

TEATRO DE ESTADOS O DE INTENSIDADES: POÉTICA DE ACTUACIÓN

Theater of States or Intensities: Poetics of Acting

MEZZANO, Nora¹

Resumen

El artículo analiza las características del tipo de actuación propuesto por el Teatro de Intensidades o de Estados. El Teatro de Intensidades fue inaugurado por el director de teatro argentino Alberto Ure en la posdictadura (década del '80), mientras que el Teatro de Estados es un concepto defendido por el también director y maestro de actores argentino Ricardo Bartís. La continuidad entre ambos Teatros que asume el trabajo es formulada por la doctora Karina Mauro. La poética de actuación común de este Teatro de Intensidades o de Estados es revisada y discutida en la obra homenaje a Eduardo "Tato" Pavlovsky, *Teatro y Política*, estrenada en Buenos Aires en 2017, dirigida por Elvira Onetto y actuada por Norman Briski y el propio Ricardo Bartís.

Abstract

The article analyzes the characteristics of the type of action proposed by the Theater of Intensities or States. The Theater of Intensities was inaugurated by the director of the Argentine theater Alberto Ure in the post dictatorship (decade of the '80s), while the Theater of States is a concept defended by the also director and Argentine teacher Ricardo Bartís. The continuity between both Theaters that assumes the work is formulated by Dr. Karina Mauro. The poetics of common action of this Theater of Intensities or States is reviewed and discussed in the work tribute to Eduardo "Tato" Pavlovsky Theater and Politics premiered in Buenos Aires in 2017, directed by Elvira Onetto and performed by Norman Briski and Ricardo Bartís himself.

Palabras clave: *Teatro de Intensidades; Teatro de Estados; Actuación; Procedimientos; Poética.*

Key-words: *Intensity Theater; State Theater; Performance; Procedures; Poetics.*

Fecha de envío: Febrero de 2023 | **Data de publicación:** Septiembre de 2023.

¹ NORA MEZZANO - Especialista en Producción de Textos Críticos y Difusión Mediática de las Artes de la Universidad Nacional de las Artes, Argentina. Es además Profesora y Licenciada en Artes Combinadas de la Universidad de Buenos Aires. Ha participado en investigaciones sobre artes escénicas y ha publicado en revistas especializadas textos críticos sobre teatro, danza y performances. ARGENTINA. E-mail: noramezzano4@yahoo.com.ar

TEATRO DE ESTADOS O DE INTENSIDADES: POÉTICA DE ACTUACIÓN

“la actuación reivindica el territorio de ser la nafta, la materia que va a poner en marcha la chispa teatral que es el vínculo entre el que especta y los que actúan” (Ricardo Bartís).

“Y ¡ay los que piensan que los poetas son inofensivos! En estas tierras los versos tienen uñas y dientes” (Liliana Bodoc).

PRESENTACIÓN

Este trabajo se propone realizar un recorrido por el tipo de actuación que el Teatro de Estados o de Intensidades reivindica y defiende. Y además abordar *Teatro y Política*,² obra-homenaje a Eduardo “Tato” Pavlovsky, ya que en ella se plasman -en la labor de Ricardo Bartís, de Norman Briski, de Elvira Onetto y en los textos del homenajeado- concepciones teatrales y procedimientos de actuación propias de esta poética que fue inaugurada por Alberto Ure.³

Todos ellos -Ure, Pavlovsky, Onetto, Briski y Bartís- tienen una historia compartida dentro del campo teatral porteño. Una historia que los ha encontrado en diferentes proyectos y en diversos roles, pero también una historia que los enlaza por sus emparentadas consideraciones, aunque no siempre idénticas, acerca del teatro y su lenguaje. Las coincidencias se aglutinan en torno a una afrenta común contra el teatro realista de raigambre stanislavskiano/strasbergiano y un ejercicio fundado en la investigación con la materialidad teatral. Es que sus quehaceres, dentro de un ámbito minoritario pero muy valorado por la academia, se han contrapuesto abiertamente al estilo hegemónico del campo teatral, especialmente al realismo.⁴

² *Teatro y Política* se presentó en la sala González Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación de Buenos Aires, Argentina entre mayo y junio del 2017. Formaron parte de este proyecto de homenaje a Eduardo Pavlovsky, Norman Briski y Ricardo Bartís, como actores, y Elvira Onetto como la coordinadora general.

