

## EL DEVENIR EN LA ACTUACIÓN. UN ACERCAMIENTO A LAS ENSEÑANZAS SOBRE ACTUACIÓN SEGÚN NORMAN BRISKI

*Becoming in Acting. An approach to the teachings on acting according to Norman  
Briski*

WASSERMANN, Eliana<sup>1</sup>, & MAURO, Karina (Coord.)<sup>2</sup>

---

### Resumen

El propósito del presente trabajo es abordar las enseñanzas de actuación del maestro argentino Norman Briski. Para esto se presentarán algunos lineamientos sobre su forma de ver y enseñar la actuación, con el fin de poder ubicarlo comparativamente en los estudios teatrales sobre las distintas metodologías específicas de actuación. Se trazará un recorrido que se inicia con las peripecias de Briski en lo que respecta a su formación y práctica teatral, para develar cómo esos caminos elegidos confluyen en su construcción del Yo Actor e influyen en sus prácticas como maestro. Para esto se analizarán comparativamente los principales exponentes de las metodologías con las que Briski dialogó en su formación, y así se evidenciará cómo se modifican esos procedimientos y técnicas aprendidos según su particular mirada sobre el trabajo del actor/actriz.

### Abstract

The purpose of this paper is to address the performance teachings of the Argentine master Norman Briski. Some guidelines will be presented about his way of see and teach acting, in order to be able to locate him comparatively in the theatrical studies on the different specific methodologies of acting. There will be planned a tour that begins with Briski's incidents regarding his formation and theatrical practice, to expose how those chosen ways come together in his construction of the I Actor and influence his practices as a teacher. For this we will analyze comparatively the main exponents of the methodologies with which Briski dialogued in his training, and thus evidence how to modify those procedures and techniques learned according to his particular point of view about the work of the actor/actress.

**Palabras clave:** *Rol; Improvisación; Interpretación; Acciones Físicas; Devenir.*

**Key-words:** *Role; Improvisation; Interpretation; Physical Action; Become.*

**Data de submissão:** janeiro de 2022 | **Data de publicação:** dezembro de 2022.

---

<sup>1</sup> ELIANA WASSERMANN – Actriz. Abogada. Actualmente cursa la Maestría de Estudios sobre Cine y Teatro Argentino y Latinoamericano (FFyL, UBA). Como actriz trabajó en *Cuentos para el coco*, *No te vayas con amor o sin él* y *Unifício*. Además participó en los homenajes a Eduardo “Tato” Pavlovsky: *Reunidos para leerlo* (Centro Cultural de la Cooperación) e *Integral Pavlovsky* (Teatro Nacional Cervantes). Fue nominada por su actuación en *Las 50 nereidas* a los Premios Teatro del Mundo (2014). Fue miembro de los grupos de teatro popular *Brazo Largo* y *Miguelitos*. ARGENTINA. E-mail: elianawassermann@gmail.com.

<sup>2</sup> KARINA MAURO - Universidad de Buenos Aires. CONICET. GETEA. ARGENTINA. Email: karinamauro@hotmail.com

## **EL DEVENIR EN LA ACTUACIÓN**

### **Un acercamiento a las enseñanzas sobre actuación según Norman Briski<sup>3</sup>**

Dadas las características empíricas del teatro, es difícil pensar en una teoría de la actuación escindida de una práctica que la preceda. Quizá sea por esto que la mayor parte de los libros sobre este arte contengan cuantiosos ejemplos de ejercicios en escena y anécdotas en primera persona de sus suscriptores, ya sea en la experiencia como actor o actriz, director/a o maestro/a. El duelo que se produce luego de cada función teatral por la imposibilidad volver a vivir aquello que se vivió, se puede trasladar al intento de plasmar una herramienta metodológica en papel. En otras palabras, no se puede aprender a actuar leyendo un libro, como tampoco se puede agotar el cómo se enseña a actuar sin una práctica específica. Esta labor se vuelve más compleja aún, si de lo que se trata es de plasmar las enseñanzas de un tercero.

Dicho esto, el propósito del presente trabajo es abordar las enseñanzas de actuación del maestro argentino Norman Briski. Como advertimos, lejos de la imposible tarea de abarcar y resumir la totalidad de sus enseñanzas (y mucho menos de volcar en este trabajo la intransferible experiencia de presenciar sus seminarios), se presentarán algunos lineamientos sobre su formas de ver y enseñar la actuación, con el fin de poder ubicarlo comparativamente en los estudios teatrales sobre las distintas metodologías específicas de actuación.

Se utilizará el marco conceptual elaborado por Karina Mauro quien problematiza el concepto de representación en la actuación y propone nuevas herramientas para analizar la actuación teatral y cinematográfica.

Se trazará un recorrido que se inicia con las peripecias de Briski en lo que respecta a su formación y práctica teatral, para develar cómo esos caminos elegidos confluyen en su construcción del Yo Actor e influyen en sus prácticas como maestro. Para esto se analizarán comparativamente los principales exponentes de las metodologías específicas de actuación con las que Briski dialogó en su formación, y así se evidenciara cómo se modifican esos procedimientos y técnicas aprendidos según su particular mirada sobre el trabajo del actor/actriz.

---

<sup>3</sup> Quiero agradecer a Carmelo Marrero por su asistencia en la redacción del presente artículo.

### ***Marco teórico***

Karina Mauro define a las metodologías específicas como “el conjunto de procedimientos que preparan al actor para la actuación en un determinado universo estético y en muchas ocasiones, también ideológico y ético” (2014, p. 149). Cada metodología contiene una dimensión principal que es la técnica y una dimensión secundaria, que es la estética y/o ideológica en la que entran en juego las reglas elegidas para la preparación de un rol. La dimensión técnica (Técnica de Actuación) está presente en dichos procedimientos y tiene por objetivo que el sujeto asuma su identidad como Yo Actor. Este elemento a tener en cuenta para el análisis teórico de la actuación (en rigor es el primer elemento que Mauro analiza) es la instancia identitaria en la que el sujeto se posiciona como actor ante la mirada del espectador. A medida que el sujeto adquiere determinados procedimientos de una metodología específica, también está construyendo su identidad como Yo Actor.

Mauro (2010) problematiza la acción actoral, y para hacerlo, recupera el concepto de representación de Roger Chartier. Según el teórico francés, la representación tiene dos dimensiones que coexisten, por un lado se encuentra la dimensión transitiva que consiste en la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento que tome su lugar, en el que el nuevo objeto se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. En el caso de la acción actoral, esta representación se produce cuando el actor se vuelve transparente al personaje que representa. Por otro lado, está la dimensión reflexiva, que consiste en la mostración de un nuevo elemento que se basta a sí mismo, sin necesidad de legitimación externa y convirtiéndose el referente y el signo en la misma cosa.

Este marco teórico ofrece una forma diferente de concebir y analizar el trabajo del actor/actriz escindido del personaje como elemento prioritario para valorar y legitimar una actuación. La capacidad creativa es revalorizada frente a un orden cerrado como el impuesto por la trama de una obra y de esta manera se pone luz a la acción creativa o libre de los actores. En “El actor emancipado” (2015), Mauro -siguiendo a Michel de Certeau- se refiere a la “práctica del escamoteo” para dar cuenta de esas acciones que no quedan subsumidas ni al orden de la trama y -agregamos- a las acciones lógicas y consecuentes de un personaje. Reconocer ambas dimensiones (la transitiva y la reflexiva) es poder valorar cómo agregar textos o acciones propias, improvisar o establecer una relación directa con el público no destruyen la transitividad de la representación sino que coexisten en paralelo. El ejemplo paradigmático de esta forma de representación es el actor popular, que tiene como único parámetro de desempeño a respetar, preservar y explotar, el “aquí y ahora”.

