acciones físicas, la memoria de haber sido golpeado y las miradas hacia el otro, firmes y penetrantes, crean un acontecimiento. No se podrá no hablar de eso después. El código instaurado suspende el tiempo y esa suspensión es la liminalidad.

Si la base del realismo está agarrada de una 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” (Mauro, 2011: 422). La ruptura rítmica es el procedimiento privilegiado para romper las premisas realistas de causa y efecto y así “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” (Mauro, 2011: 422). Construir un significado premeditado es pretender que la actuación coincida con la pretensión premeditada del significado. Esa premeditación no es más que imponer una totalidad cerrada a una obra. Como explica el propio Bartís,

La aspiración a tener una mirada de la totalidad es una aspiración vulgar, es una aspiración burguesa en principio, hay que definir la idea de que la creencia de la totalidad es un valor arrasador que imposibilita los movimientos, o si no que fija los movimientos que de por sí van a producir un evento didáctico, porque necesitan afirmar algo que ya se presupone saber y entonces habría dictadura de ese saber, habría conducción en lo aparente, pero habría represión de los cuerpos y de los campos imaginarios específicos a favor de la presunción de una teoría de la totalidad (Bartís, 2003: 115).

En la situación didáctica de una improvisación, un actor que entra primero en escena demarca en ese territorio “los lugares de poder” en relación, por ejemplo, a sexualidad y dinero, pero que el espectador sólo ve mediante las expresiones físicas de dicho actor. El actor que entra en seguida trae otro tiempo que se manifiesta en el tono y en el ritmo, es decir, porta otra calidad de movimientos e intensidades sugiriendo otro campo asociativo, que puede estar, además cargado de algún tipo de urgencia. Un gran cambio de ritmos e intensidades en estados emotivos, todavía en la improvisación, puede crear una convención de que han pasado ya algunos años, y estos dos personajes se vuelven a encontrar. Y la condensación que trae esa convención aparentemente solo temporal aporta mucho al campo poético que se está construyendo. Se puede introducir en la narrativa un nuevo elemento que resignifica los fragmentos anteriores, alguna revelación, por ejemplo. Las improvisaciones son guiadas dramáticamente por Bartís. Es él quien conduce los cambios y abre los espacios para las nuevas composiciones de los actores, es decir, la búsqueda de nuevos campos poéticos. El objetivo de las

improvisaciones, por lo tanto, es desorganizar el cotidiano, instaurar un orden nuevo, crear una manera de estar a partir de una territorialización poética con personajes, vínculos entre éstos y objetos.

El actor, entonces, se abre a otros encadenamientos de situaciones potencialmente dramáticas sin premeditar una conclusión. El actor aporta una temática, un fragmento de “un mundo”, pero un mundo fisurado en relación a su vínculo con el personaje para no “cerrar la idea” de que “se trata de” o “debo comunicar eso con exactitud”. El actor tiene que acotar de ese mundo una situación y un conflicto, o por lo menos esbozar algunos delineamientos de niveles de conflictos que podrían desarrollarse, sobreponerse, acumularse, pero no necesariamente resolverse. Uno de esos niveles del conflicto es de la propia representación pensado como un “aquí y ahora”. Es un nivel de reflexividad de la actuación que actúa consciente de ser un acuerdo construido con el público, que mira al público, que interactúa con el público como condición material necesaria del acontecimiento teatral. No es lo mismo que el distanciamiento brechtiano que puede tener “apartes” hacia el público o un distanciamiento entre actor y personaje donde el primero se preguntaría por su condición humana y luego retomaría el intento de representar dicho personaje. No se trata de un lenguaje reflexivo en esos términos.

El objetivo de desarrollar “actuación” y construir mediante crisis territorios dramáticos es la organicidad y, aparentemente de modo paradójal, eliminar la necesidad inmanente del realismo de una relación “causa-efecto”, sea por parte del texto dramático que impone una gramática determinada de acciones, ya sea por comportamientos previsibles y reacciones esperables o premeditadas – en la jerga teatral: meramente ilustrativas. La crisis es la fisura de una búsqueda que parece nunca cerrarse. En esa búsqueda se abren los estados, las intensidades, las convenciones, los giros de lugar y sentido, las poéticas e indagaciones profundas del mundo del personaje. Ya no se trata de representar una simple idea dramática a partir de una lógica premeditada de causas y efectos justificados, sino de indagar otros obstáculos que generan un devenir de la actuación. Hacer estallar el tema-mundo-situación obliga al actor a reaccionar desde la actuación y no simplemente de la representación mental del conflicto, lo que le permite, además, crear desde un lugar genuino un campo asociativo para narrar el vínculo con el otro desde un lugar de oposición y confrontación. La intensidad transmuta la energía del conflicto y hace que el actor no sea solo un mero espectador social de lo que se representa. Abordar un campo propositivo de cierto tema-mundo no significa saturar las informaciones que ya disparan los signos porque eso también sería un reduccionismo ilustrativo representacionista. El devenir asociativo del actor busca construir una territorialidad vectorial en el tiempo y en el espacio. Ese vector actualiza algún momento del pasado a la vez que reconoce el presente y lo abre.

Para Eduardo “Tato” Pavlovsky, “si [Augusto] Fernandes [director-formador que retoma las teorías de la memoria emotiva de Lee Strasberg y las acciones de Stanislavski] es el director del tradicional teatro representativo, Bartís es el director de los devenires dramáticos – del teatro de estados donde los actores

experimentan con el texto – desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por tiempos de intensidades” (Bartís, 2003: 122). Hasta ese momento, dice Bartís, era como si “la idea de representación fuera algo legal, pero la actuación fuera algo ilegítimo” (Bartís, 2003: 119). Bartís sostiene que “el actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido” (Bartís, 2003: 117). La actuación es un agenciamiento personal de un texto, o mejor, de textualidades. Creer que el texto domina la escena es un pensamiento monárquico porque somete el teatro al mundo de las ideas. “El texto es el vampiro de la actuación”, dice Bartís en sus clases, en el sentido de que el texto demanda en el realismo una representación que obstruye el potencial de actuación. La actuación, en cambio, produce otro texto, aunque sea con las mismas palabras. Uno percibe lo que el otro dice no por las palabras, sino por la afectación emocional, su historia, su procedencia, su situación del momento.

En una charla ofrecida en el congreso del GETEA (Grupo de Estudios del Teatro Argentino y Latinoamericano de la Universidad de Buenos Aires) en agosto de 2019, Bartís explica que

arriba del escenario el actor tiene que ser sumamente inteligente, aun para hacer algunas batatas que se pueden ver en la cartelera porteña. Hay que ser muy eficaz, tener un gran dominio corporal, tener energía, tener memoria, ubicarse en relación a la luz, en relación a los otros compañeros, a la percepción del público, etc. Yo creo que la actuación es como un cirujano de altísimo nivel. Es alguien que está operando con una precisión la situación de la actuación.

Destacamos, así, la doble preocupación de Bartís con el trabajo actoral: por un lado, los vínculos en escena y, por otro, la consciencia del espacio y el vínculo con el público. En una charla abierta con Raúl Serrano en el Teatro Cervantes realizada el 21 de noviembre de 2015, Bartís habla de la vida clandestina del actor en la puesta de Meyerhold de *33 desmayos*, de Chejov (una adaptación de tres obras cortas: *El oso*, *La petición de mano* y *El aniversario*), para enfatizar la “capacidad de la actuación de narrar el vínculo”, es decir, cómo el actor que recibe el telegrama deja su rastro y construye otra temporalidad a partir de lo que le produce esa carta y lo que mira por la ventana. Narrar el vínculo es la fuerza primaria de la actuación, es el vínculo entre los que actúan y los que miran. Por eso la fuerza de la actuación converge hacia un punto de vista que es el que recibe esa narración. Por lo tanto, la narración es el resultado de un doble vínculo: aquél en escena entre los actores en su “aquí-ahora” y aquél que presupone la presencia del espectador.