³ “Teatro de Intensidades” es como lo llamó Ure. “Teatro de Estados” lo llama Bartís. Nosotros hablaremos de “Teatro de Intensidades o de Estados” siguiendo a Karina Mauro quien plantea una continuidad entre ambos artistas.

⁴ El Teatro de Intensidades o de Estados apela de manera permanente al realismo en tanto es “el enemigo” a atacar y a subvertir (Mauro, 2011, p. 325).

Se hace necesario señalar que han sido más lo investigadores y críticos teatrales, y no tanto los propios artistas que aquí evocamos, quienes han ubicado la obra, la pedagogía teatral e incluso el tipo de actuación, que estos artistas despliegan, dentro de los parámetros del teatro de Intensidades o de Estados. En este sentido Karina Mauro sostiene que Ricardo Bartís es el continuador más relevante, como director y como maestro de actores, del teatro iniciado por Ure, y que “la poética personal de Actuación de Eduardo Pavlovsky establece un diálogo” directo con dicho teatro⁵ (Mauro, 2011, pp. 325-419).

1. TEATRO DE INTENSIDADES O DE ESTADOS

El Teatro de Intensidades o de Estados se inicia con Alberto Ure a comienzos de la Posdictadura y se extiende hasta la actualidad gracias a sus continuadores. Ricardo Bartís es uno de los más destacados sucesores tanto en lo que respecta a su obra artística como a su tarea como formador de actores.⁶ En confrontación permanente con el realismo imperante y hegemónico dentro del campo teatral tanto su creador -Ure- como sus continuadores contribuyeron al ejercicio de un teatro que se asumió y asume argentino, impuro, experimental y militante. Un teatro que conjuga lo político con la investigación sobre el lenguaje. Que abordó y aborda temáticas del pensamiento nacional con una retórica novedosa, en el cual, por ejemplo, logran convivir la actuación de estados con la recuperación de procedimientos propios del actor popular. Un teatro en el que la poética actoral es primordial pero que siempre se encuentra bajo la égida del director, último y primer responsable de la puesta en escena.⁷

El teatro para Ure es una “forma de producir ideología en términos netamente artísticos” (Mauro, 2011, p. 362).⁸ Y en consonancia “la teatralidad poética [de Bartís] resiste como espacio sucedáneo de la militancia política, [no sólo construyendo] acontecimientos del lenguaje sino espacios de habitabilidad, moradas para vivir” y pensar al mundo de otra manera (Dubatti, 2012, p. 218). Para ambos artistas la centralidad está

⁵ Pavlovsky reconoce como maestros a sus directores, destacando entre ellos a Alberto Ure y a Norman Briski.

⁶ Actividad que desarrolla en su Teatro Escuela El Sportivo Teatral desde 1980.

⁷ Mientras que el proceso creativo de Ure según su propia definición se ha sostenido en “el anti método del cirujeo”, re juntando restos de distintos saberes, estéticas y géneros, el de Bartís, sin método instituido, transita lo azaroso y lo particular que cada proyecto genera (Dubatti, 2012, pp. 215-217).

⁸ “La influencia del pensamiento nacional en Ure no se manifiesta en el mensajismo propio del teatro ideológico de corte progresista, sino a partir de la repercusión poética que posee la experimentación formal” (Mauro, 2011, p. 325).

tanto en la materialidad teatral, no en la transmisión de un mensaje, como en la acción política que resulta de la perturbación estética de lo hegemónico y de lo establecido en el campo. El teatro de Intensidades o de Estados “[...] reivindica la reflexividad de la representación como dimensión privilegiada de lo artístico, pero fundamentalmente de lo político” (Mauro, 2011, p. 361). Por lo cual el espectador modelo⁹ de esta estética es un espectador crítico, conocedor del lenguaje y capaz de “leer” las propuestas en diálogo con los procedimientos que el teatro reinante propone.