### *Norman Briski y su formación*

Briski nació en 1938 en Santa Fe. A los ocho años de edad junto a su familia se mudó a Córdoba, lugar en el que inició su formación como mimo junto a María Escudero, quien venía de Francia de estudiar con Marcel Marceau, y con María Inés Andrés, destacada directora de televisión Argentina, con quien estudió interpretación. Participó en el grupo de teatro Siripo donde “habló” por primera vez en escena. A contramano de los mandatos familiares de clase media, Briski se recibió de técnico electromecánico en el colegio Ingeniero Carlos Cassaffousth. Y mientras realizaba trabajos como electricista, cursó dos años la carrera de Arquitectura, que interrumpió al migrar a Buenos Aires. Gracias a sus pantomimas, fue propuesto para el cortometraje *Los pequeños seres* (1959), cuya trama era la de un muñeco que se humaniza con el deseo. Este film ganó un premio del Fondo Nacional de las Artes y fue el incentivo principal para viajar a Buenos Aires. Ya en la ciudad porteña, el mismo FNA le otorgó una beca para estudiar actuación. Vivió en diversas pensiones y trabajó en diversas productoras de comerciales y cine. Entró “de colado” al Conservatorio Nacional de Artes Dramáticas, pero esta experiencia no duró demasiado. Sobre esta época, Briski (2013, p. 28) afirma, que “estaba tan perdido que no me daba cuenta ni qué pasaba, ni dónde estaba”.

En forma paralela estudió danza moderna con Dore Hoyer, bailarina y coreógrafa alemana que trajo a la Argentina la corriente de la *Absoluter Tanz* (Danza Absoluta). Bajo su dirección formó parte del Grupo de Danza Moderna del Teatro Argentino de La Plata con el que presentó *La Idea y Preludios y Fugas de Bach*, llegando a realizar una función en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires en el año 1961. La *Absoluter Tanz* fue definida por su creadora, Mary Wigman, como una danza pura y simple, sin luces, danza o vestuario que decore una idea, u oculte sus carencias (Dorin, 2011).

Con lo justo para el pasaje, en 1962 viajó a los Estados Unidos. El derrotero de este viaje comenzó en Miami, lugar en el que fue detenido por nadar en agua prohibidas. Luego se trasladó a Kansas City y siguió viaje por Minneapolis, Chicago y New York. Solventar los primeros meses de este viaje que duró aproximadamente un año fue posible gracias a la solidaridad de familiares que vivían en ese país. Además trabajó como niñero, fue peón en una empresa de fletes y recibió su primera paga como mimo, al presentar sus pantomimas en el canal de televisión WTTW11.

En Nueva York y con la misma metodología “de colado” con la que tomó clases en Argentina, ingresó al Actor’s Studio y presenció las clases de Lee Strasberg, quien lo llevó al Carnegie Hall para que tomara clases en forma particular. Al mismo tiempo, profundizó su práctica como mimo con Etienne Decroux, quien daba clases en su departamento en dicha ciudad.

A su regreso a la Argentina, estudió interpretación con Juan Carlos Gené, quien se había formado con Roberto Durán, reconocido actor, director y maestro de actores. Briski recuerda que su primer acercamiento a Stanislvski fue con su maestro Gené, quien le criticaba sus trabajos remarcando que en una obra o en una escena existían distintos momentos y distintas acciones, y que una acción podía no tener nada que ver con la otra. Estos “momentos” eran enumerados, y cuando Gené daba su devolución, podía alagar uno de ellos y criticarle otro.

En esos años, Briski comienza a mostrar sus trabajos como autor o director. Estrenó *Briskosis* (1965) en el Teatro de Artes y Ciencias, espectáculo en el que reunió las pantomimas que había practicado antes como el “American Cowboy”, “El astronauta” y “El controlador de aviones”. Sobre el trabajo de mimo dice:

(...) fui astronauta y el cohete no era tan dirigible como lo habían preparado y caía sobre mi cabeza como aquel árbol que yo hachaba. (...) fui controlador de aviones en una huelga de controladores en Chicago y era tal la cantidad de controles que siempre algo fallaba. Fallaba mi cabeza después de tantas horas de control. (...) No hace falta ser Marcel Marceau o Etienne Decroux para expresar estos relatos corporales. Por el contrario cuanto más singular sea la manera, nos saldremos de las formas. (...) La civilización se encarga de domarnos. Tenemos que seguir buscando la potencia infantil que siempre es revolucionaria (Aznárez & Briski, 2013, p. 27).

Se puede observar que su formación como actor tiene un fuerte anclaje en la expresividad corporal, tanto dogmática en su formación de mimo, como en una búsqueda de expresividad total, de la mano de la bailarina y coreógrafa Dore Hoyer, e influenciado por una época en que se redescubre la expresión corporal como una de las técnicas para la formación del actor. A su vez, su formación en las técnicas interpretativas, que proviene de María Inés Andrés, Juan Carlos Gené y del mismo Lee Strasberg, da cuenta de su interés en obtener herramientas más sólidas sobre el trabajo del actor.

En los años siguientes trabajó como creativo en el Departamento de Publicidad del Instituto Di Tella junto a Piri Lugones y Paco Urondo, entre otros. Un punto de inflexión en su carrera fue el estreno de *El niño envuelto* (1966), en el Di Tella,

espectáculo en el que le dio paso a la palabra y mostró el universo de un niño a quien la maestra le había quitado su recreo. Esta obra fue muy bien recibida por la crítica de la época y de esta manera Briski comenzó a ganar un lugar dentro del campo teatral argentino. Pero fue gracias al protagónico de *La fiaca*, primero en teatro (1967) y en cine después (1969), que su popularidad creció exponencialmente, al punto que llegó a ser contratado por Aries Cinematográfica Argentina para realizar otras cuatro películas. Paradójicamente, esta estima popular dada por *La fiaca* no se tradujo en su valorización como “buen actor” dentro del campo teatral porteño. En cambio, fue criticado por su “voz chillona”, por sus marcadas expresiones faciales, hasta por el mismo autor de *La fiaca*, Ricardo Talesnik, quien antes del estreno, temía por el fracaso de la obra al trabajar con un actor como Briski, portador de un estilo alejado del típico porteño que había concebido para el rol:

Briski me parecía un mimo, un actor divertido pero no respondía a mi idea del personaje. No era el porteño tipo. Yo no creía en él, y como no vi los ensayos anteriores, me morí de angustia cuando vi el ensayo general. ¡Qué cagada!, me dije, pensando que era mi debut y despedida en el teatro. Briski parecía un loco suelto, recién liberado, pero todavía no curado. Me agarré la cabeza y pensé ya entregado: ¿Quién se va a identificar, quién se va a reír con él? Al día siguiente ya reconocía que estaba equivocado (Pellettieri, 2003, p. 283).

De esta manera, se puede vislumbrar cómo la dicotomía entre lo culto y lo popular impregna la valorización de una dimensión transitiva por sobre la dimensión reflexiva para estimar el trabajo del actor. Estas tensiones se hacen cuerpo en Briski actor, quien en sus técnicas utiliza procedimientos de la actuación popular, como la *maquieta*, sumados a los recursos propios del mimo y a estímulos variados de Buster Keaton, Charles Chaplin, Cantinflas y Jerry Lewis, en convivencia con metodologías de interpretación realistas. Esta fusión de elementos, más su constante búsqueda creativa y hablan de su estilo personal como actor que según Karina Mauro (2010), es esa mirada particular del actor/actriz de adquirir una posición o punto de vista personal frente a los procedimientos que se le transmiten y es quizá por esto que en el caso de *La fiaca* (aunque merezca un estudio de mayor profundidad), se puede observar cómo las dimensiones reflexiva y transitiva de la representación pueden coexistir sin estar una en detrimento de la otra.

Aquellos fueron años socialmente convulsionados. En su periodización, Dubatti (2012) considera que los años 1960-1973 se caracterizan por los vínculos entre modernización y radicalización política, bajo el signo del “posperonismo” y de la

izquierda internacional. En este contexto, a fines del año 1969, Briski fue invitado a Cuba para ser jurado de la Casa de las Américas. En 1970, por intermedio de Carlos Aznárez, se une Grupo de Teatro Popular Octubre que accionó junto al Peronismo de Base, dramatizando los conflictos sociales que ocurrían en los barrios que visitaban. Su militancia política lo obligó a exilarse a mediados de 1974. El exilio duró casi diez años: pasó por Perú, Venezuela, París, España y Estados Unidos. En el final de esta etapa se instaló en Nueva York e inició sus pasos como coordinador de grupos y maestro de actuación. En primer lugar, dirigió grupos teatrales de creación colectiva, como “Argenta” o el “Grupo de los jueves” (en referencia a las rondas de las Madres de Plaza de Mayo), integrado a argentinos, chilenos e inmigrantes de otros países latinoamericanos, y finalmente dio clases de actuación en centros culturales puertorriqueños y en la Tufts University de Boston. Con estos grupos realizó *Firescape* (Escalera de incendios), cuya trama se centraba en el suicidio de una joven que se había tirado de la terraza del edificio<sup>4</sup>; con el “Grupo de los jueves” dramatizaban temas políticos e intercambian información, convirtiéndose en un lugar de contención afectiva para los exilados, y por último, en la Universidad, dirigió la obra *Versus*, creación colectiva que trataba el tema de la discriminación a la población afrodescendiente en dicho establecimiento.