¿Cómo genera Bartís en ese doble vínculo la crisis creativa en la construcción de personajes y escenas? La formación actoral del Sportivo Teatral está sugerida para hacerse en tres años, aunque eso sea muy variable porque además de proponer una “formación”, en los niveles más avanzados entran en juego variables como “entrenamiento” y “laboratorio”, por así decirlo. El último año – o el nivel más avanzado

– sería con Bartís. Para los niveles iniciales hay otros seis docentes, entre ellos, Mariano Saba, Mariano González, Flor Dyszel y Marina Carrasco. Los talleres de formación actoral con Bartís se dividen en tres momentos: 1) Caldeamiento grupal o entrada en calor con un breve desarrollo de un relato dirigido por Bartís; 2) Desarrollos de consignas en pequeños grupos (pares, tríos, cuartetos), escenas breves, ejercicios de interacción; 3) Escenas y/o presentación de escenas o consignas más elaboradas, como una interacción entre dos pares de actores, donde cada par está formado por uno que actúa y otro que lo dirige desde el cuerpo, el texto y alguna otra indicación que crea pertinente como algún estado emotivo o intención, pero principalmente que atente a la disposición física y afectación, y no tanto a la predeterminación del contenido dramático de la escena. En los talleres anuales que ministró Bartís hasta el 2016, en esta tercera parte de la clase era usada para la presentación de escenas con hasta seis o siete compañeros que eran presentadas a fin de año en una muestra abierta. A partir de 2017, Bartís pasó a ofrecer seminarios de diez clases, una por semana, dos veces al año, separándolos en dos niveles: los que lo hacen por primera vez van los martes, y los que ya lo venían haciendo, los lunes. En la segunda parte del año el grupo de los lunes es una suerte de taller superavanzado donde entrenan actores que están hace mucho tiempo con Bartís y que inclusive han actuado en obras suyas. A fin de año, el grupo de los lunes prepara una muestra en cuatro funciones y con gran concurrencia de público.

1) El entrenamiento actoral empieza con un caldeamiento breve moviendo las rodillas, estirando el cuerpo, buscando alguna forma curva del cuerpo, moviendo los codos, la cintura, la cadera, empezamos a caminar por el espacio y buscando sentir los apoyos del cuerpo en relación al piso. “Ahora tengo una sensación más permanente de verme hacer las cosas. Simplemente estoy en el espacio caminando. No tengo porqué probar nada muy singular, pero prefiero detenerme, doy órdenes, me toco la frente, miro” (Clase de 9/4/2019). Poco después, en la misma clase, habla de los movimientos que se empiezan a desplegar en el espacio:

Que los movimientos no sean de índole abstracta, sino más bien que sean gestos sociales. Saludos, negativas, afirmaciones, llamados. Cosas que ustedes reconozcan en su carácter, que no tengan un grado de abstracción. Imagino verme haciendo la acción. Uso una cantidad de tiempo en esta parte, otro tanto acá, y concluyo así. La situación se mantiene bien a sí misma. Lo que varía es el tiempo que utilizo en su desarrollo, en su conclusión. Observo las distintas direcciones. Despacio, más rápido. Investigo si me es más cómodo mirar a alguna dirección, a mi derecha, hacia mi izquierda. Cuando me detengo, ¿cómo distribuyo el peso? En la cola, en el estómago, en la pierna, más en una que en otra. En las pruebas que hago tengo un pie más atrás que el otro. ¿Varía la zona del pecho, proyectada sobre la derecha o la izquierda sobre el espacio? Ahora me imagino que empujo un poco, sigo usando la mano como si proyectara hacia el espacio, como si proyectara hacia delante una especie de fuerza, una sensación imaginaria ingenua de apoyarme y proyectar, imagino proyectar las manos hacia una luz, un color, una

imagen un poco sosa. Trato de emitir cierta potencia que impregna. Lo marco, a veces hasta giro un poco para imprimir ampliamente lo que me circunda. Vuelvo a los giros, a una idea casi de tronco, circular. Puedo girar y proyectarme hacia distintos lugares. Me imagino ahora que yo puedo golpetear el espacio y el espacio me golpetea a mí. Como si estableciera una relación corpórea con el espacio, con afectaciones, modificaciones, donde participa la expresión, la voz. Caminamos normalmente. Saludamos a la multitud que se ha reunido para vernos (Clase de 9/4/2019).

En seguida Bartís empieza a conducir la creación de un relato con textos que los alumnos repiten y desarrollan mínimamente sin concluir la situación de modo definitivo, sino para pasar rápidamente a otra, ya sea, solo o en pareja, según la consigna del docente. Puede ser un saludo hacia lo lejos con una mano levantada; puede ser un “¿Qué hora es?” para sí mismo y un “se me hizo tarde”, que puede derivar en un “no sé adónde tengo que ir, creo que era por allá, o quizás por allá. ¿Dónde estoy?”. Es la voz de Bartís que conduce el relato para que los alumnos entren en calor a partir de una escena que busca revelar la condición del actor. “Miro al punto de vista”, dice Bartís en una clase de un seminario que tomé con él en agosto de 2019, en la que gravé el audio.

Busco el punto de vista con la mirada. Actúo en relación al punto de vista, sin necesariamente tener que mirarlo. “Ay, la política, el campo ficcional. Si hago así el punto de vista imaginará tal cosa. Y si no lo hago. Todo tan antinatural, porque lo observo. ¡Las uñas que me he pintado con estos colores brillantes! Y un poco me gusta ponerme las manos en el cuerpo como alhajas. Despacio. Y si no te das cuenta rápidamente te tengo atrapado con esta posición. Saludo al punto de vista. Miro al costado. Mantengo distancias. Hago el gesto que me produce una respuesta. ‘¿Hiciste así?’ ‘Yo hice así’. Distancia. Y empiezo a hacer gestos sociales. ‘Y bueno, no me digas’. ‘¡Qué alegría que me das!’ ‘¡Mirá quién está!’ Camino normalmente. Me genera mucha violencia esa mirada permanente sobre mí. No debo representar, pero la energía que me produce esa mirada permanente... (Clase del 6/8/2019).

El punto de vista es un eje espacial que organiza los cuerpos de los actores en relación a una cierta referencialidad. Quizás, más que un eje, es un vértice, o ambas metáforas, porque muchas veces las escenas tienen un “punto de vista” narrativo y otro metanarrativo. Componer ese eje o vértice es parte de la consciencia espacial del actor en escena. El vínculo con el punto de vista ayuda al actor a tener consciencia de estar fingiendo o representando, porque el actor no puede ignorar la ubicación precisa de sus acciones. En esa aparente paradoja se sitúa la actuación según Bartís. El actor tiene que transitar, habitar ese “estar ahí” en escena – aunque sea una escena transitoria en un taller – a partir de la percepción de sus puntos de apoyo con el piso, de la dirección de la mirada de otro en escena y en el público, a partir de las composiciones curvas de su postura rompiendo los paralelismos del cuerpo flojo agregándole tensiones circunstanciales, a partir de la fuerza o supresión de la voz, de algún gesto quizás mínimo en particular, a partir de la percepción de la respiración y un uso inteligente del aire que permita

tener consciencia de los ritmos sin ser rehén de una sobreactuación por una respiración agitada y que condicione la voz haciendo que suene artificiosamente e inclusive solemne, etc. Romper la solemnidad a través de una deconstrucción de las tensiones representativas podría ser una buena síntesis de esta primera parte del trabajo.