Esta poética abiertamente anti-realista desde sus orígenes confronta al “tradicional teatro de representación” fundamentalmente desde lo más propio del lenguaje teatral, la actuación. Ella asume en el Teatro de Intensidades o de Estados un lugar central y una modalidad bien distinta a la que propicia el teatro de representación. Mientras que este último esconde las marcas de enunciación y subordina todos los elementos del lenguaje teatral para priorizar la historia, el Teatro de Intensidades o de Estados, en cambio, reivindica y evidencia las actuaciones, sus aspectos rítmico y poético, en busca de la “disrupción de la trama” y de quebrar “los parámetros estéticos, formales y éticos del realismo” (Mauro, 2011, p. 325).

Como decíamos la poética personal de los actores, su actuación, es prioritaria para el Teatro de Intensidades o de Estados, pero se hace necesario aclarar que es la relación que el director establece con “su” actor/actriz la que conduce el trabajo actoral. Dado que resulta el director el responsable de advertir y de contribuir en el despliegue del campo poético actoral. Bartís considera que son los actores los “portavoces del lenguaje” teatral (Fukelman & Dubatti, 2010, p. 233). Ellos, sostiene, “actúan por entremedio del texto” construyendo una realidad particular producto de su singularidad asociativa, poética, melódica, rítmica, corporal que “revela o permite ver el tema de otra manera” (Bartís, 2003, p. 117). Lo que se presenta ante los espectadores es “la textura”, “la opinión” performativa, la dramaturgia o relato del actor/actriz, en definitiva, la actuación singular de esos actores. Lo que palpa el espectador entonces, como nos dice Bartís, “no es la realidad imaginaria del relato [ni] de la historia, sino la realidad concreta de estar actuando” (Calero, 2010, p. 103). Para el director y maestro de actores el relato de la actuación convive junto a otros en la escena siendo, sin embargo, este el principal de los relatos en el arte teatral (p. 107).

⁹ A la manera de “lector modelo” de Umberto Eco, con “espectador modelo” nos referimos al espectador presupuesto/construido por una obra o una estética sin que se confunda con el espectador empírico concreto.

Por su parte Pavlovsky en *La ética del cuerpo* propone, en la misma línea que Bartís, una definición del teatro de Estados y de su particular tipo de actuación:

Según esta concepción se quiebra la noción de ‘psicología’ tradicional de los personajes. [...] Es un teatro de ‘estados’: los personajes aparecen, no se sabe quién o qué son, pero lo que les pasa en la escena, en la interacción, repercute en algún lugar, hacen reconocible algo no dicho. No es un teatro de ‘explicaciones’ sino un teatro de acción. [...] Los personajes no [tienen] una historia previa [surgen] de la acción, un tipo de personaje que me gusta definir como ‘cuerpos en afección’. Es decir, están afectados por algo y actúan. Sin narrativa previa. Son pura intensidad (Dubatti, 1980, p. 76).

En discusión y reacción constante contra el teatro realista y su “sistema” privilegiado de actuación,¹⁰ el teatro de Intensidades o de Estados propone una actuación que trastoque los lineamientos tan valorados por cierto sector del campo teatral porteño. Así en lugar de lograr una actuación orgánica, que evolucione lineal y cronológicamente y que logre una continuidad armoniosa y sin interrupciones, el teatro de Intensidades o de Estados propone un juego rítmico, relampagueante, balbuceante, fragmentario, abrupto, discontinuo, texturado, nunca liso, que permite lecturas expansivas y multiplicadas, no jerárquicas ni lineales, sin centro único. De modo que “[...] a la demostración de una tesis o referente se le opone la yuxtaposición de estados diversos manifestados en los cuerpos de los actores” (Mauro, 2011, p. 390).

