

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo, Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición

• •
Área de
Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Dirección y detención: algunos procedimientos de los directores productores

Martín Gonzalo Rodríguez*

El actor productor

Para dar inicio a este trabajo resulta imprescindible en primer lugar establecer la distinción entre actores creadores y actores productores ya que cada una de estas figuras está estrechamente asociada a dos modos de concebir la dirección escénica que encarnan en las figuras del director creador y el director productor. No podemos asegurar que las figuras del director creador y el director productor agoten el panorama de la dirección escénica en la Argentina, pero sí delimitan dos modos de concebir la escena y el lugar del actor.¹

Comencemos entonces por definir actor creador y actor productor. Partimos de la distinción entre estas dos formas de actuación que desarrollamos junto con Sandra Ferreyra a partir de la distinción entre actores creadores y productores que señala Benjamin en su artículo “El actor como productor” (2002). Extrapolando conceptos, decimos que actor creador es aquel que cree estar en posesión de un aparato y no percibe que en realidad éste lo posee a él. Suele corresponderse con lo que Benjamin (2002) denomina “modo espiritual” que es aquel por medio del cual los artistas experimentan su solidaridad con “la causa del pueblo” según su propio ánimo: en estos casos, por muy progresista que parezca su arte, siempre tendrá un matiz conservador ya que elude toda referencia al lugar que ocupa dentro de los medios de producción y por lo tanto es incapaz de transformarlos. En este caso, los medios transforman a los artistas que no pueden más que reproducir lógicas exteriores a ellos, interiorizarlas y dejar que se impongan a sus “buenas intenciones”.

¹ Por supuesto los movimientos del campo teatral hacen que unos y otros se entremezclen en puestas en escena diversas.

* Instituto de Investigación en Teatro (UNA) / CONICET
martinrodriguezuna@gmail.com

Sin que esto sea definitivo, creemos posible encontrar dos variantes en el actor creador: la variante empática y la variante satírica, que en sus diversas formas siempre involucran el juicio. El juicio es su fundamento y la sustancia que hace posible la subordinación de cada una de estas variantes a la lógica de los medios de producción, a partir de instancias jerárquicas que parten de la superioridad de lo Uno sobre el Ser y determinan un funcionamiento vertical que necesita de ideas como el Bien o la Verdad para ponerse en movimiento.²

A diferencia del actor creador, el actor productor interviene en el proceso de producción de sentido sabiendo que el aparato está siempre ahí para devolverlo al lugar del que nunca debió haber salido (el sentido común actoral o lo políticamente correcto cuyo principio es el juicio). Puede producir ficción sin necesidad de un texto previo pero aún en caso de que lo haya jamás se subordina a sus contenidos: conoce su lugar dentro de los medios de producción y es capaz de manipularlos y ponerlos al servicio de lo que Alejandro Catalán (2002) llama “producción de sentido actoral”.³

² Para pensar estas variantes del actor creador, bastaría con tomar ejemplos varios que pueden ir de la empleada pública interpretada en televisión por Gasalla (mirada condenatoria de no pocas implicancias políticas) hasta obras como *Terrenal* (2014) escrita y dirigida por Mauricio Kartun, en la que es posible ver cómo en los actores se conjugan la sátira y la empatía en función de una lógica que es exterior al campo específico de la actuación, de una moral reforzada por la mirada final de Tatita. Se trata de ejemplos ajenos a nuestro corpus pero clarificadores y necesarios. Podemos observar cómo funciona este punto en la trayectoria de un actor emblemático como es Luis Brandoni: formado inicialmente en el Conservatorio Nacional en las técnicas de la llamada dicción interpretativa o declamación, logra notables desempeños “realistas” con autores, directores y autores de esa poética en películas como *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968), basada en la obra homónima de Roberto Cossa. Sin haber tenido un tránsito formativo dentro de las técnicas desarrolladas en el país a partir de la recepción productiva del método Strasberg, logra no obstante destacadas actuaciones introspectivas junto con actores formados en esas técnicas. Toda esta primera etapa puede incluirse dentro de la *variante empática*. Sin abandonar por completo esta variante, a partir de la década del setenta comienza a desarrollar actuaciones dentro de la *variante satírica*, en obras de autores como Roberto Cossa y Oscar Viale y Jacobo Langsner entre las que se destaca *La Nona* (1977), de Cossa, con dirección de Carlos Gandolfo. Sin entrar en detalles, vemos que tanto en una u otra variante la actuación se centra en el juicio: hay en el primer caso una mirada que acompaña al personaje (lo juzga y lo comprende pero no lo aprueba) y en el segundo caso una mirada que rechaza (juzga y condena desde la comicidad). En ambos casos lo hace a partir de criterios exteriores (por lo general morales) que pretenden aleccionar, mostrar “lo que está bien y lo que está mal”.

