



Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas.

María Fernanda Pinta

(Universidad de Buenos Aires)

Introducción

En la primera parte de este trabajo indagaremos sobre las continuidades y discontinuidades en las prácticas y discursos en torno a la noción de "dramaturgia" y la manera en que dicha noción se constituye como paradigma estético-ideológico de las distintas "poéticas"¹ teatrales a lo largo de su historia, configurando sujetos, actividades artísticas y sus mutuas interrelaciones. La ampliación del uso del término a todo el espectro de las prácticas teatrales en la contemporaneidad constituirá el segundo paso en este recorrido; para centrarnos, finalmente, en una de las acepciones en uso: la "dramaturgia del actor", para explorar algunas de sus técnicas compositivas y las relaciones que la ligan y la diferencian de otras escrituras teatrales.

La dramaturgia como el "arte de la composición de obras de teatro"

Según Patrice Pavis, el diccionario francés *Littré* define dramaturgia como el "arte de la composición de obras de teatro"². Observamos que en su sentido clásico esta actividad compositiva estaba ligada a la literatura dramática dejando fuera de la definición a las prácticas escénicas. "Hasta el período clásico, la dramaturgia, a menudo elaborada por los propios autores tenía como objetivo descubrir las reglas (o incluso las recetas) para componer una obra y suministrar a los otros dramaturgos normas de composición."³ El autor de la obra de teatro es aquel que la escribe, dejando a su vez un registro perdurable y una producción de sentido soberana en la medida en que toda representación escénica da cuenta en términos visuales y sonoros de esa obra original y originaria del hecho escénico. La mimesis entendida como copia degradada de una verdad original limita a la representación

¹ "Llamamos poética de un texto o grupo de textos al conjunto de constructos morfotemáticos que, por procedimientos de selección y combinación, constituyen una estructura teatral, generan un determinado efecto, producen sentido y portan una ideología estética en su práctica". (Jorge Dubatti, *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983-2001)*. *Micropoéticas I*, Buenos Aires: Edic. del Inst. Mov. de Fondos Coop. 2002, p. 395).

² Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro*, Barcelona: Paidós, 1998, p.147.

³ Patrice Pavis, ob. cit., p.148.



teatral doblemente en tanto copia de la realidad extraescénica y del texto dramático "original". La situación paradójica del actor en escena es ser siempre dos sujetos, el que vive en la ficción y el que actúa en el espectáculo, ambos encarnados en un mismo cuerpo, el del actor, en el cruce del aquí y ahora de la fábula y de la representación de la misma. En la anulación de la presencia de uno de los sujetos en beneficio del otro se basarán una gran cantidad de poéticas de actuación; en la medida en que es el personaje de ficción el original y verdadero habitante de la escena.

Siguiendo a Pavis, es a partir de la poética de Bertolt Brecht cuando la noción clásica de dramaturgia se amplía tanto al texto como a los medios de la puesta en escena, operaciones estéticas e ideológicas realizadas por el escritor dramático, el director, el actor, el escenógrafo, el iluminador, etc. Pero incluso estos roles antes claramente definidos comienzan a entrecruzar sus especificidades artísticas para llegar a establecer en algunos casos una nueva figura teatral: la del "teatrista". Jorge Dubatti señala: "Teatrista es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo"⁴.

Si la noción de dramaturgia puede seguir siendo definida como el "arte de componer obras de teatro", aún cuando las prácticas que se incluyen en dicha noción se han ampliado, lo que tal vez se ha modificado es la noción de "composición". Observamos que ésta ha estado ligada a la escritura (registro y producción de sentido) y notamos que aún sigue presente a pesar de que el soporte y la materia de expresión se han modificado; algunos usos como dramaturgia de dirección, del actor, grupal, etc., y sus "escrituras" son buenos ejemplos de ello. Dubatti observa al respecto:

El reconocimiento de prácticas de escritura teatral muy diversas ha conducido a la necesidad de construir una categoría que englobe en su totalidad dichas prácticas y no seleccione unas en desmedro de otras (...) hoy sostenemos que un texto dramático no es sólo aquella pieza teatral que posee autonomía literaria y fue compuesta por un "autor" sino todo texto dotado de virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad.⁵

⁴ Jorge Dubatti, ob. cit., p. 46-47.