Otro aporte importante que introdujo Ure y continuaron sus sucesores, también en pos de “trastocar” al realismo psicologista y desestabilizar su representación transitiva, fue apelar a la actuación popular. Así se rescataron y “reutilizaron” procedimientos del actor popular¹¹ tales como el despliegue del cuerpo grotesco (abierto y procaz), la mezcla de rasgos, la distorsión de rasgos faciales, la declamación parodiada por medio de la exageración, el balbuceo, el morcilleo, la improvisación, el humor, la comunicación

¹⁰ “El sistema Stanislavski se convirtió en hegemónico en la formación del actor argentino durante los ‘60, ‘70 y bien entrados los ‘80, cuando comenzó a ser severamente cuestionado por nuevas formas teatrales y otras técnicas actorales. Sus principales exponentes son los actores de La Máscara [...] y Raúl Serrano, quienes continúan dando clases, exceptuando a Carlos Gandolfo, quien se mantuvo activo hasta su fallecimiento. Entre ellos, sin embargo, hay profundas diferencias que tienen que ver con la influencia ejercida por concepciones opuestas, como son el Método de Strasberg y el Método de las Acciones Físicas, basado en las últimas indagaciones de Stanislavski” (Mauro, 2008). Además, “la metodología de actuación propuesta por ‘el sistema’ Stanislavsky se adecuó perfectamente a las tendencias transitivas del teatro realista y de representación” (Mauro, 2011, p. 273).

¹¹ Los actores populares de antaño eran quienes se habían desempeñado en el circo criollo, la gauchesca y el sainete. Sus herederos son los actores contemporáneos de programas y películas populares de la televisión y del cine (Mauro, 2011, pp. 388-389).

directa con el público, la ruptura de la cuarta pared. A estos procedimientos, además de ser recuperados, se los hibridó o hizo convivir con procedimientos novedosos, propios del actor de estados. De algún modo la propuesta de Ure logró superar y sintetizar viejas antinomias que lo precedieron. Aunando la experimentación formal con las manifestaciones de la cultura popular nacional logró reunir en su teatro términos hasta entonces antagónicos para el campo: lo alto con lo bajo, lo popular con lo culto, lo propio con lo extranjero, etc.¹²

De esta manera el Teatro de Intensidades o de Estados a través de la incorporación de estos procedimientos u operaciones logra contraponerle al teatro de representación transitiva un teatro de representación reflexiva que dimensiona y evidencia, como ya dijimos, el lenguaje teatral, la actuación. Por lo cual es posible también pensar a este teatro como una poética metatextual, o mejor metateatral, en tanto que funciona como comentario, crítica, reflexión sobre el propio lenguaje.

2. ACTORES DE INTENSIDADES Y DE ESTADOS. Un caso: Teatro y Política

Teatro y Política se presentó en la sala González Tuñón del Centro Cultural de la Cooperación ente mayo y junio del 2017. Y como decíamos al comienzo de este trabajo, esta obra-homenaje a Eduardo “Tato” Pavlovsky reunió a referentes indiscutibles del Teatro de Intensidades o de Estados, que incluye por supuesto al homenajeado con sus textos.

La obra recorre, a través de la lectura y la actuación de Bartís y de Briski, fragmentos de obras teatrales de Pavlovsky -*Cámara Lenta* (1981), *Pablo* (1985) y *El cardenal* (1992)-, artículos publicados en contratapas del diario *Página/ 12*, una carta inédita a Fidel Castro, e incluso un ensayo emblemático sobre el juego titulado: “Historia de un espacio lúdico”.¹³ Y si bien este recorrido es casi completamente leído, en busca de que la “voz” de Pavlovsky sea la protagónica, la actuación que Bartís y Briski construyen adquiere el protagonismo propio del Teatro de Intensidades o de Estados. Lo que nos

¹² Ure logró con su teatro una suerte de síntesis entre las corrientes antagónicas que lo precedieron en el campo teatral porteño, un teatro ético -que priorizaba la función didáctica y social a partir de la transmisión de un mensaje- y un teatro estético -vanguardista y experimental, concebido con menosprecio como puro juego-.

¹³ Este artículo conforma con otros el libro *Espacio y Creatividad* de E. Pavlovsky y H. Kesselman referenciado en la bibliografía, y permite ser leído como el basamento del trabajo de Pavlovsky como psicodramatista y como teatrero.

permite entonces centrar nuestro análisis en lo que es el lenguaje más propiamente teatral, la actuación, a la luz del teatro y la poética inaugurada por Alberto Ure.

En ocasión de cumplirse un año del fallecimiento de Pavlovsky, Onetto ya había organizado un evento/homenaje en el mismo Centro Cultural de la Cooperación que reunió a muchos artistas y amigos del dramaturgo y actor para leer sus textos. Allí Briski y Bartís se encontraron por primera vez en un escenario. Ese fue “el germen” de *Teatro y Política* donde ella misma, Onetto, asumió su dirección.