³ No sería posible abordar esta manera de producir sentido desde la actuación propia del actor productor sin considerar que buena parte de la historia del teatro argentino está indisolublemente vinculada a ella. Con la irreverencia como bandera, el actor productor de los ochenta va a desplegar su desenfadado materialismo en espacios marginales (el llamado “under”) en intervenciones breves cercanas al “sketch” o al “variété”, sostenidas en la lógica

Sin descartar el carácter innovador de los actores de los ochenta, pensamos que es posible establecer una genealogía de la producción de sentido actoral que encuentra su procedencia en el actor popular que, a diferencia del actor culto, produce sentidos específicamente actorales y pone en primer plano las pasiones al tiempo que se aleja del llamado “decoro interpretativo”. Creemos que el establecimiento de una genealogía de la producción de sentido actoral es indispensable para poder elaborar un mapa descriptivo y crítico del teatro que se hace en Buenos Aires en nuestros días. Para empezar a acercarnos al actor productor deberíamos realizar una genealogía del actor productor que se inicia a principios del siglo XIX con actores populares como Luis Ambrosio Morante, continúa con los Podestá, Florencio Parravicini, Luis Arata, Olinda Bozán, Luis Sandrini y Pepe Arias hasta llegar a Alberto Olmedo. Esta genealogía se extiende de manera discontinua pero no por ello menos productiva en la irreverencia de actores emergentes de la década del ochenta como Alejandro Urdapilleta, y tiene un punto de viraje en el “devenir obra” que se produce fundamentalmente con la irrupción de dos directores productores, los primeros en su especie: Pompeyo Audivert y Ricardo Bartís y el estreno de *Postales argentinas* en 1988. Son ellos los que abren el campo de la dirección concebida como producción en relación con ese tipo particular de actor que es el actor productor.

El actor productor que emerge en los ochenta cita al actor popular (se cita con él) en la rutina. La rutina es sin dudas la forma más elemental del teatro ya que solo requiere de una serie de pautas o de acuerdos de un actor con otro actor o consigo mismo en función de un espectador. Entendemos por rutina a una secuencia o partitura de acciones más o menos pautadas que se realizan frente a un público. Parte de la idea de que la actuación precede a la narración y se impone a ella: aun cuando se trabaje con materiales preexistentes (novelas, cuentos, obras dramáticas, noticias periodísticas, comportamientos sociales, personajes conocidos, otras formas actorales o cualquier otro material pasible de ser utilizado) estos se ponen al servicio del actor que arma su rutina por fuera de la lógica inmanente de cada uno de estos materiales.