En esta primera parte del entrenamiento, por lo tanto, la metodología bartisiana busca que los alumnos esbocen parcialmente un “territorio poético”. El objetivo es crear formas en el espacio para que los alumnos en sus movimientos e interacciones construyan un espacio que abrirá una o algunas hipótesis narrativas. Esa espacialidad es, en realidad, un campo escenográfico determinado por lo que podríamos llamar “territorio de representación”. Este territorio se instala desde el momento en que el actor entra en escena, con su mirada, con sus paralelismos desarmados, su respiración etc. Entra en juego en esa construcción una verdadera economía de las formas, a la que se adhiere una economía del ritmo que se apodera del actor. No es una idea musical de ritmo. No se trata de teatro musical. La noción de ritmo se sostiene a partir de intensidades “*piano-forte*”, aceleración e interrupción, expectativas y pequeños desenlaces, acumulación de tensión y resoluciones parciales. ¿Qué le sucede al actor cuando dice un texto durante un movimiento? Eso genera tensión, una necesidad de enfrentar ese texto en esa situación, y ese enfrentamiento en su parcialidad genera ritmo y cuestionamientos corporales al actor. ¿Cómo se apoya en el piso? ¿Cómo compone su prosodia? ¿Qué estados emotivos contradictorios lo habitan? No tipificar las acciones implica que cada signo se vincula a una imagen que emana del propio cuerpo de los personajes y su construcción territorial. Se busca que el actor habite la condición de personaje sin abandonar del todo la condición de actor en esa búsqueda espacial-territorial cargada de indeterminación. Hay un territorio a fundar. Hay una situación indeterminada a vivenciar intensamente y parcialmente.

2) En la segunda parte del entrenamiento, Bartís suele proponer breves situaciones en las que pide que los alumnos se pongan en pares y la réplica que propone el docente es un disparador de una situación a partir de la cual los alumnos deben improvisar. Uno de esos ejercicios puede ser la conducción de un compañero desde la punta de los dedos y el que es conducido permanece con los ojos cerrados. Otro ejercicio es que un actor pueda intervenir sobre el cuerpo del otro manipulándolo como a un títere para indagar sobre la construcción físico-expresiva y su carácter artificioso para desnaturalizarla y buscar formas por fuera de las convenciones sociales. Un ejercicio muy característico es que un actor le muestre a los demás su texto de trabajo en un determinado registro de actuación y los demás lo imiten, primero, cómo él lo hizo, segundo, apuntando a qué él no hizo y, finalmente, sugiriendo qué debería o podría haber hecho, con la intención de romper una codificación expandiendo su expresividad y modalidad. Es una experiencia muy intensa en términos de empatía mostrarle a treinta compañeros una modalidad expresiva con un texto de trabajo. En mi experiencia personal en el taller iniciado en marzo de 2019 lo mostré con

un texto de *Nada que ver*, de Grielda Gambaro, usando el personaje de Toni, una suerte de Frankenstein guerrillero y con una torpe picardía con tintes de grotesco. En seguida, treinta personas trataron de copiarne “sin parodiarme”, condición explicitada por Bartís. ¿Cómo componer, de qué criterio agarrarse para hacer algo que uno “no hizo”? Esto genera una refracción y distorsión muy conmovedora porque los cuerpos todavía siguen de alguna manera impregnados por la modalidad inicial al mismo tiempo que tratan de esquivarla. Finalmente, cuando los compañeros hacen “lo que yo pude o debería haber hecho”, la modalidad expresiva está totalmente transformada e impregnada por la modalidad individual de cada uno.

En seguida, Bartís pide que se formen pares de alumnos y que uno se defina como el “número uno” y el otro como “número dos”. Bartís entonces conduce una escena desde una “dramaturgia del director”, por así decirlo. Algunos ejemplos serían:

Número uno: “Tengo unas ganas de estornudar”. Número dos: “¿Estás bien?” (Todos los alumnos improvisan a partir de eso aproximadamente dos minutos) ¡Tiempo! Me fijo en las direcciones en el espacio. No confío tanto en hablar, hablar, hablar, sino más bien en el estar. Me entretengo con la idea de los cuerpos, las posiciones. A veces me distraigo, me voy de vacaciones. Vuelvo. No sin sorprenderme que el otro me haya esperado. Número dos: “Podemos comprar algo para comer”. Número uno: “Es curioso, ¿no? Lo que a vos me da hambre a mí me la quita”. (Los alumnos improvisan casi dos minutos hasta que Bartís vuelve a interrumpir). (Clase del 9/4/2019). Ahora creo un campo de oposición, un forzamiento físico, un campo de tensión hipotéticamente activa. Ahora creo otra fuerza, algo opuesto. No todo el tiempo. Pensemos en situaciones menos activas, con menos desplazamiento. Una situación más chica con un campo de oposición para ver niveles de tensión. Después aflojo unos segundos y paso a otra cosa. Hay lucha entre dos fuerzas opuestas. (...) “Tengo un gran dolor de estómago”. No debo representar. Es más bien la energía que me produce en cómo tiñe el resto de mi cuerpo y de mi comportamiento. Ahora me pica mucho el culo, pero no debo rascarme ni debo hablar de eso. “Ay, me pica, me pica”. Me hace hacer cosas imprevistas. Me encuentro con alguien y establezco que vamos a trabajar juntos. Los números dos se van a instalar y adoptar una forma y posición en el espacio que parezca singular. Los números uno se van a relacionar con los número dos, acercarse, introducirse en ese espacio. Los “número uno” tienen que tener en cuenta algo de lo que número dos plantea y desarrollan lo que hipotéticamente piensan para empezar la situación. (Pasan dos minutos en los que los alumnos desarrollan la situación) ¡Tiempo! Los números uno: “La verdad es que yo estaba acá parada en la ventana. Hace calor y estaba la ventana abierta”. Número dos: “Yo recuerdo que estabas así en la ventana”. Número uno: “¿Pero había algún mueble?” Número dos: “No me hables. Mostrame cómo estaba yo”. (Desarrollo de los alumnos) ¡Tiempo! El “número dos” le pega una patada en el estómago al número uno. Nueva situación. No importa transformarlo en tema, sino la nueva forma que apareció. Eso es lo que hay que desarrollar. Número dos: “¿Y esas ovejas?” “Número uno Sabés que tengo miedo que dentro de un tiempo me digas: ‘una vez estábamos parados acá y había unas ovejas y vos dijiste, ¿uy, y esas ovejas?’” Número dos: “Sos rara, eh”. Número uno: “No me hables así”. Número dos: “Vení. Dame un abrazo”. No lo resuelvo. Que no se arme el abrazo perfecto. Me resisto. Número uno: “¡Ay, mi rodilla! ¡Mi rodilla!” (Muchos se caen al piso.) Número dos: “Te voy a decir un texto.”

Se van a correr los números dos. Corren. Y vuelven. Le digo otra parte. Número dos: "Quería erotizarme un poco". Número uno: "Te hace bien. ¿Te puedo hacer una pregunta personal? Con respeto, eh. Desde hace un rato estoy con ganas de preguntarte esto. ¿Vos sos hijo adoptivo?". Número dos: "Soy adoptado. ¿Y qué tiene?" Número uno: "¿No me debías ciento cincuenta pesos?" Número dos: "¿A vos te da lo mismo actuar conmigo que con otro?" (Clase del 6/8/2019).

Por lo tanto, Bartís sugiere tanto al "número uno" como al "número dos" cortas réplicas para disparar breves situaciones que tendrán un desarrollo indeterminado pero arraigados a lo que el docente llama "gestus social", es decir, algo reconocible socialmente pero abierto, sugerido, algo que está vivo y genera indagaciones sin tener la pretensión de "representar algo" o resolverlo. Esa representación de algo es lo que Bartís llama "ingenuo" porque le sirve al actor como un escudo para obstruir el juego en favor de una idea cerrada y premeditada. También Bartís reprocha el registro de actuación que finge, el "estoy haciendo de mentirillas tal cosa" en detrimento de algo que pueda realmente estar sucediendo porque me preocuparía más dar una información de "cómo juego el juego" que jugarlo desde adentro, es decir, desde todo su potencial de posibilidades.