⁵ Jorge Dubatti, ob. cit., p. 46-47



Los textos compuestos en estas diversas escrituras dramáticas adquieren diferentes formatos que van desde las convenciones de texto dramático tradicional a otras formas como guiones de acciones, situaciones, etc. que dejan para la práctica escénica la resolución de los implícitos de dichas anotaciones⁶.

Composición e improvisación en la dramaturgia del actor

Marco De Marinis realiza sobre la noción de dramaturgia del actor la siguiente observación:

El actor, aunque no lo sepa, hace siempre dramaturgia. Esto se ve en el trabajo de composición de acciones físicas, incluso en el actor tradicional que declama un texto: declamando se mueve, hace mímica, varía el tono de la voz, etc. Este es un nivel mínimo de dramaturgia, un nivel muy bajo, poco interesante. Tiene sentido hablar de dramaturgia del actor cuando la calidad y cantidad del conocimiento de este trabajo crece. Se llama "dramaturgia del actor" a ese teatro donde el culto creativo es el actor, y donde los demás integrantes del proceso creativo trabajan en otras dimensiones de composición contribuyendo a construir una partitura del espectáculo. No es un problema hacer un teatro con texto o un teatro sin texto, es necesario ver qué tipo de utilización se hace del texto.(...) Hoy posiblemente haya un retorno a la dramaturgia escrita pero eso no necesariamente significa dejar de lado todas las conquistas que el teatro ha hecho, es necesario que exista este pluralismo de posibilidades.⁷

Observamos que la composición de la obra de teatro sigue ligada a una escritura y ésta a una forma de registro: la "partitura" del espectáculo. Con respecto a esta noción, Pavis señala:

Si bien la música dispone de un sistema muy preciso para anotar las partes instrumentales de un fragmento, el teatro está muy lejos de tener a su disposición un metalenguaje

⁶ Puede observarse en la historia de las artes escénicas diversos esfuerzos por sistematizar notaciones de coreografías, movimientos escénicos, ritmos, climas, atmósferas. "Los jeroglíficos de Artaud o Grotowski, los "gestus" de Brecht, las ondas rítmicas de Stanislavski y los esquemas biomecánicos de Meyerhold son algunos intentos célebres para llegar a una escritura escénica autónoma. Algunos cuadernos de puesta en escena, como los de Stanislavski o Brecht, son verdaderas reconstituciones del espectáculo. En cambio, las anotaciones coreográficas (sistema Laban) son difícilmente aplicables al teatro. ¿Podrá la informática resolver la dificultad técnica de la anotación?" (Patrice Pavis, *El análisis de los espectáculos*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 329) La cuestión del registro, del documento perdurable, sigue siendo en algunos casos un escollo para la legitimación de dichas prácticas en el campo de los estudios teatrales. Sobre los problemas epistemológicos en torno al documento histórico y su estatuto de "monumento". (Ver Patrice Pavis, "Los instrumentos de análisis", en op. cit. 2000 y también Marco De Marinis, "Notas sobre la documentación audiovisual del espectáculo", en *Comprender el teatro*, Buenos Aires, Galerna, 1997).

⁷ Cipriano Argüello Pitt y Gabriela Halac, "El actor como culto creativo", en *Revista Picadero*, año 3, nº 10, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2004, pp. 26-27.



similar, capaz de hacer el inventario sincrónico de todas las artes escénicas, de todos los códigos, de todos los sistemas significantes. Sin embargo reaparece entre los directores de escena y los teóricos la reivindicación de un lenguaje de anotación escénica. (...) La semiología, en su preocupación por razonar sobre la base de los datos confirmados de la representación, se plantea la misma cuestión, sin llegar, no obstante, a establecer un metalenguaje suficientemente ágil y preciso.⁸

Y luego agrega: "La subpartitura es un esquema kinestésico y emocional, articulado sobre los puntos de referencia y de apoyo del actor, creado y figurado por él con la ayuda del director de escena, pero que sólo puede manifestarse a través del espíritu y el cuerpo del espectador."⁹ Esta "subpartitura" es una escritura cuyo soporte (el cuerpo) está en las antípodas del registro de materialidad lingüística y la creencia en torno a la objetividad del mismo; y sin embargo, esta escritura corporal puede ser "leída" por el espectador no ya desde los esquemas verbales sino desde el uso de otros códigos no verbales (kinestésico, emocionales) igualmente intersubjetivos y capaces de producir un conocimiento sensible del espectáculo¹⁰.