Ciertas formas del teatro del absurdo han capturado parcialmente la forma rutina para exhibirla como puro mecanismo, vaciándola de uno

de la rutina entendida como un formato que habilita la producción de sentido actoral y la capacidad de asociar y disociar imágenes.

de sus aspectos fundamentales que es la producción de sentido actoral y obviando que es siempre una forma de vínculo, ya sea vínculo de dos o más actores, entre un actor y un objeto o un sistema de objetos o entre un actor y su público. Ese vínculo parte de la capacidad de asociar cosas que aparecen como disociadas y viceversa y siempre involucra un aspecto poco tenido en cuenta a la hora de pensar el actor popular: el afecto, entendido como una pasión del ánimo cercana al amor o al cariño pero también como término próximo a la idea de afectar. Respecto del segundo de estos sentidos, resaltamos la capacidad de afectar y dejarse afectar por un otro, ya sea persona u objeto: quizás los mejores actores productores sean aquellos que logran abrirse al juego con los otros actores pero también al juego con los objetos.

Los grandes actores productores siempre son capaces de comunicarse de manera experimental con los objetos, de encontrar relaciones secretas con ellos. Se trata de ver los modos en que desde la rutina se encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos.⁴ La rutina es una forma fija pero a la vez abierta y proteica: permite supresiones, inversiones, cambios y agregados, habilita el montaje. Puede involucrar a la palabra pero también prescindir de ella; ni siquiera requiere de una forma narrativa clásica de introducción, nudo y desenlace. En última instancia, es puro trazo y es este aspecto el que recupera y reformula el actor productor que emerge en la década del ochenta.⁵

⁴ En este caso es la acción la que produce una semejanza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones.

⁵ El circo y el teatro de variedades son algunos de los espacios en los que la rutina se desarrolla en estado más o menos puro: el Moreira de los Podestá no es otra cosa que la asociación de una serie de rutinas preexistentes con el texto de Eduardo Gutiérrez. Dicho de otro modo, el texto de Gutiérrez les proporciona una forma narrativa particular mientras que ellas le aportan teatralidad al texto de Gutiérrez. Suele asociarse la producción de textos por parte del actor a un procedimiento específico: la morcilla. La morcilla tiene lugar cuando habiendo un texto previo el actor introduce en él textos de su propia creación a fin de reparar olvidos o de generar algún efecto en el público. En su forma más básica, una rutina está construida a partir de ciertos textos, de un encadenamiento de chistes verbales, pies, remates, retruécanos y latiguillos y la morcilla completa de algún modo ese precario pero eficaz tejido. Podría pensarse entonces que la morcilla es el momento en que un actor produce textos propios en escena y que sólo en la morcilla encontraríamos producción textual actoral. Creemos que no es así: los actores productores también producen textos cuando respetan la letra y esos textos nuevos (reescrituras literales de los ya existentes) surgen del encuentro entre los mecanismos textuales y la lógica de la rutina. La rutina operaría así como la peste de Artaud,

El director productor y sus tareas

Frente a estas singularidades, el director que trabaja con los actores en tanto productores tiene al menos cuatro tareas:

1) Generar un campo imaginario en común o facilitar su generación, por ejemplo a partir de la lectura de textos dramáticos, narrativos o ensayísticos (pero también de la lectura de textos sociales) de los cuales los actores puedan extraer situaciones y fragmentos textuales disponibles para ser utilizados aleatoriamente, pero también tonos, ritmos, movimientos, gestos, vínculos con los otros actores, etc.

Un aspecto relacionado a la generación de este campo imaginario es la traducción: en el teatro de Bartís (pero también en el de Pompeyo Audivert, Bernardo Cappa, o Eugenio Soto, por citar algunos ejemplos), traducir significa poner en relación un conjunto de textos literarios que configuran verdaderos cánones personales (Shakespeare, Dostoievski, Discépolo, Sánchez, Arlt, Borges, Lamborghini y Echeverría entre otros) pero también estructuras míticas como el tango, el fútbol o los discursos de Perón y Evita y aún textos sociales (el mundo travesti del conurbano o el discurso médico) con un sistema de objetos (algunos reconocibles y asociados a mitos nacionales y otros que generan una sensación de extrañeza, de distancia con el pasado del cual fueron arrancados) y con el cuerpo de los actores. La actuación opera como un espacio de asociación en el que textos y objetos son traducidos a gestos, tonos y palabras que los afirman, los niegan, los ponen en cuestión, ironizan sobre ellos. La elección no fortuita de esos textos busca poner en primer plano cuestiones centrales para pensar nuestra cultura, nuestro pasado y nuestro presente a partir de lo que Bartís llama la “movilización de fuerzas inasibles de lo real”.⁶

reconvirtiendo cuerpos y textos sin que importe que sean los mismos cuerpos y los mismos textos: son lo mismo pero son otra cosa.