Retornó a la Argentina en 1985 y luego de frustradas experiencias para dar clases de teatro en locales alquilados -de los que era echado por las “groserías” en sus clases-, en 1987 fundó el Teatro Escuela Calibán, que mantiene su actividad en forma ininterrumpida hasta la actualidad. En el transcurso de más de 30 años, dio clases de comicidad, clases para adolescentes y, finalmente, clases de improvisación e interpretación.

Como se puede observar, la formación de Briski como actor cuenta con diversos estímulos, técnicas incluso contrapuestas y variadas disciplinas artísticas, todo esto atravesado por una propuesta ético-social y creativa que impregnó todos los aspectos de su vida, tanto como actor, director y maestro.

---

<sup>4</sup> Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=4WmYHZTkI3w>.

### *El diálogo con otras metodologías*

Se dedicará el presente apartado al análisis comparativo de algunas de las técnicas empleadas en las metodologías de actuación de Constantín Stanislavski y Lee Strasberg, con las que Briski dialoga en sus clases. Se analizarán algunos procedimientos que plantea el maestro norteamericano, para luego pasar a quien fuese el precursor del Método de las Acciones Físicas”.

En *Un sueño de pasión* (1989), Strasberg explicó que su Método se debió a una reformulación del “sí mágico” del maestro ruso Stanislavski. La propuesta de Stanislavski de exponer al actor a indagar en cómo accionaría según sus propias vivencias en una situación análoga a la de la obra, para Strasberg resulta insuficiente. Dado que no necesariamente es una ayuda para abordar un personaje porque se limita a un teatro contemporáneo cercano a las vivencias psicológicas del actor. En cambio existen otras situaciones de obras que son muy lejanas a dichas vivencias, como los grandes clásicos, donde las conductas deben ser épicas, heroicas y también existen situaciones que el rol no experimentó, como vivir en la pobreza o en la riqueza. Para la reformulación del “sí mágico”, Strasberg siguió a Vajtangov y sostuvo que:

Las circunstancias de la escena indican que el personaje actúa de tal manera, (entonces) ¿Qué lo motivaría a usted, el actor, a actuar de esa manera? (...) La reformulación requiere que el actor realmente sienta que la situación afecta a su persona a fin de lograr el resultado artístico deseado (Strasberg, 1989, p. 113).

No limita al actor a reaccionar “naturalmente” si se encontrara en las circunstancias de la obra, sino que sustituye la realidad que indica la obra por otra que lo ayude a actuar según las exigencias del papel. Para llegar a esto, utiliza dos procedimientos clave: el relajamiento y la concentración. En este sentido, entiende a la tensión como la enfermedad del actor que no lo deja pensar ni sentir en escena. Y como contracara de la tensión, se encuentra la concentración, la relajación sobre los músculos y la concentración en un objeto. Para el maestro norteamericano estas fueron las contribuciones básicas de Stanislavski: el relajamiento y la concentración (AAVV, 1965, p. 75). Y estos procedimientos son el puente para trabajar con la memoria emotiva y sensorial. A su vez, al dirigir las escenas el maestro podía modificar lo que sería la conducta natural del actor, conforme a lo que creía que era mejor para la puesta en escena. Para esto, Strasberg utilizó un recurso que llamaba “ajustes y condiciones”, y que consistía en ciertas indicaciones específicas según de qué actor o actriz se tratase, que no

necesariamente tenían relación con la obra. En este sentido, el conocimiento personal de cada actor/actriz era fundamental para poder desarrollar sus técnicas propuestas. Otro aspecto a destacar, es que Strasberg remarca el valor de la improvisación en el trabajo del actor, ya que estimula el flujo de reacciones y pensamientos generando la espontaneidad necesaria para crear en cada función la ilusión de la noche del estreno.

El desarrollo del Método de Strasberg tuvo lugar gracias a la llegada a los Estados Unidos, en 1921, de la compañía que dirigía Stanislavski. En aquella oportunidad Richard Boleslawski y María Ouspenskaya, decidieron separarse de la misma y establecerse en dicho país para dar clases. Ellos fueron los maestros de Strasberg, quien años después fue convocado a dar clases en el Actor's Studio. Es así como en esta búsqueda de la emoción honesta, se comenzó a gestar un dogma sobre una manera de actuar. La Segunda Guerra Mundial había terminado y los escritores teatrales sondeaban ahora los aspectos inconscientes del carácter y de las situaciones, por lo tanto el Método se volvía necesario para este tipo de enfoques del realismo. A su vez, la industria cinematográfica necesitó de actores que tuvieran un método que les permitiera elaborar el personaje en soledad y así estar al servicio de las producciones con una mayor celeridad a la que requiere los ensayos teatrales.

Si bien llegaron a los Estados Unidos otras traducciones de Stanislavski, en las que se hacía hincapié en las características externas del personaje, éstas no tuvieron mayores repercusiones. Como fue su costumbre, el maestro ruso continuó pensando y perfeccionando los métodos propuestos, hasta incluso cambiar radicalmente sus propuestas de trabajo. En este sentido, existe un denominado “segundo” Stanislavski, que propone trabajar con las simples acciones físicas del cuerpo, alejándose de las técnicas más introspectivas como la “memoria emotiva”.

Stanislavski describió el estado “yo existo, yo soy” como el lugar análogo a la vida del personaje en el que se tiene que ubicar el actor para vivir por cuenta propia y por su propia responsabilidad, la situación del personaje. Para esto se debía estudiar (improvisar) los simples episodios y acciones físicas que surgieran de la trama, sin la necesidad de saber la letra de memoria, ya que el actor podía reemplazarla por sus propias palabras. Pero sí era importante conocer el pasado y el futuro de la obra, es decir, las condiciones dadas. Una vez realizada la experiencia y luego de extraer el título de la acción física, se anota en un papel. Este cambio en su forma de trabajar, se debe a que, según Stanislavski (1977, p. 214):

la vida física del cuerpo humano de índole material, perceptible, es mucho más manejable (...) que el inestable y caprichoso sentimiento (...) a condición de que el actor actúe en la escena en forma auténtica, racional y efectiva (...) ambas líneas, la exterior y la interior deben coincidir y tender juntas hacia un común objetivo final.

Será la obra la que guíe estas circunstancias. En este sentido, las circunstancias dadas y los “sí mágico” que desarrolló años atrás son fundamentales para el trabajo del actor. El maestro ruso afirmaba que el “sí mágico” es la motivación para estar en escena. “Toda acción en el teatro debe tener una justificación interna y ser lógica, coherente y posible en la realidad” (Stanislavski: 2003, p. 63). Y mientras el “sí” da comienzo a la acción, las circunstancias dadas la desarrollan. Estas son:

la fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y el lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y directores, lo que agregamos nosotros mismos, la puesta en escena, los decorados y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonido, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta en su creación (Stanislavski, 2003, p. 67).

Para finalizar, otro punto importante a tener en cuenta de esta segunda etapa de nuevas elaboraciones teóricas de Stanislavski, es su alejamiento del largo trabajo de mesa previo a los ensayos, no porque no tuvieran que existir más, sino porque debían tener un tiempo adecuado. Frente a esto, propone ensayar desde el primer encuentro, dado que incluso se podría interpretar una obra sin ser escrita previamente. Es necesario conocer la obra pero no hay que acercarse a ella sin la debida sensibilidad. “Es menester volcar dentro del estado de ánimo en la escena, la sensación real de la vida del personaje, previamente creado y no solo la espiritualidad” (Stanislavski, 1977, p. 306). En otras palabras, recomienda no acercarse a la obra desde la intelectualidad sin previamente haber “puesto el cuerpo” en escena. Es por esto que previo al trabajo de mesa recomienda ensayar para conseguir ese “deleite interior escénico” necesario para una comprensión real del papel. Y la manera de acercarnos es a partir de las acciones físicas más simples, las que se pueden vivir desde la primera persona. Lo que Stanislavski y NemiróvichDánchenko<sup>5</sup> buscan es esa verdad en escena, la vivencia del “aquí y ahora” a la que el actor debe arribar, o la también llamada “organicidad” de Raúl Serrano<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Vladimir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko, pedagogo, actor y director teatral. En 1898, fundó el Teatro de Arte de Moscú junto a Stanislavski.