Con un formato de “concierto”, como señaló Bartís en una nota de difusión,¹⁴ los actores transitan en la obra “duetos” y “solos” desplegando su poética de actores entre micrófonos y atriles. Interactúan y alternan participaciones individuales. En el caso de Briski a veces dejando la lectura y asumiendo la actuación sin textos por delante. Por su parte Onetto permanece siempre en escena, o bien siguiendo los parlamentos, en una gran mesa de trabajo llena de papeles, o bien presentando y referenciando los textos leídos/actuados o por leerse/actuarse. Su presencia y su accionar en la escena construyen una suerte de trabajo que se va haciendo frente al público. También abona este mismo sentido de puesta performática el hecho de que durante el ingreso del público, y mientras Onetto y Bartís conversan cerca del escritorio con papeles, se escuchara como “sonido de sala” las voces de los tres (Onetto, Briski y Bartís) organizando cuestiones de la obra.

El atuendo que utilizan los actores no parece ser vestuario salvo por el accesorio de los sacos. Al ropaje que los identifica por lo que son, dos teatreros independientes y algo bohemios, se les añade unos sacos que parecen remitir a las figuras, algo payasescas, de nuestros actores populares. Aquellos a los que Pavlovsky supo tanto admirar y emular por su actuación carismática, intuitiva, “improvisada”, corporal y sabia. Actores populares a los que, como mencionábamos algo más arriba, el Teatro de Intensidades o de Estados recupera en sus propuestas exaltando así la dimensión reflexiva del teatro, y más específicamente de la actuación.

En un escenario apaisado que frontaliza las figuras de los actores, Bartís y Briski, la escena se vuelve fiesta. Fiesta por el hecho de poder ver a Ricardo Bartís actuando, que si bien inició su carrera como actor, es más conocido por su labor como director y formador dentro de la poética de Estados; fiesta por el juego que entablan ambos actores,

¹⁴ “Tributo a Tato Pavlovsky: por un teatro de la resistencia” de Jazmín Carbonel en diario *La Nación*, 5 de mayo de 2017.

tan fiel a los postulados pavlovskyanos al respecto; y fiesta que se vuelve celebración con Norman. Especialmente en los dos momentos en los que no lee. Briski es sin dudas en *Teatro y Política*, texto particular, hilvanado de escenas heterogéneas, sobre el cual luego volveremos, el “encargado” de ilustrarnos acerca de la actuación en obra del Teatro de Intensidades o de Estados ya que conjuga dos procedimientos específicos de esta poética. Como ya hemos mencionado uno de ellos consiste en el ejercicio de cambios abruptos de estados y que tiene por fin perturbar, desacomodar la expectación tradicional que promueve el teatro hegemónico/realista. Y el otro, el guiño, la complicidad seductora con el público que rompe la convención realista de “la cuarta pared”.¹⁵ También mencionamos antes que el Teatro de Intensidades o de Estados apela y recupera, para, entre otras cosas, resaltar el lenguaje actoral, procedimientos propios del actor popular que Briski despliega con comodidad genial dada además su consabida formación en mimo y danza.

Es característico del “actuar popular” el hecho de ir midiendo permanentemente la actuación con las reacciones de los espectadores. Por ello mientras que el actor culto debe cumplir con un plan diseñado previamente por el director, y esto vuelve al público un potencial enemigo, en tanto resulta un posible distractor del plan trazado en los ensayos, el actor popular, en cambio, es un actor táctico, que necesita de su público para tramar su actuación, que busca seducirlo y conquistarlo a cada paso que da en el aquí y ahora del teatro o “de la cuerda floja”.¹⁶ Y si bien hay que hacer la salvedad acerca de que en el Teatro de Intensidades o de Estados, y específicamente en *Teatro y Política*, también se cumple con un plan ya pautado en los ensayos, en muchos casos y particularmente en este, los actores recurren a la improvisación, al diálogo que entablan con el público durante cada función. Norman Briski en *Teatro y Política* hace gala de su destreza de actor “equilibrista”, entrando en contacto con su público, con quién se coteja permanentemente. Mira a sus espectadores, se dirige directamente a ellos. Parece ir

¹⁵ “Pared imaginaria que separa el escenario de la sala. En el teatro ilusionista (o naturalista) el espectador asiste a una acción que supuestamente acontece al margen de él, detrás de un muro traslúcido. El público es invitado a espiar a los personajes, los cuales a su vez se comportan como si el público no existiese, como si una cuarta pared los protegiese” (Pavis, 2003, pp. 105-106).