⁶ Así como la producción de sentido actoral puede suceder en puestas que no partan de sus principios también puede ocurrir que determine otras tareas asociadas a la escena. La dramaturgia, la escenografía, el vestuario o la iluminación suelen estar atravesadas por la producción de sentido actoral. Se trata de un tipo de determinación que Raymond Williams define como negativa en la medida en que no es exterior a los procesos que desarrollan cada uno de esos lenguajes sino que es inherente a ellos en tanto les pone límites. Si bien la producción de sentido actoral es condición indispensable de la tarea de dramaturgos como Rafael Spregelburd o de vestuaristas y escenógrafas como Gabriela Aurora Fernández esta condición no agota las posibilidades expresivas de cada uno de ellos.

2) Estimular las capacidades asociativas y disociativas de los actores generando situaciones sobre las cuales “improvisar” (con todas las prevenciones que nos inspira esa palabra).

Esas situaciones muchas veces son escenificaciones de los vínculos que los actores generan a lo largo de los ensayos (celos, afinidades, conflictos, reclamos al director, ausencia de un texto definitivo, etc.). Utilizamos la palabra “improvisar” para que se comprenda con cierta facilidad a qué nos referimos; sin embargo, coincidimos con Alejandro Catalán en algo que suele repetirse en clases y conversaciones: cuando un escritor comienza a escribir o un pintor empieza a pintar no decimos que está improvisando. La idea de que el actor cuando actúa sin un texto previo o sin seguir directivas precisas de un director está “improvisando” tiene que ver con un teatro que no concibe una actuación autónoma del texto o de la dirección y, por lo tanto, no tiene en consideración la posibilidad de producir sentido ella misma (producir relato o ficción) es decir, de apropiarse de su medio de producción: la actuación misma y sus procedimientos específicos. De la misma manera que no todo escritor produce sentido cuando escribe (ya que para hacerlo debe conocer los medios de producción y ser capaz de manipularlos y transformarlos mediante la técnica) tampoco todo actor que “improvisa” lo hace, ya que el que improvisa puede estar remediando un modo de producción sin conocer sus mecanismos y sin atender a las concepciones de actuación que están por debajo de esa improvisación. De hecho el actor realista (o naturalista, como suele llamárselo) improvisa en las clases y ensayos, pero lo hace a partir de supuestos que son exteriores a la actuación y que por lo general tienen que ver con la psicología del personaje y el sistema de valores asociado a ella. Cuando un director de esa tendencia recurre a la improvisación en función de la creación de un personaje le está pidiendo al actor que recupere algo que precede a la acción de improvisar. Las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria emotiva son técnicas que tienden a la creación de un personaje por afuera de la posibilidad que el actor tiene de producir sentido porque en última instancia son el “texto dramático” y el “texto espectacular” los portadores del sentido. Más allá de lo que el actor haga en sus improvisaciones, será en última instancia Chejov quien decida qué deben decir los actores o el director quien determine cómo deben abrir una puerta Medea o Treplev.⁷

⁷ En este sentido el pensamiento de Ricardo Barts (2003, p.177) es esclarecedor: “Cuanta mayor cantidad de planos asociativos tenga una escena, mayores posibilidades de lectura