<sup>6</sup> Es interesante la particular mirada del maestro argentino Raúl Serrano, quien alejándose del término vivencia de Stanislavski (por estar ligado al realismo psicológico con exclusividad), elabora el concepto de organicidad. Afirma que para que una actuación sea orgánica requiere de

### ***El sujeto deseante y las condiciones materiales***

*Los antidotos de la creación: La moral, la moral y la moral. Y los que moran en la moral. Que encierra el deber, el compromiso, la responsabilidad, la ayuda estatal. Los hábitos y costumbres, la territorialidad alambrada.* Norman Briski (Invención, 2010)

Si los pensadores de la psiquis humana como Ribot o Freud influyeron a Stanislavski y a Strasberg respectivamente, en Briski fueron los pensamientos de Deleuze y Guattari los que influenciaron sus prácticas teatrales.

El sujeto como pura potencia, un bebé que es puro deseo y temor. Lo que toma de la compleja teoría de los filósofos franceses es fundamentalmente el concepto de devenir. Actuar es no producir otra cosa que sí mismo:

(...) es una falsa alternativa la que nos hace decir: o bien se imita o bien se es. Lo que es real es el propio devenir, el bloque de devenir, y no los términos supuestamente fijados en los que se transformaría el que deviene. El devenir puede y debe ser calificado como devenir-animal, sin que tenga un término que será el animal devenido. El devenir animal del hombre es real sin que sea real el animal que deviene (Deleuze & Guattari, 1994, p. 244).

El sujeto es pensado como una “máquina deseante” que produce realidades. Una realidad política social y económica será entonces, según cómo se organizó el flujo de deseo de las personas. Y a partir de los deseos y temores se puede establecer el fascismo y la complicidad civil.

Briski combina estas ideas con una mirada gramsciana respecto a la construcción de la subjetividad del hombre, que está relacionada con las condiciones materiales de su existencia y su ideología, o sea, su inserción en el sistema productivo. El hombre posee una conciencia contradictoria, una implícita que viene del proceso real del trabajo, de transformación del mundo, y por otro lado, una explícita adoptada mecánicamente del

---

un compromiso a nivel intelectual, físico y emocional e implica una capacidad para situarse en el “aquí ahora” simultáneos de la ficción acaecida en este momento, y por ende más adecuado a estilos diversos (Serrano, 2004). Notamos que esta preocupación también formaba parte de las inquietudes de Stanislavski, quien años antes de trabajar con las acciones físicas, afirmaba: “Lo irreal, el impresionismo, la estilización, al (el) cubismo, el futurismo y las demás sutilezas, o el grotesco, comienzan en el arte allí donde la natural, la real vivencia humana y la emoción alcanzan su pleno y natural desarrollo. (...) Sería trágico que la esfera de lo abstracto, la estilización, el impresionismo, u otras sutilezas de la vivencia y la encarnación, se abordaran partiendo de especulaciones intelectuales, de formas rebuscadas, puramente exteriores, o de una teoría del razonamiento” (1977, p. 145). Por otra parte, este cuestionamiento también fue materia de análisis de Strasberg, quien dedica parte de su libro a explicar cómo se podía aplicar su Método a la comedia, en obras de Shakespeare o en obras alejadas del realismo psicologista, incluso en obras brechtianas.

pasado, de la cultura en la cual nacemos, por lo que para modificar las relaciones de fuerza hay que ir más allá de lo meramente economicista dado que además está el terreno de las ideologías en el que los hombres toman conciencia de las condiciones de su existencia, por lo cual este terreno es también un campo de la lucha (Liudat, 2016).

La propuesta de Briski, se centra en encarar el trabajo del actor/actriz desde el “rol”. Afirma que la palabra “personaje” es una invitación a pensar el trabajo desde una tercera persona. En cambio el “rol” implica un accionar indeterminado, en determinadas circunstancias. Encarar el trabajo diciendo “soy yo en esta situación”, es distinto a decir, “me tocó hacer de” o “ella es así”, refiriéndose al rol en tercera persona. Briski afirma: “Personaje, les pones características de conductas y eso va en contra de la libertad. El personaje es un rol moralizado” (Wassermann, 2018b). En este sentido establece una diferencia entre lo que sería la representación y la interpretación:

La representación es un recurso de la escena economizada, pero no por lo que está pasando (en escena), sino por lo que sucedió y al no poder elaborarla la tenés como recurso para mandarla en cualquier oportunidad. Tu papá era mozo, entonces vas con una chica al bar y le pedís un café, y se demora, y de pronto lo empezás a insultar al mozo, ¿Por qué no me trae el café? Esas escenas las agarras de la vida, de la televisión, del cine. Y frente a la inhibición, el recurso es la representación (Wassermann, 2018b).

En la representación, el aquí y ahora está mediado por prejuicios, relatos icónicos, y por lo tanto, por lecturas cerradas sobre la otredad. Es desde un alejamiento ideológico y moral, sobre la acción del sujeto que se vuelve previsible. En cambio, trabajar desde la “primera persona” será vivir en escena como en la vida, como acto de locura necesario para estar en el juego teatral, y por ende imprevisible en vínculo con la otredad. Para Briski, el teatro es la expresión de las vinculaciones y las distingue de las “conexiones” en donde no hay historia con el otro.

### ***La improvisación como la base de la actuación***

El seminario de improvisación es el primero por el que debe transitar el estudiante al ingresar a su escuela. Luego de las primeras clases que da en colectivo, y simultáneo con sus clásicos ejercicios teatrales (cruzar una escalera de cuatro metros, estar en un loquero y, por último, estar en una pista de baile), Briski dedica un encuentro para dar una clase teórica sobre cómo armar improvisaciones y otra clase para dar herramientas a la imaginación técnica, para que el estudiantado aprenda a iluminar sus propias escenas y

también saber operarlas. La temática de las improvisaciones es libre, en el sentido de que no hay una orientación o estímulo previo dado por el maestro sobre las ideas a improvisar, como podría ser un texto, un cuento o un poema en el que inspirasen o del que extraer una escena dramática. Es clarificador -aunque extenso- lo que afirma Briski:

La potencia de un actor se desarrolla en las improvisaciones.  
Conflicto, roles, escenas.

*No roles, conflictos, escenas.*

La situación determina acciones y roles, no a los personajes.  
Erigimos privacidad en los entres con cuarta pared... Aunque después hagamos agujeros públicos.

La temática de las improvisaciones tiene capacidad de contagios psico-sociales, ejemplo: secuestros, embarazos, trabajos alienantes. Se reiteran como subjetividad de lo social y comodidad de dramatizar lo dramatizado. Deseos y temores. (Me lo enseñó Tato).

No singularizo conductas fuera de la dramatización. Sí cualifico interpretaciones (potencia, privacidad entre otras cuantitativas visiones de lo que pasa).

Devoluciones referidas. Por ejemplo: relación con el social histórico.  
Vinculación con lo biográfico. Estética de la imagen.

(...) El arte es tal si quiere descontar los cuentos. La intensidad como vacuna de la mueca (Briski, 2011, p. 75).

Aquí Briski toma posición y apunta a que las improvisaciones no tengan una estrategia de autor (descontar los cuentos), y a la búsqueda de la libertad del relato (no dramatizar lo dramatizado) con una idea de base: al teatro le interesa lo obscuro (lo que está fuera de escena) y la realidad total: realidad-fantasía- símbolo, donde la creación es un devenir de la potencia infantil y/pero fundamentalmente de la nada. La búsqueda es hacia lo imprevisible, hacia las intensidades que son la vacuna contra lo reiterado.