¹⁶ Nos apoyamos a aquí en Mauro (2011). Y ella en Michel De Certeau, para quien la lógica de acción táctica no tiene proyecto, es ciega y perspicaz, reacciona al aquí y ahora, a lo que está pasando. No tiene capacidad de ganancia ni de acumulación de los éxitos conquistados, tiene que seguir resolviendo cada vez. La lógica en juego es la del acróbata equilibrista que camina sobre la cuerda floja, creando y construyendo a cada paso que da. Su incertidumbre muta en los instantes de equilibrio, cuando consigue la aprobación de su público.

tomando decisiones de actuación a cada paso que da Briski “hace” dos solos. En el primero el gran Norman “nos cuenta” que Pavlovsky quería convertir en cuento una anécdota de su tío con el dentista. Norman no lee, se dirige y actúa hacia nosotros. Cómplice con sus espectadores y sin grandes estridencias relata la anécdota y se vuelve “jugador/creyente/actor” de lo que alguna vez le contó Tato y que finalmente no escribió. Pero que sí lo hace Briski, quien “escribe” con su “cuerpo afectado”¹⁷ su relato poético de actor.

El otro solo que hace Norman es un fragmento de *Poroto*. Norman alternativamente es el hijo y es la madre. No cambia la voz sino su estado para representar alternativamente a uno y a otra, a medida que los personajes asumen la palabra en el diálogo que entablan.¹⁸ Briski logra producir con su actuación pasajes abruptos, instantáneos, de lo cómico a lo trágico, sin tránsito. El hijo, iracundo, mata a su madre, luego llora y se arrepiente por lo hecho. Su madre, incestuosa, lo disculpa y lo comprende amorosamente. Ese juego contradictorio, dialéctico de convivencia de estados, de risas y de llantos, lo consigue Briski con una actuación que ¿podría llamarse dialéctica?

Pavlovsky prologó un libro de obras teatrales que escribió Briski, y el fragmento que transcribo si bien se refiere a los textos del aquí autor Briski, resultan sin embargo absolutamente pertinentes para describir su actuación, su hacer en escena:

Todo el teatro de Norman es una búsqueda desesperada del objeto perdido y la desesperación de no hallarlo [...] el teatro de Norman Briski no es un teatro común es un teatro de golpes de ruidos de olas de infinitos de lo que no se puede decir de lo que se quiere buscar y no se encuentra (Briski, 2016, pp. 6-8).

Un procedimiento presente en la poética de actuación de Briski es el balbuceo, procedimiento, como ya dijimos, característico de los actores populares y que el Teatro de Intensidades o de Estados ha elegido y sabido usar. Pavlovsky, en su obra *Rojos Globos Rojos*, lo explica con poesía:

¹⁷ Bartís utiliza la expresión “cuerpos afectados” para referirse a “la afección”, como una peste, que se produce en los actores y por qué no en los espectadores durante el acontecimiento del teatro. Esa afección resulta la materia poética fundamental del lenguaje.

¹⁸ Este fragmento corresponde al personaje llamado el Parroquiano de la obra *Poroto*, y más específicamente a la puesta que en 1998 se presentó en el Teatro Calibán y que dirigió y también actuó Norman Briski, junto con Eduardo Pavlovsky, el autor, Elvira Onetto (luego María José Gabin) y Susana Evans. Pavlovsky no escribe un diálogo sino un monólogo, a cargo del Parroquiano, con muy pocas puntuaciones y en el que simplemente, sin anticipaciones, cambia el género.