Lo que está en juego es pensar la improvisación como creación o como producción de sentido y en este desacuerdo se pone en escena una política de la actuación que separa a actores y directores creadores (espirituales) de actores y directores productores (materiales). El término “improvisación” es un espacio en disputa entre dos modos de concebir la actuación y en tal sentido resulta ilustrativa la mención de la llamada “creación colectiva” de los sesenta y setenta. Buena parte de los detractores de la figura del actor productor dicen: “eso ya se hacía en los setenta”, sin tener en cuenta que los principios que rigen uno y otro modo de concebir la improvisación son completamente diferentes.⁸

Hemos hablado de las pasiones que intervienen en el actor productor pero aún no hemos descripto su funcionamiento escénico tal como lo habilita la dirección: las pasiones así entendidas son los modos en que los actores productores son afectados por el espacio, los objetos, los otros actores y los espectadores; ellas hacen posible vínculos variables y contradictorios, abren el campo imaginario, habilitan tonos, gestos y actitudes singulares y permiten conectar lo que en una primera instancia parecía no estar conectado de modo alguno, afectar y dejarse afectar, en palabras de Ferreyra (2019) “asociar y disociar imágenes”. Quizás los mejores actores productores sean aquellos que logran abrirse a lo otro, al juego con los otros actores pero también a la posibilidad de comunicarse con los objetos, de encontrar relaciones secretas con y entre ellos. Se trata de ver los modos en que estos actores encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para configurar con ellos imágenes estéticas singulares a partir de lo que Benjamin (1991) denomina “percepción de lo semejante”. Para tomar un ejemplo que nos permita acercarnos a esta idea, remitimos a la escena en la que Chaplin se come un zapato cuyos cordones convierte en succulentos fideos. En este caso es la acción la que produce una seme-

tendrá. La dirección en ese tipo de trabajo tiene que crear el flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es un juego, no es acercarme a la escena sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores”.

⁸ Mientras que la creación colectiva (y el actor creador en general) se maneja con los principios de la causalidad, la totalidad y la identidad, los actores y directores productores lo hacen con los principios de la discontinuidad, la fragmentariedad y la negatividad (Ferreyra, 2019). Esos principios entrañan un modo profundamente disidente de relacionarse con la materia en tanto permite manipularla y ponerla al servicio de la producción de sentido actoral.

janza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones.

Por supuesto que es el caso de Chaplin y de muchos otros actores productores no es posible hablar de dirección (en todo caso habría algo así como una auto dirección). Pero en los casos en los que interviene un director productor, éste participa de la escena “como un actor más” proponiendo acciones o textos o comentando la escena de diversos modos (haciendo comentarios a viva voz, susurrándole palabras al oído a los actores o modificando posturas o movimientos mediante la intervención física directa). Se trata de intervenciones que redireccionan las escenas y provocan giros que reconfiguran el campo asociativo. Es importante tener en cuenta que todos los directores productores son al mismo tiempo actores productores ellos mismos: es esta una condición indispensable para la puesta en marcha de este modo de concebir la dirección escénica.

3) Recuperar las imágenes generadas y realizar un montaje con ellas a fin de producir una obra.

Esta tarea de índole dramática que se realiza en buena medida en los ensayos también requiere poner en juego capacidades asociativas y dissociativas cercanas pero diversas de las de los actores. En estos casos los directores productores escriben solos o con la colaboración de dramaturgos o asistentes de dirección que cumplen esa función y, ensayo tras ensayo, van dando forma a la escena, probando textos y acciones, realizando agregados o supresiones, siempre en función de la actuación. A veces esta actividad se prolonga después de estrenada la obra.

La potencia de las imágenes generadas radica en que la producción de sentido actoral siempre trae algo del pasado al presente, fragmentos cargados de sentido sobre los cuales la actuación emite su opinión de manera irónica y apasionada y con los cuales el director productor realiza su montaje. Y en ese acto irónico y apasionado directores y actores productores opinan sobre la propia actuación y sobre la escena en su conjunto.