Las pautas a tener en cuenta para realizar una improvisación son las que desarrollaremos a continuación:

#### ***a- Conflicto:***

El conflicto está determinado por el entorno e implica una oposición, la acción y la reacción, que se refleja en las vinculaciones con los compañeros en escena. La dinámica de las improvisaciones es explicada a partir de un plano cartesiano, el eje horizontal es el tiempo del acontecimiento, que difiere del tiempo cronológico, y el eje vertical representa los latidos del corazón (la intensidad). Una línea de fuga en devenir que crece en diagonal en el plano dramático y que, luego del clímax –entendido en un sentido orgásmico- tiende a decaer. Esta estructura dramática sirve como ejemplo de lo que podría ser una

improvisación, pero luego en la praxis se evidencia que no es la única variable posible. Hay improvisaciones que denomina “de estructuras de rock” u otras más “beckettianas” donde la mortandad de los roles no permite tal crecimiento dramático (en cada caso en particular, es singular el tratamiento de la modificación en escena). El descenso de la intensidad no implica la resolución del conflicto, por lo que no es necesario buscar un final para la improvisación. Una vez elegido el o los conflictos, hay que definir los roles que participaran en la escena.

### ***b- Rol:***

La elección de los roles para las improvisaciones tendrá que ver con las ganas de experimentar distintas situaciones posibles (conflictos) desde la mirada singular de cada estudiante. Esta debe ser una elección, no una imposición ni un sometimiento a la trama. Es el grupo el que elige el o los conflictos, y son los actores y actrices los que eligen los roles. Es fundamental tener en cuenta que el rol posee contradicciones propias. En sus clases, Briski utiliza como ejemplo el ojo de la tormenta: para que haya un tornado en el centro debe haber un lugar donde la tranquilidad es absoluta. Se podría decir que es el conflicto consigo mismo, o bien, en palabras de Raúl Serrano, el “preconflicto” en el que se halla inmerso desde antes de comenzar la acción. “No se trata de que el actor se ponga a pensar en dos caminos para resolver la situación. Se trata de una disposición corporal que lo prepara y aun lo introduce en una disputa efectiva y física” (2004, p. 202). Esta premisa opera principalmente para no moralizar o juzgar a los roles, en el sentido de que el rol no es “bueno” o “malo”, sino que son las situaciones externas las que te hacen generoso o envidioso, o sea, determinan las conductas. Y a su vez le suma un ingrediente, la fuerza interna que tiene la contradicción de los sujetos como para modificar –o no- las conductas, los deseos dirigidos por el sistema productivo, el trastrocamiento de los valores morales y civiles para así poder experimentar nuevos modos de accionar, construir nuevos mundos.

Para la elección del rol hay que “ser y parecer” es decir, es importante –a priori- que uno aparente o esté cerca de las vivencias del rol elegido. Este será el momento –quizá el único- donde los aspectos externos, como ser el vestuario, importen. Este ser y parecer no opera como una directiva inviolable, dado que puede no importar en determinadas situaciones en las que el deseo del actor o actriz por transitar el rol sea lo suficientemente potente como elegirlo a pesar de la sugerencia del maestro. En este

sentido el ser y parecer es más una invitación al trabajo de campo, incluso de observación y relevamientos sobre los roles en la vida real. Para esto, en algunos casos puede ayudar la dramatización de la escena previa a la que acontecerá en la improvisación.

***c- Espacio:***

Otro elemento a tener en cuenta es el espacio donde sucede la improvisación, ya que puede determinar o influenciar las conductas, por ejemplo, una cosa es estar en la oficina y otra es estar en el baño de la oficina o en un páramo. Como premisa la escena se ambienta pero no se decora. A su vez, Briski recomienda traer algún elemento propio para colocar en la escena, dado que a veces ayuda –como a los niños- contar con un objeto transicional para adaptarse al juego.

***d- La tarea escénica:***

Es ese “algo” que hacer que surge de las circunstancias de la improvisación. La acción será real, es decir, si elegimos barrer, no “hago que barro”, simplemente limpio lo que está sucio<sup>7</sup>. Lo que funciona es concentrarse en algo en particular que ocurra en la escena y que involucre al sujeto en una acción. Esta premisa, puede ayudar –o no- a la construcción de la “cuarta pared”. Nunca se trabaja con objetos imaginarios si se quiere contar que existen. Pero sí se puede improvisar con objetos fantásticos, es decir, que la escoba puede ser una pareja amorosa.

***e- La cuarta pared:***

La cuarta pared tiene un doble connotación: la primera consiste en propiciar la vinculación con los compañeros en escena, por lo tanto, opera durante el transcurso de la improvisación, y la segunda consiste en la premisa de “no comunicación” con el público, que opera durante pero también previo a la improvisación. Lo que se busca es que este elemento técnico sirva para evitar la explicación o la enseñanza al espectador y que no se preocupen por si “se entiende o no”. Por lo tanto la premisa se vuelve una consecuencia del acontecer en la improvisación: será la potencia vinculatoria la que hará olvidar “al menos por un momento” que hay un público mirando. Es el ilógico acto de fe, el acto de locura con horario, que da la libertad de jugar negando la mirada del público para traer la escena privada, la escena obscena.

---

<sup>7</sup> Aunque aún en el hacer del “como si barrera” algo se está ejecutando, lo que entra en juego es el verosímil construido según la concepción de cotidianeidad que se tenga en la improvisación.

***El devenir en la improvisación. Poética de grupo.***

*“Si Dios existiera, sería un grupo”* (Briski, 2011).

Como se puede observar las consignas para armar una improvisación son simples y son la base para el trabajo de laboratorio que cada grupo realice. Son premisas que una vez llevadas a la praxis, empiezan a ser valoradas según las invenciones, la intimidad de la escena (cuarta pared) y el accionar de cada estudiante. Luego de esto, la mirada de Briski se dirige a analizar críticamente los procedimientos utilizados (si trabajaron en “primera” persona, si están juzgando los roles, si hubo modificación, etc.), y además entra en juego el entorno social (explícito o implícito en las improvisaciones) y el análisis sobre cómo las condiciones materiales influyen en las conductas de los roles y en la conducta del Yo Actor donde los límites se vuelven difusos.

Trabajar con la premisa de la contradicción de los roles, es propiciatoria -en términos dramáticos- de la posible modificación de la escena. Los roles desean, por lo tanto, se modifican al alcanzar o no el deseo, la modificación será más o menos compulsiva, pero fundamentalmente opera como premisa para no instalarse en un accionar previsible. En consecuencia el teatro da libertades para tener varias individuaciones. “Hay que saber qué cuerpos tiene uno para meterse” (en Felice Astorga: 2018). Este es un punto importante que lo distancia de las prácticas de Stanislavski debido a que el maestro argentino considera que no todo actor o actriz es para cualquier rol. No porque no pueda intentarlo, sino porque muchas veces las libertades frente a la moral no son tantas, o porque hay situaciones con las que no se puede o no se quiere aun jugar/dramatizar porque tiene un carácter traumático. Tendrá que ver también la experiencia de explotado del sujeto. De lo que se trata es de dismantelar esa obligación de decir que sí a toda propuesta de trabajo o de creer que un buen actor o actriz es aquel que hace todos los roles.

El recorrido propuesto evidencia que no se trabaja con técnicas introspectivas como la memoria emotiva ni con evocación de imágenes. La acción de sujeto está enmarcada por el conflicto y por los vínculos y conexiones con los otros dentro de la escena (el conflicto siempre está adentro; afuera, es más difícil que surjan intensidades). La acción es en el aquí ahora y para esto es importante no tomar a las improvisaciones como cuentos a contar, sino que estas son situaciones conflictivas que devienen en intensidades, estados, que rompen con la trama, con lo previsible, con las acciones lógicas

y consecuentes. La organicidad en Briski es lo filogenético, es la sudoración y el campo de observación tiene que ver con cuestionar y romper “lo dado”. Por lo tanto, la verosimilitud del rol estará ligada a la tensión existente entre el Yo Actor y el rol elegido y las condiciones materiales de la existencia de ambos -que es la misma persona-.

Otro aspecto importante en su propuesta es el trabajo grupal. Para el maestro argentino la asamblea es la instancia superior de creación del ser humano. Se concibe a la creación por contagio con el grupo, no solo internamente con el grupo con el que se comparte la experiencia durante todo el año, sino también la interrelación con los otros grupos de la clase. El aprendizaje es en el teatro y afuera, dado que al menos una vez a la semana los grupos se reúnen para compartir vivencias, debatir y proponer ideas para las improvisaciones. Es clave para esto (o esto se da por) la masividad de sus cursos. Los grupos pasan a escena cada dos o tres semanas, por lo tanto las improvisaciones no son un ensayo, sino que acontecen y adolecen como primera y última función, porque no se repiten. Suceden y devienen pero en la búsqueda de nuevos conflictos, nuevas creaciones, generando una identidad grupal, distinta a la del Yo Actor, pero en necesario vínculo.