En su trabajo dramático, el actor puede utilizar para la composición de la obra diversas técnicas de "improvisación" provenientes de diferentes tradiciones teatrales que van desde la Comedia del Arte hasta los Match de Improvisación y sus cruces con las reglas del deporte. Pavis señala que la improvisación consiste en la realización escénica de algo no preparado de antemano; habiendo diferentes "grados" de improvisación que va desde la invención de un texto a partir de un esquema o guión preciso, el juego dramático a partir de un tema o de una consigna o la invención sin modelo previo. La práctica de la improvisación durante los años sesenta y setenta implicó un rechazo del texto y de la imitación pasiva y la creencia en un poder liberador del cuerpo y la creatividad espontánea. Ejemplo de ello es la gran influencia de los ejercicios de Grotowski, del Living Theatre y del trabajo sobre los personajes realizados por el Théâtre du Soleil en otros teatros alrededor del mundo. Podemos decir entonces que la improvisación ha sido en la contemporaneidad una toma de posición con respecto a una tradición escénica y

⁸ Patrice Pavis, ob. cit., p. 329.

⁹ Patrice Pavis, ob. cit. 1998, p. 330.

¹⁰ El problema que se plantea aquí es el del alcance y validez de un conocimiento de este tipo; problema epistemológico de la disciplina estética, así como de las teorías del conocimiento. Es de gran importancia a este respecto los análisis contemporáneos que reubican los aspectos perceptivos y emocionales en los procesos de conocimiento. (En el área de teatro, ver: Marco De Marinis, "Interpretación y emoción en la experiencia del espectador", en ob. cit. 1997 y también Marco De Marinis, 1 "Problemas de semiótica teatral, la relación espectáculo-espectador", en *Revista Gestos*, año 1, nº 1, 1986 , pp.11-23).



cultural hegemónicas: la del texto, vinculado a su vez al lenguaje verbal concebido como medio transparente y objetivo de la comunicación humana. Bajo la "luz de la Razón", el cuerpo es el otro abyecto con respecto al "yo pienso" y el rechazo de esta cosmovisión hegemónica inicia al cuerpo en un proceso de renacimiento y reubicación en el mapa de las epistemologías contemporáneas. Las tradiciones culturales y artísticas de las técnicas de improvisación comentadas anteriormente son heterogéneas, tanto occidentales como orientales, más y menos cercanas en el tiempo; sin embargo, es importante señalar que todas ellas basan sus poéticas en técnicas compositivas codificadas tanto a nivel narrativo como estilístico. En este sentido, el uso cotidiano del término "improvisado", como quien hace algo "sin red", con el único recurso de la espontaneidad y el azar, no se correspondería con las técnicas de la improvisación artística.

A su vez, el trabajo de improvisación puede ser parte de los ensayos previos al espectáculo o ser el espectáculo mismo. En esta segunda modalidad de improvisación, la situación paradójica del actor se pone en escena como parte constitutiva del propio espectáculo; la labor compositiva del actor se realiza en escena, frente al público, poniendo al descubierto su doble estatuto: actor y personaje a la vez. Tanto Pavis como Anne Ubersfeld introducen el término inglés "performer" para diferenciar el estatuto paradójico de este sujeto desdoblado en escena. Pavis señala que performer es "aquel que habla y actúa en nombre propio (en tanto que artista y persona) y de este modo se dirige al público, a diferencia del actor que representa su personaje y simula ignorar que no es más que un actor de teatro. El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor desempeña el papel de otro"¹¹. Si bien la Performance Art está ligada históricamente al ámbito de las artes plásticas y musicales y la tradición teatral (por lo menos occidental) a la representación de una ficción, el cruce entre la actividad del performer y el actor (al menos en los términos propuestos por Pavis) nos permitiría reorientar la situación paradójica del actor en escena.