Dirección y detención

La comprensión acabada de las tres tareas señaladas es central a la hora de abordar la dirección como producción y para ello es necesario tener en cuenta una cuarta tarea que le da sustento a las otras tres. Esta tarea es la de propiciar un estado de disponibilidad individual y grupal que se aproxime a ese estado de ensoñación que no es ni el del sueño ni el de la vigilia, esa cancha con niebla de la que habla Bartis, zona difusa, inestable en la que los actores se liberan del imperio de la idea o del impulso que es la plasmación repentina y no reflexiva de ideas internalizadas acríticamente.

Este estado de disponibilidad está estrechamente vinculado a la idea de detención que desarrolla Walter Benjamin cuando habla del teatro de Brecht pero también en sus tesis acerca de la historia. Si bien la detención atraviesa toda la obra del autor, consideramos que este segundo aspecto resulta suficiente para nuestros desarrollos. La detención abre a un tiempo no cotidiano en el que se habilita la mencionada capacidad de los actores de “asociar y disociar imágenes” pero también a formas particularmente intensas de afección estrechamente ligadas a las capacidades asociativas señaladas. Benjamin se refiere a la detención del siguiente modo:

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de ésta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino también su detención forma parte del pensamiento. Cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia. El fruto alimenticio de lo comprendido

históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto (1989b, p.190).

Y poco más adelante:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como “tiempo-ahora” en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico. (1989b, p.191)

Dado que la actuación siempre ocupó un lugar modesto en la historia del arte y de la cultura, quizás el propósito de los directores y actores productores sea igualmente modesto: sin embargo, la “historia materialista” entendida tal como la entiende Benjamin no les es del todo ajena. El director y el actor creador responden a una lógica similar a la del historicismo: siempre actúan a partir de una lógica causal que pone en relación momentos diversos y su trabajo necesita de la causalidad que muchas veces es aquella propia de los textos dramáticos (presente en la superficie de esos textos o en las profundidades de sus subtextos) asociada a causas exteriores que la complementan o refuerzan (la “psicología” de los personajes y la remisión a algún tipo de causalidad social más o menos explícita pero también aspectos secundarios del texto que el creador hilvana como las cuentas de un rosario en función de la idea). Esta causalidad, como la causalidad historicista, construye la escena a partir de una lógica del tipo acción-reacción o esfuerzo-resistencia y su base va a estar en el movimiento causal y no en la detención.⁹ Por el contrario, el director y el actor productor van a encontrar en la detención el fundamento de su práctica: ella es su “principio constructivo”, el fundamento del encuentro inesperado entre la actuación y aquello que está en la escena (el espacio, los otros actores, los objetos) o fuera de ella (el encuentro entre el campo imaginario del actor

⁹ Para Deleuze (2017) toda acción se sintetiza en una situación de duelo o enfrentamiento y requiere como mínimo de la relación entre dos fuerzas. A veces no resulta obvio por dónde pasa ese duelo, pero por complejo y sutil que sea el modo en el que aparece, siempre va a responder a una lógica causal que excluye la detención.

y el campo imaginario introducido por el director que repentinamente se materializa).¹⁰

Sin estas detenciones, la escenificación distanciada de las pasiones, a la que llamaremos *perspectivismo actoral o directorial*, no sería posible: son ellas las que permiten que los cuerpos opinen sobre la escena al introducir una dimensión fundamental que es el tiempo, una manera particular de concebir el tiempo que implica no estar “a tiempo” con los tiempos prefijados (los tiempos del texto, la dirección, el trabajo o la vida) sino introducir desde la actuación una temporalidad diferente. A nivel del trabajo específico de los actores (más allá de ciertas detenciones puntuales y muy visibles como la de la escena recientemente descripta) se genera un fraseo que implica pausas y aceleraciones intempestivas. Este fraseo particular que abordamos con más detalle en otros trabajos coincide con aquello a lo que el actor y director argentino Sergio Boris se refiere como “métrica actoral” y es asimilable a lo que Deleuze (2004) llama velocidades relativas o variables.