A mí no me conviene repetir el signo construido. En la improvisación yo debería poder ver que las fuerzas o las energías son utilizables de manera más discontinuas. No siempre están al servicio del sentido y de la lógica encadenante de los conflictos y de la naturaleza tradicional del tratamiento de los temas, sino que pueden moverse a otras velocidades y a otros ritmos y que debo tener cuidado en creer que más de lo mismo y más fuerte es bueno, por decirlo tontamente. Tiene que haber algún tipo de traducción que intente no literalizar. A veces estoy agobiado por la situación literal. "Mirá, me vas a fisurar la mandíbula, me estás por quebrar el maxilar." Si no a veces uno dice: "mirá, quedate tranquila". ¿Se entiende? Si no están comprometidos los signos temáticos en llevar al paroxismo las escenas de sexualidad o de violencia, es un límite, porque no están apoyadas en ninguna otra información que la certeza de que tienen cierto grado de teatralidad. Entonces si yo te digo: "Hola, ¿qué tal? ¿Me das un pedacito de turrón?" Es distinto a que yo: "¡Ah, dame ese turrón!" Y alguno creería que eso tiene más teatralidad. Es un disparate creer que tiene más teatralidad. Tiene más tensión. Y podría ser tentativo de algo si eso deriva, si esa tensión va hacia ciertos lugares asociativos poéticos. Si no no es más que intensidad que no tiene un valor en sí misma, como una emoción, no tiene valor en sí misma. "Estás emocionado", pero eso no necesariamente es un signo. El punto de vista juzga cómo ciertos cuerpos generan cierta sensación de mayor definición, de mayor comodidad en "estar ahí", y cómo otros cuerpos se tornan más livianos, más ingenuos, más representativos. El teatro tiene algo de representación, es cierto, pero es fundamental la presencia. La presencia no es meramente la técnica de emisión y dominio corporal que es por supuesto una parte esencial. También es algo más personal, más poético. Tiene que ver con ciertas creencias que me habitan como cualquier conducta en la vida. Nada muy solemne ni muy importante. Pero si el cuerpo está demasiado ingenuo puramente colocado al servicio de "representar" estamos muy cerca de una noción un poco ingenua de la actuación y no podemos escapar sin informar la artificialidad inerte de que estamos actuando. Está mal un teatro que intenta anular el signo de la actuación vivaz, presente, cambiante, dinámica (Clase de 16/04/2019).

Entre los muchos y variables ejercicios de desarrollo colectivo de mundos, acciones, imágenes y estados, cabe destacar un último: aquél que despliega situaciones a partir de la construcción de vínculos “antirealistas”, por así decirlo, con objetos. El objeto debe ser llevado por el alumno y si pudiese haber un criterio de selección debería corresponder a la abertura de posibilidades que rompa significantes fuertes en favor de una multiplicidad de situaciones. Si alguien lleva un revólver o un charango estará muy limitado. Pero una manguera de plástico puede ser una soga, una víbora, un collar etc. Un velador viejo y sin lámpara puede ser una soldadora, una antena o hasta un objeto ritual de alguna tribu inventada de otro planeta. Ya un tambor o un muñeco de algún personaje muy conocido puede imponer una realidad y condicionar de algún modo las acciones. A principio los trabajos con objetos son individuales, es decir, actúan todos los compañeros al mismo tiempo, pero cada uno sigue el relato de Bartís para desarrollar multiplicidades de usos en relación al vínculo con el objeto elegido. Construir un vínculo con el objeto desde el signo de la actuación desplazando el sentido originario de ese objeto llevándolo a construir una territorialidad novedosa es un momento interesante para probar el texto de entrenamiento. Algunos usan poesías de Oliverio Girondo, otros de Marosa di Giorgio, entre muchísimas posibilidades. Después de agotadas algunas pruebas de desconstrucción del sentido de la materialidad del objeto Bartís conduce un relato para que los alumnos desarrollen una escena con los objetos.

Es ahora o nunca. A la cuenta de tres lo vamos a asesinar al objeto. Uno, dos, tres. (*Todos buscan una manera de matar a su objeto sin romperlo, al mismo tiempo que no dejan de hablarle*) ¡Mátenlo! Tiempo. Asesinos. Se dan cuenta que lo han matado. Té maté. ¿Y ahora qué van a hacer? Tiempo. Han matado el objeto del amor. ¿Qué hacer con el cadáver? Miro a los costados, cuidado. ¿Alguien me habrá visto? Liberarse del cadáver es la premisa. ¡Me impresiona agarrarlo! ¡Perdoname, pero se me cayó la mano! Miro al costado a ver si hay alguien. Lo voy a llevar a la Costanera Sur. Voy con el objeto por la ciudad. Qué distinta está la ciudad. Tiempo. Allá a lo lejos se ve el río. Ahí está la costanera Sur. El mito de la Costanera Sur. Ahí lo voy a dejar. Acá. Perdoname, perdoname. Después me dedico a la bebida, a las drogas, para olvidar. Me hago militante político. Me afilio a los proyectos más inesperados. Me vuelve a la memoria la presencia del objeto. Tiempo. No puedo olvidarlo. Así que un día cualquiera enfilo por corrientes y me voy a la Costanera. Ha pasado un montón de tiempo. Y de repente llego y miro para los costados. ¿Es él? Ya te pedí perdón, pero comprendo. Me estás castigando. Entonces lo tomo. Y ahora en más se me puede ver los fines de semana en los bares de Almagro contando una historia rara de haber asesinado un objeto (Clase 16/4/2019).

3) Bartís dedica la tercera parte de la clase a observar las escenas que los alumnos prepararon. Una escena puede surgir del trabajo con los objetos entre el número uno y el número dos que crean una situación de síntesis entre los objetos para construir un territorio poético. Otro ejercicio muy común que deriva en escenas es que el número uno y el número dos empiecen un desarrollo y Bartís detiene las acciones y dice

que esa imagen de los cuerpos “congelados” será la imagen uno. Y repite dos veces ese procedimiento hasta que todas las parejas tengan tres imágenes para desarrollar un pequeño relato que transite por esos tres momentos. Más allá de estas dos posibilidades o pretextos, las propuestas de escenas son variadas: pueden provenir de algún otro ejercicio de la segunda parte, pueden ser monólogos armados con texto y con alguna instalación de objetos extrañados, o simplemente un grupo de alumnos se organiza espontáneamente para preparar algo por afinidad con alguna temática de mundo a construir. Esta última modalidad es más común en el grupo que Bartís coordina los lunes o en los grupos coordinados por los otros docentes. Una vez que empieza una escena, Bartís interviene activamente desde afuera de modo a desarmarlas, es decir, buscando activar las fisuras y los conflictos con introducción de otros personajes, textos, acciones y hasta objetos. Esa intervención también puede hacerse mediante preguntas a los personajes o interrupción de las escenas para que sean reiniciadas teniendo en cuenta otras variables, como tiempo de entrada de otro personaje, la respiración del actor, estados expresivos o posición en el espacio, etc.

