

# Urdimento

Revista de Estudos em Artes Cênicas

E-ISSN: 2358.6958

## Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones

Nicolas Rauschenberg

**Para citar este artigo:**

RAUSCHENBERG, Nicholas. *Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones*. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 38, ago./set. 2020.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/14145731023820200036>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

## Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones

Nicholas Rauschenberg<sup>1</sup>

### Resumen

A partir de una noción de “teatro de estados”, nos proponemos en este artículo presentar algunas reflexiones sobre las principales categorías usadas por el director teatral argentino Ricardo Bartís. ¿Cómo reelabora Bartís el “teatro de estados” de Alberto Ure? ¿Cómo articula Bartís en sus talleres la dramaturgia de director y la construcción de convenciones a partir de objetos? Reconstruiremos las principales consignas de la formación actoral ofrecida por Bartís. Nos interesa además reconstruir brevemente la obra *Postales argentinas* (1988) para entender cómo operan algunos fundamentos de la construcción poética de Bartís en una obra terminada, enfatizando la construcción de convenciones.

**Palabras-clave:** Teatro argentino. Ricardo Bartís. Teatro de estados. Actuación. Convención teatral.

## Theater of intensities and teaching work of Ricardo Bartís: acting and conventions

### Abstract

From a notion of “theater of states”, we propose in this article to present some reflections on the main categories used by the Argentine theater director Ricardo Bartís. How does Bartís re-elaborate Alberto Ure's “theater of states”? How does Bartís articulate in his workshops the director's dramaturgy and the construction of conventions from objects? We will reconstruct the main guidelines of the acting training offered by Bartís. We are also interested in briefly reconstructing the work Argentine Postcards (1988) to understand how some fundamentals of Bartís poetic construction operate in a finished work, emphasizing the construction of conventions.

**Keywords:** Argentine theater. Ricardo Bartís. Theater of states. Performance. Theatrical convention.

---

<sup>1</sup> Doutor pela Universidade de Buenos Aires (UBA), Argentina (2015), com Bolsa do CONICET. Ex-bolsista do DAAD na Freie Universität zu Berlin. Trabalha teatro político, teatro e memória social, teatro latino-americano. [nicholasrauschenberg@yahoo.com.br](mailto:nicholasrauschenberg@yahoo.com.br)

## (I) Formación: El teatro de estados

Nacido en 1949, Ricardo Bartís empezó a estudiar teatro en 1976 y ya en 1979 participó de *El desalojo*, de Florencio Sánchez, que contó con la dirección de Rubén Szuchmacher. La puesta no seguía sin embargo el texto original de Florencio Sánchez al incluir 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” (Mauro, 2011, p. 431). Para romper el realismo imperante en el campo teatral porteño de ese entonces, se llevaba a escena una reconstrucción del sainete usando técnicas del actor popular. El realismo, rechazado por Bartís, ya fuese en su modalidad “ingenua” o “realista” (Pellettieri, 1988, p. 160), destinaba su desarrollo dramático a probar una tesis que consiste en lograr un equilibrio entre causalidad social y responsabilidad individual, buscando integrar, de este modo, pura percepción y pura conceptualidad. En el contexto del teatro argentino realista, autores como Ricardo Halac, Carlos Somigliana, Roberto Cossa o Germán Rozenmacher eran “conscientes del compromiso social que implica el teatro como práctica del mismo tipo y, por lo tanto, marcan la imagen. No confían en el hecho de que de por sí la imagen teatral significa. Creen que el teatro debe ordenar la realidad, tomarla en su momento pregnante.” (Pellettieri, 1988, p. 160).