Finalmente, cuando nos acercamos a las técnicas de la improvisación y su importancia para las teorías de la creación, encontramos una reformulación de las mismas incorporando la noción de "creación colectiva". Pavis comenta con respecto al teatro de creación colectiva que es un tipo de espectáculo elaborado por todos los miembros del grupo, sin estar "firmado" por una única persona. El texto se conforma a partir de improvisaciones durante los ensayos, siendo los mismos actores quienes reúnen los materiales necesarios para trabajar en sus personajes. Se concibe esta práctica como una forma de superación de la "tiranía" de un autor o

¹¹ Patrice Pavis, ob. cit., 1998:334.



un director de escena que concentra en su figura el poder y la toma de decisiones estéticas e ideológicas.

Componer con el cuerpo: dramaturgias encarnadas

Hemos encontrado en nuestro campo teatral diversas reflexiones en torno al trabajo compositivo del escritor y del actor, estableciéndose analogías en las que el elemento común es el cuerpo como herramienta de escritura, invirtiendo el proceso anteriormente expuesto que iba de la escritura de soporte lingüístico como paradigma terminológico a otras formas de producción de sentido de soporte verbales y no verbales. Luis Saez, por ejemplo, señala:

Por un lado tenemos al cuerpo como elemento común de escritura, y a las imágenes generadoras como punto de partida para empezar a esbozar, o transitar nuestra potencial historia. Historia que aún no tiene forma como tal, pero que empieza a dejarse ver por donde siempre se dejan ver las historias: sus imágenes del tipo que sean; auditivas, táctiles, olfativas, oníricas, etc., con el denominador común de su potencialidad dramática.¹²

Una reflexión similar encontramos en Mauricio Kartún:

La escritura teatral es ni más ni menos que una actividad mimética como la del actor. El autor se encarna (en el sentido más literal: se pone en la carne) del personaje creado, y produce una especie de improvisación imaginaria en la que percibe -simultánea y paradójicamente- a través de sus propios ojos, y de los sentidos de esos personajes encarnados¹³.

A su vez, el trabajo del actor contemporáneo se ha visto enriquecido por la experimentación en torno a la recuperación del cuerpo y su potencia escénica y las diversas técnicas de improvisación en un trabajo de composición a partir de materiales diversos, de una dramaturgia propia, autónoma de la clásica dependencia con el texto dramático. María de los Angeles González señala:

En el nuevo milenio los actores sensatos ya no pelean por comenzar por las acciones físicas, por el gesto o por una predisposición psicofísica. Ha quedado claro, irrefutable, que

¹² Luis Saez, "¿Será posible una dramaturgia para mimos?", en *Revista Picadero*, año 3, nº 10, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2004, pp. 32-33.

¹³ Gabriela Borgna, "Escribir en un espacio y un cuerpo emocionados", en *Revista Picadero*, año 2, nº 7, Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2002, pp. 23-25.



la actuación es un hecho orgánico, que convoca a todas estas entradas, y que tiene al cuerpo como único portavoz. (...) Un cuerpo que es instrumento de sensaciones, percepciones, afectos, imágenes y conceptos, que se sostiene a sí mismo sin intentar representar otra cosa que lo que es. Pero para serlo, nada ha sido espontáneo. Se ha entrenado como un acróbata, como un chamán, como un gladiador o como un mago, para ser todos los hombres o la raíz superlativa del drama.¹⁴

La vigencia del término dramaturgia está dada por el propio proceso histórico de las estéticas teatrales en un permanente uso del mismo y en su ampliación hacia otras prácticas. El hecho escénico como subsidiario de una práctica literaria atravesó a su vez un camino que fue desde el rechazo del texto y su posición soberana a la reincorporación del mismo como otro elemento valioso del proceso creativo. Finalmente, la productividad de la imprevisión, del juego y la composición colectiva configuraron nuevas poéticas en las que las "reglas o normas compositivas" flexibilizan sus modelos deductivos de principios abstractos en pos de valorizar la multiplicidad de los discursos artísticos y culturales contemporáneos.

¹⁴ Edith Scher, "Hoy el Actor está más cerca de la Ceremonia que del Espectáculo", en *Revista Picadero*, año 1, nº 4, Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, 2001, pp. 26-27.