En los seminarios de improvisación de Briski la mirada introspectiva del actor/actriz va de la mano del aprendizaje técnico. Es la compulsión a la búsqueda personal y grupal. Y es en esta instancia de formación que se hace más evidente la influencia de Strasberg en el argentino. Esto se traduce en la importancia de observación de las conductas de los roles que elegimos, no para imitarlas sino para poder ofrecer lo propio de cada uno a escena. La afirmación “soy yo el torturador”, es una invitación a deconstruir los parámetros morales para poder jugar con lo prohibido, lo no permitido, sin juzgarlo y así dejar de colocar en la otredad al enemigo.

### ***El seminario de interpretación***

En este seminario se debe buscar un rol para dramatizar ya sea de autoría propia o ajena. A partir de entrevistas realizadas en colectivo y simultáneo, de relevamientos de los deseos y temores de cada estudiante, cuestiones personales, laborales, fantasías, etc., se sugieren algunos materiales de estudio, quedando la elección final a cargo del estudiante. Una vez más Briski insta al estudiante a elegir el material propio para no someterse a la espera del ofrecimiento de trabajo por parte de un tercero.

En esta instancia de trabajo la premisa de trabajar con la cuarta pared puede romperse, según la escena que se elija y la propuesta de cada grupo. En este sentido, para Briski hay tantas estéticas como actores en escena.

La forma de abordar un texto es a partir del método de las Acciones Físicas de Stanislavski, con algunas variantes que analizaremos a continuación. Briski sostiene que las Acciones Físicas son una herramienta técnica que proviene del materialismo histórico marxista. Una mirada científicista sobre el trabajo del actor que supone al texto como materia y por tal divisible en momentos. La vuelta conceptual que da Briski a esta técnica es la acentuación de que cada momento puede ser una obra en sí, y por ende (en esto consiste la búsqueda de lo propio de cada estudiante), no previsible en lo que respecta a la consecución de una acción con respecto a la otra. La lógica y la coherencia será una adaptación al personaje. Lo imprevisible será el hecho revulsivo del Yo Actor frente a la situación dramática. En palabras de Briski:

La ciencia física estudia la conducta de los materiales y Marx la historia como materia, y Stanislavski el texto como materia. Por lo tanto, es la base de la acción corporal, la conducta física de qué sos como materia, incluye la psiquis, las células, incluye todo. Somos antes que nada materia, que puesta en determinado calor, situación, momento histórico, va a tener determinada conducta, se va a dilatar, contraer. El gran misterio de la vida, es la conducta singular. La influencia de la física, la química, el conductismo de Pavlov, y la relación funcional por el carácter cognitivo, lo interdisciplinario que permitió coagular una nueva práctica escénica. Hay contagios de la materia, si yo estoy con vos, no soy yo, soy yo-vos en un entre deleuzeano (Wassermann, 2018b).

Cada Acción Física tendrá un título al que llama “latencia” (el conocido subtexto). Esta “latencia” no tiene que ver con el inconsciente sino con la voluntad propia de cada rol en una acción determinada. Briski sigue a Stanislavski en sus conceptos sobre “las unidades y tareas” (2003, pp.149-166). Indica en sus clases que este título tiene que tener un verbo y no un sustantivo porque mientras que el primero da movimiento al accionar y coloca al actor en el deseo, el segundo habla de una representación, de cierto estado, de una imagen o fenómeno. A su vez, recomienda escribir la acción física en una tarjeta con el título y texto correspondiente.

Una sustancial diferencia de la propuesta de Briski, es que los títulos no siempre tienen que ser realistas. Según de qué obra se trate, puede experimentarse con un color, con aspectos sensitivos que ayudan a construir la situación. Se puede comenzar ensayando una obra de Becket con polvo amarillo, construir la atmósfera amarilla. Si funciona, el

título de la acción física será la palabra “amarillo”. O un recurso musical, como Arnold Schönberg o Richard Strauss, o “El grito”, de Munch, para que desde la impresión se experimente una situación. Al respecto Juan W. Felice Astorga, asistente del Seminario de Interpretación confirma:

Una cosa que no se recomienda es usar las imágenes, pero para mí, Norman cambia según de qué obra estamos hablando, de que rol, y sobre todo de que actor estamos hablando, porque a uno le puede servir algo que a otro no. Norman nos suele dar un ejemplo muy puntual en lo que figuraría el color, mismo las imágenes, por ejemplo, para conseguir un estado siniestro o catatónicos en alguna obra de Becket, entendiendo al universo de Becket como roles que están muertos vivos. Da este ejemplo que a él le sirve: pensar en una placa amarilla (Wassermann, 2018c).

Una vez que tenemos algunos títulos, se improvisa, es decir que aquí entra en juego toda la experiencia adquirida en el seminario de improvisación. La escena elegida se dramatiza sin estudiar la letra de memoria, ya que si se estudia de memoria es porque no se sabe y se corre el riesgo de quedar atrapado en la música del texto. Briski considera que el cuerpo aprende y el lenguaje llega como una forma más de expresión, y para esto la improvisación será la base de construcción grupal de una escena.

Otro detalle importante que remarca en sus clases es tachar todas las didascálicas, los puntos y las comas, signos de exclamación e interrogación, pero no así los puntos suspensivos porque podrían contener otra acción física. En este sentido, sigue a Stanislavski, quien en sus anotaciones sobre la puesta de *Otelo* en 1929-1930, afirmó que “estas pausas, ricas de una acción sin palabras, ayudan a transformar frases sueltas de un breve monólogo en períodos enteros de vida humana” (1977, p. 295).

Sobre la base del texto “desnudo” (sin todas las puntuaciones y marcaciones del autor) se piensan grupalmente las primeras acciones físicas (al menos tres títulos) en la clase que se denomina “cartones”. La clave para pasar cartones es abordar la obra estudiando a su autor y al contexto social-histórico en el que fue escrita. El/la estudiante debe escribir parte del texto de la escena elegida en letras de aproximadamente cinco centímetros para que toda la clase pueda leer. Se utilizan de tres a cuatro cartulinas. Otra se deja reservada para algunos datos del autor y por último, pero no menos importante, una cartulina donde se debe dibujar la escena en la que se desarrolla la acción. Aquí es especial la atención que Briski coloca en la capacidad que se tenga de imaginar la escena y volcarla en un papel. Llegando incluso, algunos años, a dar clases de perspectiva para poder realizar los dibujos del lugar donde sucede la acción.

Luego de este encuentro, las primeras improvisaciones (ensayos) se realizan fuera de las clases, entre el grupo elegido y -a veces- algún compañero/a en la función de dirección o que simplemente los mire desde afuera, favoreciendo también a la práctica de dirección.

Como se puede observar, no existe en este seminario (tampoco en el de improvisación) una coordinación o conducción de ejercicios sobre las acciones físicas. No hay ejercicios previos que operen como ejemplo, debido a que no hay una función de dirección en las clases, por lo tanto la primera apuesta sobre el hacer en escena y sobre la puesta en escena será del actor/actriz.

En este punto se centra una de las principales críticas de Mauro (2017) a las metodologías realistas de actuación. Nos detendremos un momento en este tema. La investigadora advierte la existencia de un vacío metodológico sobre cómo pasar del texto a la acción para lograr la vivencia, la verdad en escena buscada por el realismo. Los valores axiológicos de un director/a o dramaturgo/a se convierten entonces en una verdad sobre lo que es creíble y lo que no. La metodología de actuación realista que surge como reacción a otras estéticas de actuación artificiosas -como el romanticismo- se vuelve paradójicamente otro artificio, ya que la decisión sobre la veracidad de las actuaciones depende de una voluntad externa. Será el dramaturgo o el director (y en nuestro caso el maestro) quien decida qué es lo real. A su vez agrega que en cuanto a técnica actoral, esta metodología posee una ausencia para explicar cómo lo vivenciado se expresa en escena. Es decir, que el cuerpo del actor queda escindido y al servicio de una estrategia de acción enmarcada por la trama o la dirección, y para esto debe volverse inofensivo, previsible y compensado. En este sentido Mauro afirma que:

En la omisión de su tratamiento metodológico y técnico, el ideal escénico realista reproduce las posturas normativas asociadas al cuerpo, presentes en el teatro occidental desde el mundo griego. Se trata de imponer mediante la norma una concepción intelectual y artificial del cuerpo como unidad definitiva y sin riesgo. Lo que se persigue fundamentalmente es el desarrollo de un cuerpo productivo y disciplinado, que respete tres imperativos necesarios para la claridad en la comunicación del referente: significancia, organicidad y equilibrio (Mauro, 2017, p. 539).