En 1980, Bartís actuó en *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal y dirigida por David Amitín. Al año siguiente Bartís actúa en *Leonce y Lena*, de Georg Büchner, dirigida también por David Amitín. En 1983 actúa en *Real envido*, de Griselda Gambaro, dirigida por Juan Cosín. Al año siguiente actúa en *Memorias del subsuelo*, basada en el texto de Fedor Dostoievski y dirigida nuevamente por David Amitín. En 1987, bajo la dirección de Laura Yusem, participa como actor en la puesta en escena de *Pablo*, de Eduardo Pavlovsky, en la que comparte escenario con el autor. Pese a su afinidad con el absurdismo de Ionesco y Beckett, Pavlovsky hasta ese momento histórico no podía evadir sus obras de los contenidos políticos que urgían en el campo político-cultural de Buenos Aires (ver Rauschenberg, 2015).

La visita en 1988 a la Argentina del director polaco Tadeusz Kantor y su “Teatro

de la muerte” fue un importante punto bisagra de la nueva generación que empezaba a tener reconocimiento en el campo teatral en los primeros años de la democracia. Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert se juntaron en *Postales argentinas* (1989) con la actriz María José Gabin (ver Bartís, 2003) para reconfigurar un estilo teatral que venía creciendo con el tándem entre Eduardo Pavlovsky y Norman Briski a partir de las investigaciones de Oscar Ferrigno (del grupo Fray Mocho) y Alberto Ure: un “teatro de estados” o de “intensidades” que tenía en cuenta, además, las técnicas del “actor popular” (ver Mauro, 2011, p. 367), como “el *sigilo*”, que consiste en una suerte de cautela de un personaje hacia el otro que se le opone, “una reserva exagerada, un estudiar al otro”, o “el *desparpajo*” que implica lo contrario, es decir, sin cautela alguna llevarse al oponente por delante, un “desborde total”, un desenfado o desfachatez, siempre en favor de producir la risa del público. (Pellettieri, 2008, p. 248).

El *teatro de intensidades* de Alberto Ure, además de rescatar procedimientos del teatro popular rioplatense, tuvo su momento de investigación metodológico-teatral en Estados Unidos, especialmente a partir del Open Theater de Joseph Chaikin. Por un lado, le interesó a Ure un aspecto de “crítica cultural” del trabajo de Chaikin, ya 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 desafiándolas con innovaciones” (Ure, 2003, p. 357). Por otro lado, y teniendo ahora en cuenta un planteo metodológico de actuación, Chaikin busca modificar la idea de personaje al abandonar una noción “psicológica unitaria y coherente”, para buscar estímulos y reacciones psicofísicas, “mediante una serie de acciones que traten de desnudar la interioridad compleja, fragmentaria, contradictoria, escondida” (De Marinis, 1987, p. 155). No está en juego encontrar “una verdad profunda del sujeto-actor, 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” (Mauro, 2011, p. 384). De este modo, el actor ya no encara su tarea a partir de la imitación de la realidad, sino que las construcciones teatrales resultantes abandonan la necesidad de una lógica de causa y efecto, típica del

realismo. “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.” (Mauro, 2011, p. 384).

Teniendo en cuenta esos preceptos metodológicos, Alberto Ure buscaba resignificar procedimientos de actuación y puesta en escena del así llamado “teatro popular” para proponer rupturas con el realismo vigente en el campo teatral argentino. Es en esa búsqueda que debemos entender el modo en que Ure adopta la metodología de Chaikin, y no como una mera importación de “técnicas” y “paradigmas”. Éstos no surgen aislados en un ambiente teatral hermético si no que están atravesados por diversas experiencias culturales e históricas. Ure está comprometido no sólo con el mundo teatral argentino, sino con el contexto cultural, con expandir los límites de la cultura e identidad argentina. “Ure no parte directamente del teatro popular, sino que llega al mismo luego de años de experimentación” (Mauro, 2011, p. 387). Ure valora las formas populares por su calidad estética y no por lo que podríamos llamar “reivindicaciones ideológicas”, por así decirlo. Ure renuncia, ya no solo al realismo imperante y su repertorio metodológico basado en Strasberg, Stanislavsky o mismo Brecht, sino que también busca romper con cierta elite cultural o autodenominada vanguardia que importaba estéticas, procedimiento, textos, poéticas y temáticas de vanguardias ya superadas en otros países. Algunos de los procedimientos destacables de la obra de Ure serían

[...] el despliegue del cuerpo grotesco, abierto, y por momentos procaz y obsceno, 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. (Mauro, 2011, p. 389).