[...] quiero que me cuenten las historias de los decires balbuceantes, con las dicciones de los grandes tormentos, misterios y tartamudeces de la noche. Quiero oír hablar en tartamudo [...] No te quiero explicar nada. Nos hemos pasado toda la vida explicando todo y entendiendo bastante poco. Quisiera contarte la historia de mis retazos, de mis pausas, de mis ambigüedades, de mi incomprensión de la existencia, de mis largos monólogos inexplicables, de la complejidad de mi vida (Dubatti, 1999, p. 8).

Briski dice tartamudeando. Y su decir se vuelve acción que balbucea. Acción vacilante, acción que duda, que retrocede a veces e incluso se detiene. Cuando su acción logra avanzar, un poco, parece hacerlo sin certezas, con preguntas más que con evidencias, con más tristezas que esperanzas, más vencido que vencedor. La voz en Briski, su decir, es acción y es cuerpo y es pensamiento. Su balbuceo expresa lo ambiguo, lo contrario, lo complejo, lo cómico y lo trágico a la vez. Esta operatoria contribuye a desestabilizar la idea de un personaje y de una trama “coherentes” que evolucionan “hacia adelante”, concepción propia del hegemónico realismo psicológico que el Teatro de Intensidades o de Estados discute y vino a atacar.

En cuanto a la tarea de Bartís en *Teatro y Política*, a lo largo de la obra él va delimitando el espacio de lectura/actuación con espuma de carnaval. Una vez “marcada la cancha” de juego los actores se ubican detrás de los atriles y de los micrófonos correspondientes a cada cual. El primer texto que leen a dos voces es un ensayo sobre el juego, “Historia de un espacio lúdico”, que sirve para plantar las ideas compartidas sobre el teatro. Allí Pavlovsky sostiene que “Hacer teatro es jugar”, que “no se puede jugar a medias” sin creer en lo jugado -creencia e imaginario que necesita compartirse cuando se trata de jugar al teatro entre varios- y que “para jugar bien hay que apasionarse”. En este mismo sentido Bartís sostiene, en una entrevista sobre el impulso creador del actor, que la naturaleza artesanal de la actuación, en tanto juego, se constituye acorde a la singularidad de los “jugadores” y en “el tiempo volátil” del juego, del encuentro teatral. Los actores/jugadores crean su juego mientras lo están jugando. Ahí seleccionan distancias, velocidades, texturas, ritmos. Gestan el juego, el teatro insolente/insolomne, en el mismo hacer. Y continúa Bartís

[...] la actuación tiene que tener permanentemente el juego, su naturaleza debe reírse para poder crear, para poder afirmar, debe ponerse en cuestionamiento como chantapufi, como una cosa más atorranta, una cosa más delincencial, para evitar la solemnidad y la pretenciosidad de “lo original” y de la “intensidad” que huele a rancio, que tiene una actitud más vinculada a lo religioso que a lo teatral [...] El juego tiene que estar presente, el juego es parte de la risa de la actuación. Es una risa beckettiana seca y horrible pero risa al fin (Calero, 2010, pp. 108-109).

Y ciertamente el juego está absolutamente presente en *Teatro y Política* y fluye cómodo entre Bartís y Briski quienes rítmicamente interactúan y frasean las palabras de Pavlovsky construyendo pequeñas piezas teatrales/musicales que Elvira Onetto enmarca con sus presentaciones.

Pavlovsky a causa de su “descreencia en los discursos hegemónicos” suele contraponer en un mismo texto discursos diversos que se interrogan entre sí. En los fragmentos presentados en *Teatro y Política* la contradicción queda expuesta en las voces/cuerpos de Bartís y Briski que en escena contrapuntean, poetizan, complejizan y vuelven imposibles aquellas lecturas unívocas de la realidad. Esto especialmente queda revelado en dos extraordinarios momentos de *Teatro y Política*. Primero, en un diálogo de *Cámara lenta*, cuando Briski le da voz a un personaje consciente de la dura realidad de la que es parte y que intenta conversar con Amílcar, un boxeador en voz de Bartís, que, en cambio, está totalmente atontado y perdido. El segundo momento, la lectura de un fragmento de *Pablo*, donde Bartís es quien dinamiza la escena con un recurrente “¿Te acordás?” frente a un anestesiado Briski que prefiere no hacerlo reivindicando la desmemoria y “lo pasado pisado”. En él Pavlovsky buscó retratar “la historia del exilio y del desexilio” para reconstruir “el social histórico” de la posdictadura, que delineó a través de personajes que pueden leerse como sujetos sociales reconocibles y no como sujetos individuales en el sentido tradicional del concepto de personaje (Pavlovsky, 1995, p. 125).