En este orden de ideas, se puede observar cómo este vacío metodológico se acentúa más cuando no hay alguien dirigiendo la escena, que oriente o dé motivación al accionar del actor/actriz. Si para Stanislavski mover un vaso es la simple acción física que sucede en escena y a la que el actor debe aferrarse, esto es posible porque la motivación de la acción se la está dando quien escribió o dirige la obra en el momento del ensayo de la ejecución de la acción física, y aún en el caso que el actor ejecute la acción sin saber por qué lo hace, igualmente tendrá una motivación que será cumplir una orden. En algún momento el accionar se proveerá de un significado, es decir de una motivación. Aunque en el ejercicio prevalezca la acción, estar, caminar, sentarse o cualquier otra actividad, esta siempre conlleva una motivación, ya será ser un rey o cumplir con la premisa de caminar.

En el primer Stanislavski la motivación se estudia a partir del trabajo de mesa, en el segundo Stanislavski, es a partir de una dirección en simultáneo a la acción. En Strasberg con un trabajo previo de ejercicios sensitivos y si no es suficiente (según su concepción de veracidad), utilizará los llamados “ajustes y condiciones”. En la propuesta de Briski, estas motivaciones serán buscadas por el actor/actriz y no siempre provendrán del psiquismo o de los subtextos, el estímulo se podrá encontrar en una imagen o en la música. Y como advierte Mauro, la incomodidad vendrá al poner/se en escena aquello anterior que se pensó. Los subtextos de las acciones físicas serán la base para las improvisaciones, los ensayos se organizan y se muestra en la clase cuando lo decide el grupo. La puesta en escena se construirá colectivamente, con ideas que pueden surgir en la clase de “cartones” o en las devoluciones de las pasadas. La mirada dualista del cuerpo cartesiano se deberá romper en los ensayos. Es cierto, no se dice el cómo, se dice, “hazlo”. Hay algo inasible en el que las palabras no son suficientes, porque competiría contras ellas ese sujeto deseante de ser mirado, con ganas de inventar una nueva realidad, paralela, disruptiva de los sentidos. La práctica actoral se presenta como un ida y vuelta, entre un pensar y un hacer, una praxis que incomoda y que rechaza. Un cuerpo como materia, que es divisible en momentos, que es contradictorio y por tanto imprevisible en su accionar.

Para concluir, se puede afirmar que las técnicas propuestas por Briski en este seminario provienen de una metodología realista, y por tanto tiene una preponderancia de la subordinación de la acción actoral a la interpretación de un personaje (sea a partir de una escena propia o ajena). Se propone un método de análisis del texto que permite la división de momentos y que -a priori- circunscriben el accionar a las circunstancias y

acciones físicas. Pero dada la posibilidad de realizar las escenas desde la improvisación y con la premisa de trabajar desde el “rol”, se puede sostener que esto permite dar un salto sobre la coherencia de las conductas, predisponiendo a la actuación no solo a los límites del personaje, sino a lo indeterminado del “aquí y ahora”. La materia textual será la excusa que se elige para organizar el deseo del Yo Actor. En sus clases Briski suele afirmar, “Uno es buen actor si puede obtener un accionar propio de lo que está escrito” (en Felice Astorga: 2018). ¿A qué se refiere? Hace poco tiempo, en el Seminario de Interpretación, se realizó una pasada sobre *No te vayas con amor o sin él* cuya autoría es del propio Briski. Es una historia sobre el amor y la dependencia económica, y tiene como protagonistas a dos mujeres, la patrona, católica, en silla de ruedas, y la empleada doméstica, que es sometida con un juego de encontrar objetos perdidos a cambio de unos pocos pesos. Aquella mujer se masturbó en escena y esta acción no surge del texto de la obra. Entonces, ¿cómo llega un consolador a escena? ¿Se trata de una adaptación de la obra? ¿O un devenir que rompe con una lógica binaria de lo que el texto es y debe ser al ser representado? Es cierto que se podría afirmar que no deja de ser un trabajo desde la dramaturgia que fue actualizada y, por ende, que se sigue pensando en términos de una acción lógica y consecuente de un rol. O sea que la dimensión estratégica<sup>8</sup> sigue dominando las técnicas de actuación para llegar al rol. Pero en la devolución Briski indicó que para ese grupo, el estadio de la improvisación era lo que primaba y que deberían estrenarla así, con todos esos diversos momentos y distintas técnicas en escena: stanislavskianas por un lado, diderotianas por el otro, y también, por qué no, tomar alcohol porque la actriz lo desea, estarse en varias escenas sin saber “lo que venía” y “navegar que es mucho más divertido que llegar al puerto” (en Felice Astorga, 2018).

En estas observaciones se puede detectar cómo las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación coexisten y pueden ser valoradas para la construcción de una escena. Por un lado, en la representación de la obra *No te vayas...*, en la que las actrices sustituyen algo ausente, o sea, los personajes de la obra, pero en la que también se presentan a sí mismas, al experimentar de forma disruptiva la trama o las secuencias lógicas que hacen que un personaje sea uno y no otro. La masturbación, en este caso, los momentos incómodos de silencio, la toma de alcohol (en ninguna parte de la obra se

---

<sup>8</sup> Karina Mauro (2014) toma estos conceptos de Michel De Certeau, quien define a la lógica de acción estratégica en contraposición a la lógica de acción táctica. En la primera, existe un cálculo de relaciones de fuerza, como la trama creada por el dramaturgo, y la segunda, constituye la manera en que se emplean los productos impuestos por el orden dominante.

describe esta situación), por citar solo algunos ejemplos. La interpretación de una obra, desde “la primera persona” o mejor dicho desde “el rol”, se vuelve experimentación, devenir, y por lo tanto, se rescatan esas “prácticas de escamoteo” a las que refiere Mauro (2015), esos lugares de singularidad y creatividad del Yo Actor que hacen a lo propio de cada actor/actriz (Ver *Norman Briski y su formación*).

En consecuencia, para Briski lo propio es la anomalía que todos tenemos o debemos encontrar. Esa singularidad, esa identidad que hace que la construcción del Yo Actor no sea una reiteración de estereotipos sino, una construcción singular de cada uno/a. Para Deleuze (1994) el animal es el borde, es esa posición periférica frente a la manada. Para Briski un actor/actriz será un animal frente a la manada, frente a la sociedad/Estado. El estudiante es el animal frente al maestro. Es un borde de creación, con una técnica exportada de una metodología realista y puesta al servicio de cuanta estética devenga el animal.

### ***Conclusiones***

Retomando las categorías analíticas de Mauro, se puede observar cómo una visión de mundo puede influir sobre los aspectos técnicos y la construcción del Yo Actor. Encarar el trabajo del actor/actriz desde una mirada ética en la que todos somos aquello que denostamos, aquello que juzgamos y también aquello que amamos, para desde la subjetividad poder modificar las condiciones materiales de explotación, de sometimiento y así allanar el camino al devenir, a lo imprevisible, el borde, la anomalía.

A su vez, se podría afirmar que Briski sigue la tradicional propuesta de actuación que diferencia el teatro interpretativo del representativo, y toma del primer Stanislavski el concepto de “vivencia” (aunque en sus clases nunca nombre dicha palabra o concepto), pero lo refuncionaliza al erigir como pilar de la conducta la contradicción y la imprevisibilidad, en una práctica teatral que debe ser disruptiva frente a lo dado por la moral y las instituciones. Quizá sea por esto que en los Seminarios de Improvisación se puedan ver escenas donde todos son espermatozoides, o donde la acción transcurre limpiando los ladrillos de la pared, entre otras escenas más cercanas a la alienación de clase, como robos o peleas por la heredad. Como afirma Pavlovsky:

El teatro de Norman es puro devenir, puro acontecimiento, puro entre, pura micropolítica. No se deja apresar por ningún pensamiento organizativo, no se deja capturar, corre, evita que lo agarren, lo encasillen y hasta a veces lo comprendan. Como dice Deleuze: <<No hay que interpretar, hay que experimentar>> (...) Solo digo: Norman Briski escribe cómo actúa, cómo dirige y cómo enseña sus clases. Y cómo piensa la vida (Briski, 2008, p. 13).