Para eso el director interviene en el trabajo del actor impidiendo que los

personajes encuentren un lugar de comodidad y se instalen en el estereotipo idealizado del imaginario popular. “El Yo actor será instado por el director a reaccionar ante todo lo que lo rodea” (Mauro, 2011, p. 391). Además, las intervenciones del director buscan reforzar el imaginario grupal y encontrar fisuras en el mundo creado por los personajes.

Como un “discípulo” de Alberto Ure, Ricardo Bartís funda en 1981 su propio espacio de formación actoral e investigación escénica: el Sportivo Teatral. Ya como actor y director reconocido, Bartís empieza a definir en su trabajo algunos rasgos metodológicos que aparecen tanto en sus obras como en su labor de docente teatral. Tanto las obras de Ricardo Bartís como las clases de su escuela tratan de construir, enseñan a componer, un “mundo” especial, excepcional, que sin embargo tiene reglas muy precisas a las que los personajes buscan desafiar y sacar provecho. “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” (Mauro, 2011, p. 430). Además, la teatralidad bartisiana busca reconstruir de modo muy particular referencias de la literatura argentina, teniendo en cuenta autores como Roberto Arlt, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Manuel Puig, Jorge Luis Borges, Armando Discépolo, Ricardo Piglia, Florencio Sánchez, entre otros. Los personajes del teatro de Bartís se insertan en la tensión arquetípica entre los mundos masculino y femenino, como en *Los invertidos* (1914), de José González Castillo, obra usada durante algunos talleres del Sportivo. El universo anacrónico y de cierto modo paródico de los personajes se completa con metáforas tangueras, deportivas y referencias al peronismo. (Mauro, 2011, p. 430).

Bartís busca que el mundo de los personajes se construya desde una crisis donde los actores están permeables a los cambios de ritmo e intensidades. No existe una neutralidad *a priori*, sino momentos menos intensos rítmicamente. La armonía de los personajes – siempre provisoria y contingente – debe estallar para que ese mundo pueda verse transformado y revelado en alguna de sus dimensiones. Para componer una dialéctica entre irrupción e interrupción, es decir, una dialéctica entre, por un lado, la instalación de un juego de sentidos en una

situación dramática y, por otro, un estallido que traiga una nueva situación o problema, donde aparentemente el conflicto escénico no termina de instalarse en cuanto idea, sino en cuanto actuación de los personajes con el mundo creado y transformado. En esta transformación y resignificación con el estallido y el uso de convenciones veremos el concepto central de la metodología de Bartís: la noción de acumulación. Por lo tanto, mientras que en el realismo la noción de conflicto es necesaria y estructurante para las acciones y reacciones de los personajes, en el teatro de estados o intensidades de Bartís, no necesariamente hay un conflicto dramático claramente demarcado a partir del cual tanto el director como los actores deben elaborar mentalmente hipótesis para “representarlo”. De la lógica de la actuación devendrán estados que, potenciados por hipótesis de sentido, construirán estallidos que transformarán la escena.

## (II) Docencia: La metodología de formación actoral del Sportivo Teatral

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) Presentación de escenas a partir de consignas trabajadas en el segundo momento, 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. Nos interesa aquí reconstruir las principales consignas del taller-entrenamiento de Bartís a partir de una perspectiva de observador-participante. Consideraremos que ese “transitar la crisis” del taller como alumno crea una condición de “communitas” en el sentido de Victor Turner (1974) y, a la vez, “liminoide” (Turner, 2012) por no pasar de una situación de juego, pese a ser para muchos una situación de probación y cierto casting, dado que está permitida la entrada de público ajeno al grupo, muchas veces directores que van a observar

a actores, o el propio Bartís evalúa los alumnos para ascenderlos a su grupo principal.

1) El entrenamiento actoral empieza con un caldeoamiento 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 por qué 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. (Bartís, 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.