Quiero ejemplificar las intervenciones de Bartís con dos escenas en dos contextos diferentes que presencié en su taller. Eso nos servirá para ver la dimensión de juego que transita por las propuestas abiertas y cómo, una vez terminada la escena, Bartís aconseja que deban seguir. Nos interesa indagar a partir de las escenas qué noción de “acumulación” usa Bartís. Las “pasadas”, como suele decirse en la jerga teatral, son sin duda “abyectas”. Los alumnos saben que van a pasar con algo que será duramente cuestionado desde la intervención y la devolución posterior del docente. Sin embargo, ese lugar de confrontación es generador de conocimiento y vivencia. A lo largo de los talleres, he presenciado devoluciones a compañeros que después no volvieron al taller, quizás decepcionados, tal vez ofendidos. Recuerdo una devolución a un compañero en julio de 2019 cuya escena recaía en una idea de abuso sexual. Él jugaba un rol de padre abusador “toquetón” con su hija y la mamá le reprochaba esa actitud. Y el actor efectivamente no podía salirse de esa acción. En la devolución Bartís fue muy duro cuando le dijo que representar la sexualidad explícita no genera ningún tipo de acumulación teatral digna de ser vista. Es una estupidez saturar un signo tan fuerte porque eso reduce y condiciona cualquier posibilidad de juego. La actitud del alumno “toquetón” fue no volver más al taller. Otra escena saturada por un tema muy fuerte fue una propuesta por mí en la clase del 20/08/2019 sobre una joven que había abortado en un tren y se había bajado en una estación para huir de su amante, que la sigue. En el andén de una remota estación en la Patagonia ambos personajes discuten sobre cómo seguir, una vez que ella le confiesa que consiguió las pastillas abortivas de un *dealer* en el tren. El tema del aborto ofuscaba en la escena qué quería un personaje del otro. Los vínculos estaban sometidos al tema y con apenas mencionarlo resultaba imposible no incurrir en cierta solemnidad. Bartís llama a eso “el riesgo del tema”, es decir, el tema tiene más peso de lo que uno logra actuando. El tema del aborto, por sí solo, en la sociedad, tiene más teatralidad de la

que estás generando en la escena. El riesgo es que la escena se ponga didáctica y que haya demasiado cuidado “en qué decimos” para no transgredir cierta discursividad progresista o lo aceptable y actual sobre el tema. Representar el tema “en serio” puede que lleve la escena a un lugar excesivamente dramático y eso demandaría un código demasiado naturalista y solemne.

El primer contexto es una derivación sin grandes pretensiones del trabajo con los objetos hecho minutos antes. En realidad, es una escena breve que le abre paso a una segunda, que tuvo mucho más desarrollo. La clase es la del día 16/4/2019. Yo actúo con Micaela Racciatti. Mi objeto es una cajita de lata redonda algo chata de no más de veinte centímetros de diámetro “normalmente” usada para guardar joyas, collares y cosas chicas. En mi mano se transformó en una suerte de pandereta árabe tocada con cierta fluidez posiblemente por mi experiencia de haber estudiado percusión muchos años en Brasil. La escena se armaba, pero yo me sentía condicionado por estar ilustrando mi condición de músico. Micaela bailaba algo parecido al flamenco con mirada seductora y dice con acento sevillano: “Qué lindo tocas, eh”. Bartís incentiva el tamboreteo y el baile. Eso produce ritmo teatral y cierta intensidad, pero se agota en seguida. Micaela insiste con su vos seductora y Bartís le pide que abra la mirada hacia el público para que se le vean los ojos. Nicholas: “Qué lindo es este bosque patagónico”. Bartís: “Casi tan bello como ella, Nicholas. No te separes mucho.” Yo me sumo al acento sevillano. Micaela: “Agárrame. ¿Usted de dónde viene?”. Nicholas: “Si le digo, puede que no lo crea”. Micaela: “Pues, claro, dime”. Nicholas: “De Brasil”. Micaela: “Pues que usted es brasilero... Quiero que toque un poco más.” Y toco una suerte de samba de partido alto que va creciendo. Bartís: “Alejate de ella, Nicholas. Pegá unos gritos, saltá para un costado”. Nicholas: “Creo que oí algo sospechoso. Un animal”. Y me voy hacia un costado. Bartís: “Por el miedo confesas que no sos brasilero”. Y muere la escena que se había instalado en una seducción muy básica y representativa. El “riesgo del tema”, nuevamente. La comparto aquí para reflexionar desde un lugar de aprendiz y exponer algunos de los muchos errores muy recurrentes en los talleres, pero que justamente es dónde incide el trabajo del docente-director. Nos interesa esa dimensión abyecta del armado provisorio e improvisado de las escenas, es decir, algo que invariablemente queda en el olvido y hasta produce cierta vergüenza revisitarlo. Recordemos que los alumnos pagan mucho más que una entrada de teatro para ver y someterse a las intervenciones, devoluciones y, sobre todo, para aprender y vivenciar la instauración del código que propone Bartís.

En seguida Bartís nos pide que cambiemos la dominancia del objeto. Ahora es Micaela quien propone una acción con su objeto y yo debo acoplarme y desarrollar con ella la propuesta. Micaela está sentada al lado de la escalera que lleva al entrepiso del salón. Su objeto era un cuadro de ochenta centímetros de alto por sesenta de largo con una imagen de un señor de sesenta años muy parecido a Strindberg. El cuadro cuelga de la pared a dos metros de altura. Yo vengo desde debajo de ese entrepiso con la latita en manos.

Bartís: “Entrá despacio. Miranos. ¿Quién son esos? Debe ser el famoso punto de vista”.

Nicholas: “Traje la latita”. Dejo la latita en el piso y parece que estuviera pidiendo dinero en la calle.

Bartís: “No estás en condiciones de latita alguna, es evidente”.

Micaela: “No puedo la latita ahora”.

Bartís: “Te duele el cuello. Nicholas, mirá cómo tiene el cogote ahora”. La agarro para tratar de levantarla, pero ella vuelve a sentarse.

Micaela: “Ah, Ah, despacito, por favor, que papá nos está viendo”.

Bartís: “Ella sigue aferrada a ese hombre que ya ha muerto no sé hace cuantos años”.

Micaela: “No puedo olvidarlo. Ay, no lo veo ahora”.

Bartís: “Parece que es una venganza de él para que no lo veas”.

Micaela: “No lo estoy viendo. ¿Es a propósito esto?”

Bartís: “Se debe haber caído de la escalera”.

Micaela: “Es a propósito. No me dejás verlo a papá”.

Nicholas: “Pero, por favor. ¿Querés que saque el cuadro de ahí?”

Micaela: “Ponelo ahí adelante”.

Bartís: “Estás muy sometido, Nicholas. Más activo”.

Micaela: “Lo extraño mucho”.

Bartís: “Acordate que sos vos el que maneja la línea de acción. Entonces vos le tenés que dar ritmo al tema. Acordate que la imagen que construyan la tenemos que poder ver nosotros”.

Micaela: “Hola, pa. Volviste”.

Bartís: “Sos consciente de la actuación, entonces acá lloro, hago las promesas, etc.”.

Micaela: “Yo te prometo que nunca más voy a abrir el cajón oculto, ¿sabés? Lo que pasa es que te extraño tanto, papi... No me digas nada”.

Bartís: “¿Cómo no te voy a decir nada?”

Micaela: “No, por favor. Otra vez la culpa, no...”

Bartís: “¿Culpa? ¿Qué culpa? Yo tengo los huevos llenos de estar acá en este cuadro”.

Nicholas: “¿Culpa de qué?”

Micaela: “Estoy hablando con papá, perdón”.

Bartís: “Creí que te referías a mí”.

Nicholas: “Pensé que te referías a mí, querida”.

Micaela: “Lo que pasa es que papá es siempre lo mismo. Me tira lo de la culpa porque yo le abro la cajita. Tiene su olor”.

Bartís: “Es hora de partir, Nicholas, porque vas a llegar tarde a la fiesta. ¿A qué venías vos? ¿Trajiste la latita para qué?”

Nicholas: “Creo que con esa latita vamos a poder juntar algunos pesos.”

Bartís: “¿Qué dice? Micaela, miralo con la poca fuerza que tenés en el cogote”.