¹⁰ Aunque desde otra perspectiva filosófica y abordando un objeto diferente, Deleuze (2018) va a señalar que quien introduce la detención en el cine es Luchino Visconti en *Obsesión* (1943), película que da inicio al neorrealismo italiano. El autor se refiere a la escena inicial de la película en la que el protagonista llega y entra al bar: “El tipo llega de su largo viaje. Lo dejan frente al bar, frente al hostal. Entra a la sala. Se ve de inmediato que no entra “a la americana”. Entra de otra manera, que es el primer golpe que anuncia el neorrealismo. Entra, marca un tiempo de distinción, y literalmente intenta apropiarse el bar, tomar sus puntos de referencia. ‘¿Qué es esto?’. Mira el bar. En ese momento hay muchas personas. Tiene una especie de percepción recortada de toda reacción. Para él se trata de almacenar datos perceptibles. Esa vacilación, ese debilitamiento, esa relajación del vínculo sensorio-motor es lo que estará primero”. (Deleuze, 2018, p.305) Nos gustaría agregar algunos aspectos que creemos importantes con relación a esta escena de detención: en el inicio, el protagonista está dormido en la parte de atrás de un camión. Sus compañeros lo despiertan, le hablan, lo empujan levemente y su cuerpo responde pasivamente como quien recién acaba de ser despertado: apenas tiene reacción y en ese estado camina lentamente hacia el bar, entra y mira el entorno. Casi sin transición, entra en la cocina y ve a la mujer. Luego de una pausa en la que percibimos en su cuerpo, rostro y mirada cómo se ve afectado por esta presencia inesperada, su actitud cambia por completo y se vuelve muy activa: habla, seduce, prueba la comida, pasa a un estado completamente diferente. Lo que determina el debilitamiento de las acciones en un primer momento de la escena es el estado de ensoñación en el que el protagonista se encuentra, a medio camino entre el sueño y la vigilia (y es quizás ese estado el vuelve particularmente intensa la atracción que siente por esa mujer a quien ve por primera vez). Se trata de una escena que remite al estado de ensoñación que es previo al sueño o que se produce al despertar; que se sitúa en el umbral entre el sueño y la vigilia, cuestión que Benjamin desarrolla en varios textos.

Perspectivismo actoral y directorial

Mientras que el “decoro interpretativo” disfraza a las pasiones de mesura y objetividad, estos actores evidencian la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso. El cuerpo de estos actores es un cuerpo pensante, un cuerpo que siempre emite una opinión.¹¹ Su pensamiento siempre es táctico, se juega en el terreno del otro e involucra las pasiones que para Nietzsche son inseparables de todo conocimiento que siempre sería el resultado de la lucha o el juego entre esas pasiones, aunque los modos de mostrar ese resultado sean variables.¹²

En el actor productor, la escenificación de las pasiones tiene al menos dos aspectos: un primer aspecto afirmativo, de aceptación de esas pasiones y un segundo aspecto que se distancia de ellas, que emite opinión sin juzgarlas y los directores cumplen una función central en esa afirmación distanciada. Al segundo aspecto lo denominamos a partir de Nietzsche *perspectivismo actoral o directorial* para distinguirlo del *juicio actoral o directorial*: mientras que el juicio se inscribe en un tiempo que lo preexiste, requiere de un origen y un fin que enmarque las acciones desarrolladas en su nombre, el perspectivismo instaaura una temporalidad singular que se abre al tiempo y a la historia e involucra activamente el cuerpo y las pasiones. El perspectivismo es propio de los actores y directores productores. Estos últimos tienen la tarea de introducir miradas o puntos de vista (externos o no) que permitan generar esa distancia no judicativa sobre la acción desarrollada. Decimos no judicativa porque los actores y directores creadores aceptan estas pasiones pero no hay en ellos una aceptación genuina de las mismas, ya que necesitan someterlas al juicio, reorientarlas a partir de algo exterior a ellas (la verdad, la moral, la corrección política). Los actores y directores productores, en cambio, las aceptan de manera

¹¹ Es eminentemente táctico, siempre se sitúa en el terreno del otro (en un “terreno otro”) e involucra las tres pasiones que Nietzsche considera inseparables de todo conocimiento o comprensión: reír, lamentarse y detestar.