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!” “¡Mira 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... (Bartís, 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 que normalmente coincide con el lugar donde está el público. Quizás, más que un eje, es un vértice, o ambas metáforas, porque muchas veces las escenas tienen un “punto de vista” narrativo dentro de la escena y otro metanarrativo, hacia el público. 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 relajado 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 artificialmente 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 (pies y brazos), consciencia de su respiración y cómo transformarla afecta su cuerpo en acción, 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 Griselda 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 copiarme “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:

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 va a relacionar con el 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?”. (Bartís, 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, quédate 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. (Bartís, 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 sogá, 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 individualmente una escena con los objetos.

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? 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! ¡Perdóname, 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. “Perdóname, perdóname”. 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. (Bartís, 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 porque permite que el trabajo se

desarrolle semana tras semana de ensayos y devoluciones. Una vez que empiece 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 vivencié 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 en escena no podía salirse de esa acción impregnada por esa idea. 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 de no más de veinte centímetros de diámetro “normalmente” usada para guardar joyas, collares y cosas chicas. 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 abajo de ese entrepiso con la latita en manos.

Bartís: “Entra despacio. Míranos. ¿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. 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 dejas verlo a papá”. Bartís: “Estás muy sometido, Nicholas. Más activo”. Micaela: “Lo extraño mucho”. Bartís: “Acordate que sos vos quien 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.” Bartís: “¿Trajiste la latita para

qué? Nicholas: “Creo que con esa latita vamos a poder juntar algunos pesos.” Bartís: “¿Qué dice? Micaela, míralo 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: “La gente no va a poner plata por tu papá, va a poner plata por vos, para ayudarte”. Micaela: “Bueno. Inventate 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: “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”. (Clase del 16/4/2019).

Como 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, es puro vértigo, un estado de liminalidad. 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. Esa escena entre Micaela y yo quedó estancada porque los signos de actuación se saturaron rápidamente. La latita para probar un

trabajo de pedir dinero en la calle; el cuadro de su padre que sostenía una presencia espectral, la convención del cafillo y marido vago que obliga a su mujer a pedir dinero; la pausa de cuando yo me voy al café. Ella descubre que tomé cerveza; cómo fracasamos al regresar a casa tirados en la calle; 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 para 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 de su propia autoría. 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 sogá atada al cuello, como si estuviera lista para dar un paseo, pero que en ese momento está acostado durmiendo.

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 inimitativa 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. [...] 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, escúchame. 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?”. (Clase del 19/8/2019).

Finalizada la escena, Bartís comenta que era muy atractivo el mundo construido en la estación y que la participación de Fernando ayudó mucho. Bartís elogia el lugar débil del personaje de Sacconi, la territorialidad que se armaba le 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 obstruye el juego.

Para Bartís, 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 que no se reduzca a una sumisión. 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 búsqueda por sobreposiciones de situaciones acumuladas que deben ser transitadas y sugeridas desde una economía de signos muy astuta que necesariamente pasa por “accidentes” en escena, como sugiere el pintor Francis Bacon, siempre nombrado por Bartís. 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 mojar 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.

### (III) Las convenciones en *Postales Argentinas* (1988)

Como director, Ricardo Bartís presentó en 1985 *Telarañas*, de Pavlovsky, y en 1986, *La última cinta de Krapp*, de Samuel Beckett. A estas experiencias, debe sumarse el éxito de *Postales Argentinas*, *Sainete de ciencia-ficción en dos actos*, estrenada en 1988. En *Postales argentinas*, pareciera que Bartís finalmente encontrara su propia versión del “teatro de estados” o de intensidades. El principal interés temático del teatro de Bartís reside en una “argentinidad latente”, por así

decirlo. Los despliegues actorales de las investigaciones con los actores duran muchos meses, lo que permite la emergencia “tectónica” de núcleos de sentido relacionados a la cultura argentina: “mitos, relatos, situaciones, imágenes que expresan una cultura nacional presente, pero también arraigan en una cultura argentina transhistórica, en moldes arquetípicos. Bartís persigue una cultura- puente entre el pasado, el presente y el futuro histórico argentino”. (Fukelman y Dubatti, 2011, p. 93).