Es oportuno repasar los lazos entre el teatro y la política que Briski supo enlazar durante toda su carrera. Su dramaturgia estuvo atravesada por una mirada profundamente poética, política y disruptiva de la realidad. Desde sus primeras producciones como actor, se alejó del realismo como estética, ni sus obras son realistas, ni sus puestas lo son. Pero sí se advierte que utiliza las técnicas y procedimientos que nacieron con el realismo y el naturalismo para enseñar a los estudiantes las primeras prácticas en escena. Fundamentalmente en el primer seminario, la construcción de cuarta pared –como meta paradójica del trabajo del actor- producida como consecuencia de la vinculación de los roles a partir del conflicto en escena. Esta técnica se piensa como una consecuencia indisoluble al estar en escena con una motivación (deseo-temores) que dé sustento al accionar. Y a su vez para que funcione como antídoto de lo didáctico, especulativo, del cuento a narrar o del mercado cultural.

Una vez que el actor/actriz logra superar ciertas inhibiciones llega el turno de trabajar en el Seminario de Interpretación, en el que la metodología utilizada para el análisis del texto es la de las acciones físicas que parte de la materia textual, que puede ser dividida en momentos sin que ninguna acción dependa de la otra o esté al servicio de lo que vendrá. Cada acción física será una obra en sí misma. La acción surgirá sin una dirección de actores y la experimentación queda a cuenta propia de cada actor/actriz. El Seminario de Interpretación será el lugar en el que se aprende una técnica para quienes quieran tener una herramienta para ejecutar una pieza dramática, pero para otros también será la posibilidad de presenciar disruptivamente en escena, con la libertad de jugar creativamente. Quizá sea por esto que en sus clases transiten actores y actrices de diferentes procedencias sociales y económicas, o que en un mismo grupo pueda trabajar alguien que por primera vez se acerca al teatro junto a un compañero que ya tiene un “nombre propio” en el campo teatral.

Para finalizar, si bien Briski propone el trabajo de mesa previo para extraer las acciones físicas y estudiar el contexto social del autor de la obra, que se realiza en la “clase de cartones”, luego dependerá de cada grupo cómo acciona. Esto lo distancia del último Stanislavski en sus aspectos como maestro, dado que no dirige a los estudiantes, y también lo distancia como director. En particular, sus prácticas son bastante eclécticas<sup>9</sup> y según la obra y el grupo que dirija, trabaja con o sin mesa como proponía en sus últimos tiempos Stanislavski, incluso con intervenciones al estilo de los “ajustes y condiciones” de Strasberg.

Lamentablemente, hay algo inasible en sus clases, en sus devoluciones, que no se sistematiza y en el que se invita al corrimiento del realismo como estética imperante y por ende, a la búsqueda de las estéticas propias que cada actor/actriz posea. Para Briski el realismo o el naturalismo fue un devenir de un determinado social histórico que el hombre buscó para salir de Dios, y ese periodo materialista fue funcional a la disciplina partidaria. La invitación a repensar la civilización entendida como una sujeción que esclaviza los flujos de deseos, a discutir la realidad como parámetro de verdad, a compulsar a buscar lo real de la realidad para acercarse a los sueños, son los planteos ideológicos de su particular mirada sobre la actuación. Por esto se puede dramatizar *Imperceptible* de Pavlovsky, con el Método de Acciones Físicas, o siendo una nena que juega en escena hasta que es abusada, o que en una escena donde un padre y un hijo se reencuentran, lo más importante sea una pava que gira sobre la mesa, como correlato de una intensidad que no existe y como reloj de la estupidez. Como corolario, se rescata aquella frase de Briski -citada anteriormente- al hablar de las técnicas del mimo, dado que se presenta como una síntesis de sus valores éticos y estéticos en su propuesta para la construcción del Yo Actor: “cuanto más singular sea la manera, nos saldremos de las formas. La civilización se encarga de domarnos. Tenemos que seguir buscando la potencia infantil que siempre es revolucionaria” (Aznárez & Briski, 2013, p. 27).

---

<sup>9</sup> Ensayando *No te vayas con amor o sin él* (2011), Briski extrajo junto al elenco los títulos de las acciones físicas de toda la obra, y en otra de las experiencias, como *Unificio* (2017), trabajó con propuestas conflictivas sobre lo que sería vivir en sociedad, con ideas visuales y a partir de las improvisaciones, y de esa manera escribió los núcleos dramáticos (con estéticas y procedimientos del humor y el *clown*). Además, no solo aborda sus textos de maneras distintas en cada ocasión, sino que también sus puestas varían de estilo –como consecuencia de la experimentación total que determinaría una estética específica, como puede ser la última obra que estrenó, *La conducta de los pájaros* (2018), en la que los actores deben atravesar casi toda la obra arriba de máquinas gigantescas (como devenir de la magnitud de lo ideológico de los roles de Rosa Luxemburgo y Manuel Ugarte), lo que los expone a esfuerzos que nada tienen que ver con una actuación realista.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (1965). El desconocido Stanislavski. *Revista Máscara. Publicación de la Asociación Argentina de Actores*, 132/133.
- Aznárez, C., & Briski, N. (2013). *Mi política vida*. Dunken.
- Briski, N. (2011). Diálogos: la potencia grupal y el teatro. En O. Saidón, *La potencia grupal*. Lugar Editorial.
- Briski, N. (2010). Invención. En *Teatro Calibán*. Disponible en: <http://normanbriskiarticulos.blogspot.com/2010/10/invencion.html>.
- Briski, N. (2008). *Teatrobrik*. RCL Rio Cultura.
- Deleuze, G., & F. Guattari (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Dorin, P. (2011). Filiaciones y derivaciones de una danza de expresión en la Argentina. Disponible en: <http://congresoeducacionfisica.fahce.unlp.edu.ar>.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino*. Biblos-Fundación OSDE.
- Liaudat, M. D. (2016). Marxismo, Cultura y Antropología. Los aportes de Gramsci, Thompson y Williams. *Cuestiones de Sociología*, 15/020. Disponible en: <http://www.cuestionessociologia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/CSe020>
- Mauro, K. (2017). La Metodología de Actuación realista como Dispositivo de Atenuación de la Presencia del Actor en Teatro y Cine. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 7(3), 523-550. <https://doi.org/10.1590/2237-266069587>
- Mauro, K. (2015). El actor emancipado. En *Actas del IV Congreso Internacional de Teatro. VI Congreso Nacional del Teatro. Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. Departamento de Artes Dramáticas, UNA.
- Mauro, K. (2014). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telónfondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.
- Mauro, K. (2010). Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación. *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, IX, 1-14. Disponible en: <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>.
- Pellettieri, O. (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, Tomo IV. Galerna.

Schoo, E. (2012). Gené, el hombre de teatro total. En *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/gene-el-hombre-de-teatro-totalnid1445817>.

Serrano, R. (2004). *Nuevas Tesis sobre Stanislavski: fundamentos para una teoría pedagógica*. Atuel.

Serrano, R. (1971). *Stanislavski. Método de las acciones físicas*. GET.

Stanislavski, C. (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. Alba Editorial.

Stanislavski, C. (1977). *El Trabajo del actor sobre su papel*. Quetzal.

Strasberg, L. (1989). *Un sueño de una pasión. La elaboración del Método*. Emecé Editores.

## **OTROS RECURSOS**

Felice Astorga, J. W. (2018), Apuntes de clases teóricas del Seminario de Improvisación dictado por Norman Briski.

Wassermann, E. (2018a). Entrevista personal a Carlos Aznárez, 15 de septiembre de 2018.

Wassermann, E. (2018b). Entrevista personal a Norman Briski, 24 de septiembre de 2018.

Wassermann, E. (2018c). Entrevista personal a Juan W. Felice Astorga, el 20 de septiembre de 2018.