Micaela: “¿Qué decís?” Bartís: “Se nota en tu sonido el desprecio que le tenés a este hombre”.

Nicholas: “En seis horas conseguimos como dos mil pesos tranquilamente”.

Bartís: “¿Qué? ¿Cómo vamos a hacer, venderla?”

Micaela: “¿Vas a venderla? ¿Qué vamos a hacer?”

Nicholas: “Vamos a pedir. Con una buena frase de efecto...”

Micaela: “¿A pedir qué?”

Nicholas: "Ayuda".

Bartís: "¿Me vas a tener tirada en la calle?"

Micaela: "¿Me vas a llevar así lisiada a la calle?"

Bartís: "Para algo servirías".

Nicholas: "Para algo servirías, yo podría estar vigilando..."

Micaela: "¡Sos una basura!"

Nicholas "Puedo ganar mucha más plata así que trabajando de profesor. Estoy cansado. Ya no sé cómo hacer..."

Bartís: "¡Y liberate de este cuadro de mierda!"

Nicholas: "¡No aguanto más estar esclavizado por este fantasma! Con seis horas tres veces por semana conseguimos mucha más plata que dando esas clases a las que no viene nadie".

Bartís: "Estamos en la calle. Unos días después. ¿La única prerrogativa que ella tiene es estar sentada en la calle? Qué raro, Nicholas. Yo digo, traigamos el cuadro de papá. Micaela, tenés la sensación que Nicholas se aleja porque le da vergüenza. Me alejo porque si no van a pensar que soy cafiyo".

Nicholas: "Si me acerco mucho van a pensar que en realidad no hay una emergencia, porque yo puedo caminar".

Micaela: "¿Qué decís? Mirame a mí que no puedo ni mover el cuello. Ya estoy pidiendo, mirá. ¿Qué más querés que haga?"

Bartís: "En esta esquina no pasa nadie y hace horas que están al pedo".

Micaela: "Ponelo a papá un poco más arriba".

Bartís: "La gente no va a poner plata por papá".

Nicholas: "La gente no va a poner plata por tu papá, va a poner plata por vos, para ayudarte".

Micaela: "Bueno. Invéntate un *speech*, una frase, algo".

Bartís: "Ayuden a una pobre mujer..."

Nicholas: "Ayuden a una pobre mujer que dejó de caminar, que dejó de trabajar, que el Estado dejó de pagarle la pensión..."

Bartís: "Y con esa frase..."

Micaela: "Y es que la gente pasa rápido".

Bartís: "Yo te digo la frase a vos..."

Nicholas: "Vos la tenés que decir".

Micaela: "¿Yo? Yo ya estoy tirada, tengo la lata en la mano".

Nicholas: "Pero podés hablar. ¿Podés explicarle a la gente, por favor, tu situación?"

Bartís: "Pongan, hijos de puta, pongan".

Nicholas: "Hijos de remil putas, pongan".

Micaela: "Eso no ayuda. La gente te va a putear así, ¿entendés? Tenés que ser la víctima de la situación".

Bartís: "Yo me voy al café un rato..."

Nicholas: "Me voy al café un rato y en una hora vemos qué recaudamos".

Micaela: "No, no me dejes acá, por favor".

Nicholas: "Tengo la garganta seca".

Bartís: "Y te vas. Se fue este hijo de puta".

Micaela: "¿Papi, estás ahí? Vos siempre estuviste".

Bartís: "Una hora después. De manera puntual, eh... No se puede decir que no cumpliste, Nicholas".

Nicholas: "Una horita como prometido".

Micaela: "Yo ya no quiero estar más acá. Mirá, dos monedas de cincuenta centavos".

Bartís: "Y vos te comiste dos sándwiches de salame y queso y dos cervezas te tomaste".

Nicholas: "Con dos monedas no ganamos ni para la comida del día".

Micaela: "Y bueno. La gente es rata, es así. Hoy no hay plata para nada. Tomá, encárgate vos ahora. Vení, a ver. Vení. A ver ese aliento que tenés".

Nicholas: "Comí un sándwich..."

Micaela: "¿Me dejaste tirada acá y te fuiste a comer y tomar por ahí?"

Nicholas: "Cada uno tiene sus cosas, no sé. Por una promo el sándwich venía con un vacito de cerveza. Pero fue gratis".

Micaela: "Y encima ponés excusas. ¡Sos un animal!"

Nicholas: "Cambiaste mucho después del accidente".

Micaela: "¿Cómo que cambié?"

Bartís: "Tu aspecto físico. Estás parálitica. No es solo un problemita de la pierna".

Nicholas: "No sé. Te siento distante, frígida, estás todo el tiempo mal humorada".

Bartís: "Escuchame, tengo múltiples quebraduras en el cuerpo".

Micaela: "¿Frígida me dijiste?"

Nicholas: "Fría, frígida no".

Micaela: "¿Pero cómo querés que esté? ¿Cómo querés que me caliente así?"

Bartís: "Van a venir los de la basura y te van a llevar a vos también. Sos una bolsa".

Nicholas: "¿Vamos a casa ya de una vez?"

Bartís: "Me tenés que llevar arrastrando y está toda sucia la calle. ¿Por qué no trajo la patineta que la calzabas ahí abajo y la empujabas?"

Nicholas: "¿Y la patineta?"

Micaela: "No sé, agarrame y llevame". La levanto con dificultad. Nicholas: "¿Qué pasó que estás tan pesada?"

Micaela: "Despacio. Me tratás mal, me decís que estoy gorda, que soy fría".

Bartís: "Nicholas, te agarró un dolor de cintura y te caes". Me caigo con Micaela que grita.

Bartís: "Están unidos en el dolor, Nicholas". Nos arrastramos sufrientes.

Bartís: "Ponele la pata para estirar, al costado de ella, la planta de tu pie".

Micaela: "Tenemos que estar juntos".

Bartís: "Un rato después en casa. Ya no das más, Nicholas. Estás agotado. Mirá la escalera. Es evidente que no vas a poder subir con ella. Es mejor dormir acá en el living".

Nicholas: "¿Y si traigo el colchón?"

Micaela: "Quiero ir a mi cama, porque yo ahí puedo descansar, podemos descansar juntos".

Nicholas: "Me salta la hernia. No doy más".

Micaela: "Pero yo te curo. Te voy a dar besos".

Y termina la escena.

Cómo esta no es una escena que el grupo haya preparado especialmente ensayando fuera del Sportivo, las devoluciones son más breves y generales en relación a la actuación, por ejemplo, "en tal momento dejaste

de escuchar” o “es muy bueno el campo expresivo que armás” o todavía “tenías por momentos una excesiva acentuación de los aspectos compositivos y eso cerraba un poco las posibilidades por querer representar esas marcas”. Como alumno, uno entra desnudo a la escena y no tiene mucho de qué agarrarse. Bartís tampoco pretende que en esa instancia se arme un mundo extraordinario con dispositivos materiales y convenciones elaboradas. Son ejercicios para practicar la construcción de vínculos con el punto de vista, para escuchar al compañero y buscar algunos códigos muy elementales que constituyen la escena como teatralidad más allá de la historia que se está armando que a cada instante es imprevisible y sólo después que algunas hipótesis del código aparecen puede hablarse de qué se trata la escena. Lo único que sabía cuando entré en escena es que Micaela estaba sentada en el piso. No había ningún acuerdo previo, ningún argumento. Yo solo tenía la latita en la mano y el cuadro estaba colgado en la pared. Bartís va guiando la situación en razón de lo que desarrollamos y de lo que se ve. La primera escena entre Micaela y yo quedó estagnada porque los significantes de seducción eran muy evidentes y los signos de actuación se saturaron rápidamente. Sin embargo, en la segunda, la condición del vínculo abría muchas más posibilidades. Primero decidir que la latita era para probar un trabajo de pedir dinero en la calle. En seguida la revelación de mi condición de cafillo y marido vago. La pausa de cuando yo me voy al café. Ella descubre que tomé cerveza. Cómo fracasamos al regresar a casa tirados en la calle. Y cómo es imposible subir la escalera. Es todo muy sencillo, pero nos da una idea de la búsqueda rizomática que propone Bartís desde afuera para que la actuación condense relatos – con diferencias y recortes de tiempo y espacio – y así pueda generar nuevas condiciones más potenciadas. A esta condensación de relatos con apertura rizomática y narración de vínculos es lo que Bartís llama “acumulación”.