¹² Afirma Nietzsche (2008, p.175): “Existe únicamente un ver *perspectivista*, únicamente un “conocer” *perspectivista*; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que le permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro “concepto” de ella, tanto más completa será nuestra objetividad”.

amorosa, conviven con ellas entendiendo que se trata de aspectos inherentes a la existencia.¹³

El *perspectivismo* *actoral* y *directorial* requieren entonces de un modo de aceptación de las pasiones que no deja de lado el distanciamiento y de un modo particular de relacionarse con lo otro (espacio, actores, objetos) y establecer vínculos impensados que solo se vuelven posibles a partir de la detención.

Referencias bibliográficas

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, W. (1989a). Experiencia y pobreza. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (165-173). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989b). Tesis de filosofía de la historia. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (175-191). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). La enseñanza de lo semejante. En Benjamin. W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (pp. 85-89). Madrid: Alfaguara.

¹³ Si tomamos el caso de los actores productores populares vemos es por eso que estos son queridos por el pueblo aun cuando puedan tener actitudes o realizar acciones “negativas”: egoístas, lascivos, desleales, posesivos, tramposos, destructivos, cobardes, perezosos, ignorantes, simuladores, su público los acepta tal cual son porque ellos ya lo habían hecho previamente (“¿actuamos como caballeros o como lo que somos?”, pregunta Joaquín Pardavé en una recordada escena). El cariño que reciben de su público es directamente proporcional a la manera amorosa y afirmativa (pero también distanciada) con la que ellos se vinculan con sus pasiones (aún con las más bajas) y en esa bajeza nos muestran que hay un mundo posible por fuera de la lógica del juicio. Por ejemplo, es evidente que el actor mexicano Fernando Soto “Mantequilla” tiene una mirada amorosa respecto de su personaje Filogonio que, al inicio de *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), se confabula con un niño para estafar a los propietarios de una fonda y a los comensales. La actuación de Mantequilla se afirma amorosamente en aquello que la sátira vería como robo, inmoralidad y explotación infantil (cuando el niño es en verdad su par y, más aún, quien lo guía y protege). Basta comparar este vínculo singular y atípico “entre pares” con la mirada denigratoria de Gasalla hacia su empleada pública o la de Luis Brandoni respecto de su personaje de *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) en la célebre escena de las “tres empanadas”.

- Benjamin, W. (2002). El autor como productor. En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V.* (pp. 111-129). Madrid: Editora Nacional.
- Benjamin, W. (2002b). ¿Qué es el teatro épico? (Primera versión). En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V.* (pp. 7-19). Madrid: Editora Nacional.
- Benjamin, Walter, 2002. “El autor como productor” en *Ensayos. Tomo V.* Madrid: Editora Nacional, 111-129.
- Catalán, A. (2002). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, 12 (pp. 15-20).
- Deleuze, G. (2009). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2017). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Drucaroff E. (2015). *Otro Logos, signos, política, discursos*, Buenos Aires: Edhasa.
- Ferreya, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ferreya, S. y Rodríguez, M. (en prensa). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de teatro*, 143.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana: Buenos Aires.

Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza Editorial

Rancière, Jacques, 1996. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rodríguez, M. (2015). El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización. En Sureda-Cagliani, S. (dir.). *Representaciones estéticas en Argentina y en el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI. Política, fiestas y excesos*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.



6. Dirección, dispositivos escénicos y puesta en escena