En *Postales Argentinas*, Bartís buscaba ironizar la metarepresentación y la condición teatral-material de la actuación ante otras formas de arte como la escritura (Rauschenberg, 2014). Es muy interesante el trabajo de resignificación de objetos escénicos, como vemos en sus clases. Los objetos usados para escribir en el contexto postapocalíptico invitan a pensar el mundo que se construye en torno a convenciones y comportamientos que buscan crear permanentemente el punto de vista hacia público. Además del bandoneonista Carlos Viggiano que los acompaña, los dos actores de la obra son: Pompeyo Audivert, que ya había actuado en la puesta de *Telarañas* dirigida por Bartís y hace el personaje Héctor Girardi: un escritor fracasado que roba cartas del abandonado correo para plagiarlas fragmentariamente y de eso componer nuevos textos; y la actriz María José Gabin, que conocía a Bartís del así llamado mundo *under* por sus actuaciones en el grupo de mujeres *Gambas al ajillo*, hace en el primer acto a la madre de Girardi y, en el segundo, a Pámela Watson, novia del protagonista. Los hechos representados en dos actos por los actores son anunciados desde un futuro lejano y apocalíptico situados en Buenos Aires en el año 2043 y buscan presentar la condición de relato actuado de lo que sucederá ante el público. Gabin, mientras fuma parada al lado de Audivert, dice:

En el año 2043, fueron encontrados en el lecho seco del Río de la Plata los manuscritos que nos permiten hoy reconstruir la vida de Héctor Girardi y su pasión por escribir. Pasión trunca, por cierto. Al igual al país al que perteneció Girardi, estos textos no son más que una colección de fragmentos y residuos defectuosos, pese a lo cual poseen una importancia inmensa en la medida en que nos permiten recuperar para nuestros estudios este pequeño país borrado ya de la faz de la tierra.

Entendemos, entonces, que veremos una obra hecha en un futuro muy lejano que, como convención, vale como presente para el espectador. Esta obra fue supuestamente reconstruida a partir de fragmentos de otra obra elaborada con diversos problemas en 2043. Eso nos abre a un mundo que tendrá que ser sostenido por convenciones en un código muy particular que empieza a construirse no sólo desde la actuación y la convergencia narrativa hacia el público, sino además con el uso de objetos en la construcción del relato.

El primer objeto es un tubo de teléfono antiguo negro que Héctor, que viste una nariz de plástico sobre su propia nariz, usa como larga vista detrás del mueble cuya altura no ultrapasa su pecho mientras habla de la importancia de su madre como musa inspiradora para su obra. En seguida, agarra un pedazo de tronco finito de unos cuarenta centímetros y “escribe” sobre un diario viejo que estaba arrugado: “Madre, he venido a su encuentro de la mano del amor y de los sueños, de la mano de la esperanza” (Bartís, 2003: 44). La madre está guardada en una valija grande y antigua que es usada como cama. De allí ella interviene en el monólogo de Héctor: “Aquí yace una madre que por criar a su hijo se deshizo en desvelo” (Bartís, 2003, p. 44). Héctor: “Mama, ¿qué hace en el cajón? Ya tiene la pieza” (Bartís, 2003, p. 44). Es decir, la valija es a la vez una cama, un cajón o sarcófago y una suerte de refugio de donde “nace” la madre. Un poco después la madre agarra una plancha eléctrica desenchufada y se plancha el pecho mientras dice: “No llores hijo. Estaré bien. Te miraré desde allí para guiar el impulso de tu pluma. Tú solamente debes escribir. Recuerda el anhelo de tu padre... Todo se derrumbará y tú serás el único testigo sobreviviente. Héctor: No entiendo. Madre: El apocalipsis.” (Bartís, 2003, p. 45). Dice este texto fingiendo agonizar hasta que muere. Héctor le pide que no se muera y después de unos segundos de suspenso ella revive bruscamente con una sonrisa: “¿Cobraste?”. Héctor: “Sí, mamá. Aguinaldo y sueldo”. Madre: “¡Muy bien! Juguemos entonces.” (Bartís, 2003, p. 45). Héctor le lee a su madre la poesía y ella la rompe en veinte pedazos en el aire. Héctor: “Usted multiplica mi literatura, mamá. Por eso la quiero.” (Bartís, 2003, p. 47).