El título de esta puesta, *Teatro y Política*, reivindica de manera intertextual al Teatro de Intensidades o de Estados, en tanto es la poética que supo batallar por el lenguaje teatral y por la acción política con la misma intensidad. De allí que existan dos nomenclaturas para este teatro y su poética: “Teatro de Resistencia” y “Teatro de Estados”, utilizadas respectivamente por los investigadores teatrales Osvaldo Pellettieri y Jorge Dubatti.

3. CIERRE

Hasta aquí hemos dado cuenta de las características de la actuación del Teatro de Intensidades o de Estados, hemos mencionados sus principales referentes, sus orígenes y finalmente abordamos una obra, *Teatro y Política*, haciendo foco en el trabajo actoral de representantes indiscutibles de esta poética.

Sin embargo, *Teatro y Política* se sale de cierto formato habitual para esta poética para acercarse más a lo performativo y a la conmemoración escénica. El despojo escenográfico, lumínico y de vestuario le da preminencia a la lectura de los dos actores que ante micrófonos proponen un recorrido por materiales diversos, siempre de Pavlovsky, que van desde textos eminentemente políticos, pasando por breves diálogos y solos de emblemáticas obras teatrales hasta llegar a artículos ensayísticos. A riesgo de sujetarse a la palabra del autor, sujeción que el teatro de estados siempre ha combatido, *Teatro y Política* parece querer mostrarnos que la potencia teatral está en el cuerpo/voz de los actores encargados de hilvanar y mixturar texto, texturas, ritmos, velocidades, tonalidades, coloraturas que dan sentido teatral, otro, al texto “literario”. Desde una aparente ajenez, *Teatro y Política*, se vuelve reivindicación estético/política de un modo de entender y practicar el teatro, de un teatro que centrado en el lenguaje, y prioritariamente en la actuación, hace política desbaratando y desenmascarando lo naturalizado y lo establecido. Es así como *Teatro y Política* fue aquí trabajado, como heterodoxa ilustración y celebración de la actuación del Teatro de Intensidades o de Estados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bartís, R. (2009). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Atuel.

Briski, N. (2016). *Guerrilla para la paz*. Dunken.

Calero, T. (2010). *El impulso creador del actor. Testimonios*. Corregidor.

Dubatti, J. (2016). Tensión productiva entre teatralidad, teatro y transteatralización: *La máquina idiota* (2013) del director Ricardo Bartís y el <<teatro de estados>>. En *Teatro matriz, teatro liminal*. Atuel.

Dubatti, J. (2012). El <<teatro de estados>> de Ricardo Bartís. En *Cien Años de Teatro Argentino*. Editorial Biblos.

Fukelman, M., & Dubatti, J. (2010). *Postales Argentinas (1988) de Ricardo Bartís: dramaturgia de dirección, distopía y muerte del país*. En Dubatti, J. (Coord.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales 1910-2010*. Ediciones del CCC/Fondo Nacional de las Artes.

González, H. (2011). La precariedad del vivir. En Ure, A, (Ed.), *La familia argentina*. Leviatán.

Mauro, K. (2011). *La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un modelo de actuación teatral a partir del caso porteño*. (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires.

Mauro, K. (2008). Informe I. El sistema Stanislavski. En *Alternativateatral*. Disponible en <http://www.alternativateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>.

Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.

Pavlovsky, E. (1999a). *Textos balbuceantes*. Ediciones Teatro Vivo

Pavlovsky, E. (1999b). *Poroto: nueva versión para teatro*. Galerna- Búsqueda de Ayllu.

Pavlovsky, E. (1995). *La ética del cuerpo*. Atuel.

Pavlovsky, E., & Kesselman H. (1980). *Espacios y creatividad*. Ediciones Búsqueda.

Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Ediciones Biblioteca Nacional.