El segundo contexto aborda otra gran consigna usada en los talleres: la presentación de un monólogo a partir de un texto acordado previamente (una poesía, cuento, monólogo teatral, etc.). Como suele suceder en casi todos los monólogos después de un cierto avance, Bartís le pide a algún alumno que se incorpore a la escena para mover algo de lo ya narrado de modo a modificarlo y llevarlo hacia otro lugar. Si hasta ahora los ejemplos eran más bien de escenas no tan desarrolladas, tengamos en cuenta el muy buen trabajo del actor Gustavo Sacconi, que además actuó en una obra de Bartís, a saber, *La máquina idiota*, estrenada en 2013. La escena que menciono la presencié el 19/08/2019, en el grupo de los lunes a cargo de Bartís. Sacconi es un gran ejemplo del “actor popular”. En *La máquina idiota* su personaje tiene un pequeño monólogo donde enseña a contar un chiste. Él dice que la fuerza del chiste está en el remate. Cuenta un chiste sobre un loro y en la frase final, donde reside la tensión, se nubla el lenguaje, las palabras se mezclan y se desdibujan, pero él sostiene la melodía con entusiasmo y convicción, lo que de por sí induce a la risa. Este mismo procedimiento de entremezclar palabras es llevado a la representación del texto elegido por Sacconi, una parodia de texto científico. Sin embargo, antes mismo que empiece la escena, él le pide a un compañero, Fernando, que lo ayude con el texto de una página. Fernando empieza

sentado en el escenario con el texto en la mano y Bartís interviene con un “¿Cómo seguía?”, para estimular esa interacción instaurando un recorte temporal. Sacconi, además del recurso lingüístico borroso, también tiene otros siete elementos. Talco para los pies en el pelo para simular una grave y vaporosa caspa, una pipa con tabaco prendida, un osito de plástico en el bolsillo derecho que cuando lo aprieta silba, un bastón para caminar que en verdad es un taco de cricket, sobre una mesita de madera un parlante vestido con una camisa y una máscara de yeso con un micrófono activo atrás y, finalmente, una parte de dentadura de goma que Sacconi trata de acomodarse de vez en cuando. Su objeto en la escena es un perro mediano de espuma que lleva una soga atada al cuello, como si estuviera lista para dar un paseo, pero que en ese momento está acostado durmiendo. Pese a la excelente actuación y el despliegue de recursos desde los objetos, en la devolución, Bartís no dejará de mencionar lo problemático de esa superpoblación de objetos que retienen algunas posibilidades de desarrollo rizomático y terminan distrayendo si no están acompañados por el relato actoral.

El lugar social construido es una estación de tren del conurbano sin compromisos con alguna estación real en particular. Sacconi es una suerte de linyera pseudocientífico que habita la estación y pide dinero con exhibiciones de sus teorías y trucos. Fernando está sentado en una silla, mira a Gustavo Sacconi y vuelve a leer el texto.

Sacconi, ensayando: “Aquella noche que empecé mi tratado sobre los maniqués desarrollé el epígrafe generatio con el que soñaba, una especie de criaturas solo semiorgánicas, una clase de pseudofauna, producto de una descomposición de la materia. Estas creaciones eran solamente en apariencia criaturas vivas”.

Bartís: “¿Estoy más o menos bien?” Fernando lo mira afirmando que sí.

Sacconi también afirma y sigue: “Aunque en realidad esta apariencia no es solamente engañosa... ¡Cachirulo! (y hace sonar el osito repetidas veces y mueve el pero de espuma)”. Los compañeros se ríen. Sacconi: “¡Cachirulo! Ya que se trataba de criaturas sin estructura interna, producto de la tendencia imitativa de la materia que dotada de memoria, repite por la fuerza de la costumbre una forma ya establecida. ¿O no?”

Fernando: “Redondo”.

Bartís: “Avanzale”.

Fernando: “El demiurgo no tuvo la gracia de la creación...”

Sacconi: “...la creación es una potestad de todos los seres vivos. La fecundidad de la materia es inagotable. La materia posee una fuerza vital sin límites y un potencial de seducción que nos invita a tocarla y a moldearla (y arrastra suavemente al perro). La materia late, y espera un soplo de vida que nos tienta con miles de formas dulces y maleables nacidas de sus más oscuros delirios. La muerte no existe. La muerte es solamente una apariencia bajo la cual se esconden formas de vida aún desconocidas. El demiurgo amaba a los seres. Seremos creadores en nuestra propia baja esfera. No queremos compararnos con él, no, no, no. Ni igualarnos”.

Bartís: “Ayudalo”.

Fernando: “No aspiramos a obras de largo caliente”.

Sacconi: "No, ahí se va".

Fernando: "Y, hubo un salto garrafal". Risas del público.

Bartís: "A ver, déjame ver. Perdonen, eh... Ah... 'No queremos ser como él'".

Sacconi: "Queremos nuestra propia creación. Durante años estuvimos aterrorizados por la perfección de su creación. Por eso somos amantes del yeso, del papel y de la sogá. Queremos que entiendan eso. Defenderemos este soberbio lema: ¡un gesto para cada actor! Por ejemplo: si tenemos criaturas humanas le daremos la mitad de un rostro, un brazo, una pierna (y le pone la máscara de yeso al parlante sobre la mesa, pero no consigue)".

Bartís: "Protestá contra la adversidad".

Sacconi: "Quiero que comprendan el sentido de esta debilidad".

Bartís: "Ahora estoy con esto".

Sacconi: "Predicaremos unas pocas palabras. (Prende el parlante y habla por el micrófono que tiene un efecto de *delay* y hable de modo solemne, como si discursara como político.) No tengo, pero si tuviera, les diría que no tengo, porque si les digo que tengo, pero que no quiero convidarles, ustedes van a pensar y con justificadas razones que soy un egoísta. Pero como yo no quiero parecer egoísta, porque no quiero serlo, a pesar de no querer convidarles, entonces les digo que no tengo, pero que, en realidad, ¡no tengo!" Esto sería un monólogo dentro del monólogo.

Bartís: "Aff... Qué bravo fue".

Fernando: "Está bien, bien..."

Sacconi: "¿Agua no hay?"

Bartís: "Ahora tenés que ir de vuelta a la estación de tren a picar boleto, Fernando".

Fernando: "A picar boleto. La Plata-Temperley".

Sacconi: "Hago este recorrido diez, veinte veces por día".

Bartís: "Y a todos les digo lo mismo: sean ustedes demiurgos".

Sacconi: "Ya que cada espíritu en nosotros tiene la potestad de creación..."

Bartís: "Fernando, no lo mires. Está loco. Te va a hablar hasta Retiro. ¿Cómo se llama este caballero?"

Sacconi: "¿Cómo se llama?"

Fernando: "Alberto". Sacconi golpea con el bastón la columna de hierro donde Fernando se apoyaba la cabeza. Fernando se aleja. La gente se ríe.

Bartís: "Casi me dejás sordo, escuchame. Llamo a un muchacho que si te mete la mano... Hasta que venga el tren va a ser un tiempo difícil. Tiempo. Hay gente del otro lado del andén. Acá no se ve mucho. El perro..."