¿Cómo funciona el procedimiento del teatro de intensidades en *Postales*

*Argentinas?* En *Postales argentinas* los estados se construyen por derivaciones y yuxtaposiciones de situaciones que crecen y varían en ritmo e intensidad. Por ejemplo, en la escena del juego de cartas, la madre trata de agarrar a Héctor del sexo y él se escapa diciendo que va a agarrar las cartas. Mientras el hijo agarra las cartas en un mueble, la madre se trata de levantar de la valija que está en el piso. Ante el fracaso y jugando con su condición de autoridad le grita “upa”. Héctor deja las cartas sobre el mueble, acude rápidamente, la levanta en brazos y la sienta en la silla para que jueguen a las cartas. Le dice a su madre: “Santa.” La madre le reprocha que él no le dio un beso. El hijo se le acerca para darle un beso en la mejilla y cuando Héctor ya está a centímetros ella gira el cuello y le roba un beso en la boca. Héctor: “En la boca no, mamá”. Madre: “Dame un beso”. Héctor: “En la boca no, mamá” (Bartís, 2003, p. 45). La madre la agarra de la corbata y lo besa. Él mira a un costado y luego la besa apasionadamente. Cuando ella siente que él se está aprovechando de la situación le da un cachetazo. Él insiste con otro beso y ella le da un nuevo cachetazo más fuerte. Él se aleja y trata de recomponerse apoyándose en el mueble. Pasados algunos segundos, Héctor, todavía apoyado en el mueble empieza a masturbarse frotándose en la madera. Ella se da cuenta y le pregunta qué hace. Héctor: “Nada, mamá. Me estoy sacando el pilotín. (*Mientras se peina con el esperma*)” (Bartís, 2003, p. 46). En seguida Héctor se sienta frente a su madre, pero en una silla mucho más chica que la de ella y quedan a la misma altura, listos para jugar a las cartas. Ella le pregunta por su trabajo en el correo y Héctor le dice que allí ya no va nadie. Madre: “Recuerda que dentro de esos sobres amarillentos palpitan palabras (mientras empieza a repartir las cartas y hace un movimiento en el que lanza las cartas hacia arriba rápidamente), frases sin destino que pueden convertirse en caldo de tu prosa. Debes sorber allí, encontrar el alimento de tu literatura” (Bartís, 2003, p. 46). Y de jugar al póker pasa súbitamente a jugar al truco y se queda tramposamente con el sueldo de su hijo, cincuenta pampeanos, una moneda inventada.

La madre le cuenta “poéticamente” a Héctor, con textos robados de otros autores, cómo era el padre de Héctor. Madre: “Recuerda que escribir era el sueño incumplido de tu padre. (*Señala hacia arriba.*) Si no escribes tu padre se disolverá en las tinieblas del olvido (*Le roba cartas mientras él mira hacia arriba*)” (Bartís,

2003, p. 46). La obsesión por escribir se vincula al mandato del padre ausente. Madre: “Tu padre, para desgracia de esta casa, murió cuando vos naciste”. Héctor: Soy hijo de una pluma muerta. Madre: Oíd mortales el grito sagrado, libertad, libertad, libertad” (Bartís, 2003: 47), en clara alusión al himno nacional argentino; y en seguida cita al poeta Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870): “Volverán las oscuras golondrinas” (Bartís, 2003, p. 48). El vínculo madre e hijo con tensión incestuosa nos remite a *Edipo rey*, de Sófocles. Y el mandato del padre muerto nos conduce a *Hamlet*, de Shakespeare. Héctor se decepciona con su madre y se dirige a público:

¡Comprendí que mi madre citaba! Nada hubiera podido hacerme tanto daño... ¿Qué era lo cierto y lo falso en su discurso de madre? ¿Soy yo, en realidad, el que me habito o soy el resultado de las lecturas trasnochadas de mi madre? (*Mira a su propia mano, imitando a Hamlet.*) ¿Quién soy? ¿Adónde voy? ¿Dónde estoy? ¡Estoy huérfano de historia! ¡Debo leer! ¡Debo informarme! [...] Comencé a leer. A los seis meses de lectura descubrí que las evocaciones de mi infancia habían sido robadas de “La gallina degollada y otros cuentos” de Horacio Quiroga y los relatos sobre la memoria de mi abuelo eran en realidad de “Funes, el memorioso”, de Jorge Luis Borges. (Bartís, 2003, p. 48).

## Notas conclusivas

Las convenciones en *Postales argentinas*, por lo tanto, así como los ejercicios de actuación que practicamos en el Sportivo Teatral, se articulan en dos planos: por un lado, los dos personajes interactúan su vínculo dentro de la escena construyendo relato con transformación de estados y convenciones a partir de los objetos que constituyen un mundo particular. Por otro lado, se construye un plano con textos hacia el público que sirven para interrumpir situaciones, explicar presupuestos y transmitir informaciones dramáticas de otra profundidad porque no sería orgánico que estuvieran situadas en la interacción estrictamente dentro de la escena. Es un problema de escala: por un lado, la interacción y su devenir y, por otro, la consciencia de la construcción de un relato hacia el público. La madre a principio nos habla como actriz, como María José Gabin, nos explica que estamos en un futuro desconocido haciendo una obra que fue escrita en 2043. Los gags de

la obra se construyen de la intersección de esos dos planos, o por lo menos cuando está bien construida la tensión entre ellos. Hay una tensión entre las dos escalas, entre los tipos de información que se esperan de cada plano: uno narrativo y otro metanarrativo, uno hace y el otro cuenta qué hace o hizo.

En la tercera escena, por ejemplo, Héctor mata a su madre después de, primero, querer inyectarle un alucinógeno que le provoca un torrente de figuras literarias. Héctor va al armario y agarra una goma y una sombrilla que servirá de jeringa. Le ata la goma al brazo y “le inyecta” abriendo y cerrando la sombrilla mientras ella acusa recibo teniendo un transe que después de temblar la tira al piso. Inmediatamente Héctor le conecta el teléfono haciéndola agarrar la punta del cable con la mano. Héctor, hacia público: “Conecté a mi madre y me dispuse a escuchar el sótano literario de su consciencia. Madre: Silencio a tu alrededor... El fétido aliento de la muerte empieza a rasgar tu carne para volverte polvo helado de la nada. (*Madre avanza hacia él. Él retrocede aterrorizado.*) [...] Como en una pesadilla intenté correr pero mis pies no se despegaban del piso” (Bartís, 2003, p. 52). La madre lo amenaza con tragárselo por el útero para después abortarlo. Él le pega con el tubo del teléfono. Ella se sube a la mesa y lo atrae con un poder misterioso hacia su entrepierna. La cabeza de Héctor va entre las piernas de su madre y ella queda colgando sobre sus espaldas agarrada por los pies. Ella se deja caer y empiezan a luchar en el piso hasta que finalmente Héctor la ahorca y la tapa con unos diarios. Lentamente se dirige al mueble y escribe en la puerta del mueble: “27 de agosto, hoy hace un mes que maté a mi madre. Su cadáver empieza a despedir un extraño olor. Sospecho que es la humedad” (Bartís, 2003: 53). Ella resucita y él la vuelve a matar usando la manguera de goma. Héctor: “Escribo, Madre, sobre el pergamino de tu piel gastada: ‘Te maté... Te maté...’ ¿Qué será ahora de mí, qué será ahora de mi pluma?” (Bartís, 2003, p. 53).