Sacconi, arrastrando el perro: "Y como no tiene estructura interna... (aprieta el osito que silva como si fuera la voz del perro). Nos ganamos unos pesos. Mirá, sigue a una mosca. Cache, cache... Decís, cache, chache... Y vienen y ponen la moneda por lo de la estructura interna que no tiene".

Fernando: "Claro".

Bartís: "Vos no porque ya te conté. Sos amigo, ¿o no?"

Fernando: "Lo vi, lo vi, sí. Muy..."

Sacconi: "¿Escuchaste lo que dije de la materia, ¿no? ¿Y el hombre de yeso? Este lo hice yo. ¿De dónde sos vos?"

Fernando: "De acá de Merlo".

Sacconi: "Esto me pasó en Merlo. ¿Conocés la comisaría? Bueno. Justo está la plaza. Yo iba caminando un día por la plaza y me aparece un coso bla de un dubla y me vino y otro nada".

Fernando: "¿Cómo?" La gente se ríe porque las palabras borrosas están sostenidas por la tonada y la melodía de un relato anecdótico.

Bartís: "Te distraés con los dientes porque no tenés qué morder. Discúlpame. Se me movieron los dientes".

Sacconi se pone los dientes postizos, se le caen, se los vuelve a poner y trata de hablar con ellos. Bartís: "Ni se nota, ni se nota".

Sacconi: "El doctor Espósito, te lo recomiendo".

Bartís: "¿La obra social te cubre en Merlo?"

Sacconi: "Este trabajo es muy digno".

Fernando: "¿Adónde viaja usted?"

Bartís: "Deme uno caro".

Sacconi: "Deme el más caro que haya".

Fernando: "No hay camarote. Es un viaje de cuarenta minutos. Tiene que ver con el destino".

Sacconi: "Ah... con el destino, con el destino. Quiere que le hable del destino. Todos estamos condenados por el demiurgo. ¿Puedo sentarme un poco acá en la oficina?"

Bartís: "Es que tengo la pierna a mal traer".

Sacconi se sienta en una banquetta más alta que está en el escenario. Es la misma banquetta que en *La máquina idiota* se usaba para poner la radio en la escena en que se transmitía un discurso de Perón sobre el teatro. Sacconi: "La dejo colgada acá".

Bartís: "Es madera pura".

Sacconi: "Estoy muy cómodo. Siéntese".

Bartís: "¿Cómo se pasan uno delante del otro sin tocarse las partes comprometidas?"

Fernando: "Adelante".

Sacconi: "Pase usted".

Fernando: "Baje con confianza. Espere, no me apoye".

Bartís: "Ahí está".

Sacconi: "Qué cosa el cuerpo, ¿no? Yo tengo un pedazo de otra persona acá. No entiendo, no me responde. Usted sabe que a veces, en mi intimidad, cuando a uno lo tocan..."

Bartís: "No explique".

Fernando: "Tampoco podemos hacer un farracho..."

Sacconi: "Somos amigos, ¿o no?"

Bartís: "Miraló, Fernando. Es parecido a Salvador Dalí". Risas.

Fernando: "Seguramente se lo hayan dicho. Usted se parece a Salvador Dalí, con esos bigotes... Pero usted es mucho más joven. Por ahí la familia".

Sacconi: "Estoy pintando relojes. Los acuesto y los doblo. Y los pongo al sol". Risas.

Bartís: "No te va a creer nadie que estuviste aquí hablando con Dalí".

Sacconi: "La maleabilidad de la materia es infinita..."

Bartís: "Gustavo, guarda atrás. ¿Hay alguien?"

Sacconi, que mira al rededor: "Estamos solos".

Fernando: "Sabe que una vez escuché un cuento que es exactamente así, el protagonista era usted. El tipo era un obrero norteamericano y lo único que conocía de arte era usted. Estaba maravillado con lo que usted pintaba".

Sacconi: "Usted me está diciendo un texto o me está engañando?"

Fernando: "No es mío. Le estoy diciendo que es un cuento que existe".

Sacconi: "¿De quién es?"

Fernando: Ray Bradbury. Sacconi: "¡Ray! Fuimos a la escuela juntos".

Bartís: "Consumíamos cocaína todo el tiempo".

Sacconi: "Un día nos agarró la locura, le agarré un libro y se lo prendí fuego. Y teníamos un termómetro y entonces midió la temperatura, en Fahrenheit. Y me robó la idea. Ese libro es mío".

Fernando: "¿Conoce usted entonces el cuento?"

Sacconi: "Sí, lo conozco. En realidad, yo soy Ray Bradbury". Risas.

Finalizada la escena, Bartís comenta que era muy atractivo el mundo construido en la estación, la participación de Fernando ayudó mucho. Bartís elogia el lugar débil del personaje de Sacconi, la territorialidad que se armaba de daba atmósfera de "locura vencida" que también lo protegía mucho de que el discurso se hiciera excesivamente arbitrario. La situación de la "sanata", es decir, el verso del que pide y su fundamentación con el osito en el bolsillo, el movimiento del perro y la voz del demiurgo del parlante, estaba muy bien sostenida por las acciones y convenciones propuestas y se potenciaban con el texto un poco resquebrajado. La convención de la conferencia era muy creíble desde la lógica del personaje, aunque sonaba disparatada. Sin embargo, Bartís observa que las formas de Sacconi estaban un poco premeditadas. Le marca positivamente que él tiene una forma de construir con el otro generosa y abierta, la escena está sin dudas muy desarrollada, pero de repente se cierra. Esa premeditación crea respuestas donde parecería que más que un campo propositivo es un campo de afectación que constriñe y somete el rol del otro. No constituye una situación abierta y de juego, sino un signo donde se minoriza al compañero que tiene que aceptar "hacer la segunda", y el vínculo narrado aparece impregnado por un cierto dominio actoral que cierra el juego. A veces la idea más proliferante requiere que el signo pierda firmeza, que no lo excluya al otro, que lo incorpore, que lo ayude a jugar, a tener la relación de una manera donde no deba someterse. Y Sacconi cercaba las posibilidades de ese juego con el exceso de objetos y trucos, además de sus eximias anécdotas con el gag del remate inentendible, como mencionamos. Al crear un mundo de cierta forma cerrado aunque extraordinario, se obstruye la búsqueda de acumulación dramática. ¿Qué tipo de extrañamiento y qué convenciones crearon los objetos? ¿Qué saltos temporales permitía esa situación tan instalada para presuponer eventos y relatos que ya ocurrieron y que están presupuestos en determinado fragmento de la escena? ¿Cómo aprovecharse narrativamente del metalenguaje como un desplazamiento del conflicto ya no en interior de una escena representada, sino en la lucha por sostener la forma más allá de la historia narrada "ingenuamente"? La narración incluye la

dimensión del metarrelato. Lo que Bartís llama ingenuidad en la actuación es el signo de actuación que no puede evitar representar lo que se piensa sin tener en cuenta una sobreposición de situaciones acumuladas que deben ser transitadas y sugeridas desde una economía de signos muy astuta. Actuar ingenuamente es entrar premeditado a la espera de un acontecimiento que ya está bloqueado desde el inicio porque la acción está siendo calculada en el pensamiento y no se condensa en el cuerpo y en los distintos niveles de extrañamiento de los objetos, del tiempo, del espacio, de las convenciones posibles. Entrar a la escena con un plan de vuelo es estar al borde de la piletta y mojarse el dedo del pie, amagar tímidamente y no tirarse. Es recibir la pelota en un partido y no reaccionar al tiempo y ritmo que el partido impone y con eso retrasar la jugada hasta que te saquen la pelota.

Bibliografía

BARTÍS, Ricardo (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.

MAURO, Karina (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de análisis de la actuación teatral a partir del caso porteño*. Tomo 2. Tesis doctoral, dirigida por Osvaldo Pellettieri, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.