La referencia a un juego en el apocalipsis que parece querer terminar y vuelve a empezar nos remite a *Fin de Partida* de Samuel Beckett, donde Clov y Hamm discuten y se interrumpen (Menke, 2008) para pasar el tiempo y para enfrentar la escasez y el sinsentido después de la hecatombe. Con Bartís, teniendo en cuenta los horrores del terrorismo de estado argentino, el “fin de partida” se traslada a

una ruina literaria – la obra escrita en 2043 – que se basa en un desmembramiento de fragmentos literarios que se esconden en citas apropiadas y en vínculos amorosos saturados. La gran ambigüedad de *Postales argentinas* es saber si la madre muere “realmente” y después aparece Pamela Watson, o todo es un juego de roles entre los “yo-actores” que fingen en su condición teatral ser quienes dicen que son. Los dos planos se entremezclan. En la quinta escena Pamela trata de asustar a Héctor fingiendo que se está quemando con la plancha eléctrica. Héctor (a público): “Comprendí súbitamente que Pamela, al igual que mi madre, pretendía extorsionarme haciéndome creer que se quemaba con una plancha fría” (Bartís, 2003: 57). Pamela también le insiste a Héctor con el anhelo de su padre al mismo tiempo que le reprocha que él trabaja en el correo desierto sólo para robar escrituras ajenas.

Pamela: Pensar que con estos versos me sentí mujer. Pensé que eras un hombre. (*Camina.*) Tomá, quédate con ellos. Me voy. (Pamela vuelve con una pequeña valija y al abrirla se transforma en la Madre.) ¡Tú solamente debes escribir! Recuerda el anhelo de tu padre. (La Madre sale de atrás de la valijita y ante la confusión de Héctor, vuelve a ser Pamela.) ¡Estás seco! ¡Estás seco como mi vientre y frío como el sol de Buenos Aires, Héctor! La ciudad se hunde y yo con ella. (Ella solloza, se contorsiona y, finalmente, se duerme). (Bartís, 2003, p. 58).

La ambigüedad entre Pamela y la Madre es un fuerte indicio de que el código necesita que el personaje esté indefinido no como actor desnudo en escena, sino dentro del mundo que construyen la condición de actor que encarnan los actores con reglas propias. Se trata entonces de una metateatralidad latente que se abastece de lo que actúa y se obsesiona por distanciarse de lo narrado. La actuación crea código al articular tanto el plano narrativo como el metanarrativo.

## Referencias

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

DE MARINIS, Marco. *El Nuevo Teatro. 1947-1970*. Barcelona: Paidós, 1987.

FUKELMAN, María & DUBATTI, Jorge. Postales argentinas (1988) de Ricardo Bartís: Dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país. *Stichomythia*, nº11-12, p. 89-97, 2011.

MAURO, Karina. *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, 2011.

MENKE, Christoph. *La actualidad de la tragedia*. Machado Libros, Madrid, 2008.

PELETTIERI, Osvaldo. El teatro argentino actual (1960-1987). *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, nº 459 (septiembre), p.157-166, 1988.

PELETTIERI, Osvaldo. *El sainete y el grotesco criollo*. Buenos Aires: Galerna, 2008.

RAUSCHENBERG, Nicholas. La diferencia: entre Beckett y Bartís. *Urdimento*, Florianópolis, v. 2, n. 23, p. 149-159, 2014

RAUSCHENBERG, Nicholas. Cinco fragmentos sobre o teatro de pós-ditadura de Eduardo 'Tato' Pavlovsky. Da crítica ao realismo a um realismo crítico. *Rev. Itinerários*, Araraquara, n. 41, vol. 2 (jul/dez), pp. 235-258, 2015.

TURNER, Victor. *O processo ritual. Estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1974.

TURNER, Victor. Do liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. *Revista Mediações*, Londrina, vol. 17, nº2, pp. 214-257, 2012.

Recebido em: 29/01/2020

Aprovado em: 16/05/2020

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC  
Programa de Pós-Graduação em Teatro – PPGT  
Centro de Arte - CEART  
*Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas  
[Urdimento.ceart@udesc.br](mailto:Urdimento.ceart@udesc.br)