

IX Jornadas de Sociología de la UNLP

La Plata, de 5 a 7 de diciembre de 2016

Mesa 37 - Sobre políticas estéticas. Arte, política y memoria

Nicholas Rauschenberg

(Universidad de Buenos Aires, CONICET)

nicholasrauschenberg@yahoo.com.br

Título: Un esbozo para una sociología del teatro argentino

Resumen: La práctica teatral en la ciudad de Buenos Aires está constituida de muchos subcampos, para usar la terminología de Pierre Bourdieu. De ningún modo es un campo unificado, sobre todo si tenemos en cuenta la diversidad del público teatral. Hay teatros oficiales (de la ciudad y de Nación); hay teatros comerciales; y hay teatros independientes de distintos niveles y posibilidades. La formación teatral es también heterogénea. Por un lado escuelas públicas como la UNA o la EMAD; y por otro, centenares de escuelas privadas que se disputan lenguajes escénicos y metodologías de actuación. Buscaremos en esta ponencia analizar tres casos que consideramos representativos de la construcción – y complejización – del campo del teatro independiente porteño en la actualidad. Primero, nos ocuparemos de la escuela de Raul Serrano para discutir la composición actoral desde la fisura dramática del personaje a partir de una crítica dialéctica del texto teatral. En seguida, nos ocuparemos de la estética compositiva paródico-narradora de Ricardo Bartís y su escuela, es Sportivo Teatral. Finalmente, tratando de establecer una relación entre ambas corrientes, analizaremos la obra *Prueba y error* de la compañía Un hueco, dirigida por Juan Pablo Gómez. ¿Cómo construye esa compañía su capital social y artístico en ese complejo y competitivo campo, como es el teatro porteño? ¿Cómo logran perdurar las escuelas y sus lenguajes escénico-actorales ante tanta diversidad de propuestas? ¿Cómo se reciclan en el campo tendencias teatrales con nuevas demandas de los propios creadores? Finalmente, ¿cómo fue el proceso de creación de *Prueba y error*, y que nos cuenta ese proceso del campo y del habitus teatral porteño?

Introducción

La sociología del arte ocupa un lugar ambiguo. Por un lado, aparece como preocupación de los intelectuales que se transformaron en objeto de una sociología muy específica: no podríamos

pensar la obra de Theodor Adorno sin tener en cuenta su vínculo con el compositor Arnold Schönberg, o su admiración por el dramaturgo Samuel Beckett, por ejemplo. La representación del arte en estos casos aparece intermediada por la recepción de Adorno, y, en un ejercicio de actualidad sociológica, al analizar qué piensa Adorno sobre su antiguo maestro es incurrir en un doble anacronismo: primero porque no necesariamente vamos a entender mucho sobre Schönberg si no entendemos de música, musicología e historia de la música y, segundo, porque el pensamiento de Adorno le interesa a estudiosos de la historia del pensamiento y no a la construcción de problemas actuales tanto de sociología como de música. Es también muy irrelevante en los estudios dedicados a Samuel Beckett qué piensa Adorno sobre el teatrero irlandés. Menos actualidad tiene Adorno aún si tenemos en cuenta que los estudiosos de Beckett en las artes escénicas buscan resignificaciones contemporáneas en las nuevas puestas en escena de las obras de Beckett o la influencia de este autor en otras tendencias y movimientos teatrales. La sociología de la cultura como ciencia que se ocupa de las metarepresentaciones de lo social necesita entonces un subcampo, por así decirlo, que aborde directamente el arte en sus contextos de producción y aplicación-recepción-reproducción, y que a la vez pueda mantenerse dentro de una perspectiva “reflexiva” o “metasociológica”, por así decirlo, para buscar su validez teórica.

En ese sentido, proponemos – por obvio que sea – que la sociología del arte no puede ignorar los campos de estudio actuales de cada modalidad de arte. Eso nos haría, como consecuencia, repensar los anacronismos indeseados de cierta práctica “archivística” de la sociología de la cultura, para usar un término de Derrida (1997), que no hace más que viciar aún más lo ya canónico. Esos campos de estudio se han desarrollado también con ayuda de la sociología entre otras disciplinas. ¿Pero sería el destino de la sociología del arte analizar representaciones del arte ya elaboradas – y canonizadas – por otras disciplinas “en primera mano”? Como vimos con el ejemplo de la “recepción” de Beckett por Adorno, ese sería un grave error porque omitiría un amplio abanico de posibilidades de estudio. ¿Debería ir el sociólogo entonces – ya casi como un antropólogo de campo – a “enfrentarse”, por así decirlo, con su objeto de estudio yendo a galerías de arte, entrevistando artistas y críticos, viendo obras de teatro, de danza, festivales de cine, participando de subastas, haciendo talleres de teatro, entre otras actividades vinculadas al arte? ¿O debería el sociólogo – para mantener el carácter “metarepresentativo” y “reflexivo” de su trabajo restringirse a la producción bibliográfica de un cierto circuito intelectual de interés? Estas preguntas, más retóricas que metodológicas, interpelan las dudas de muchos sociólogos que quieren tener las artes como objeto de estudio. La trampa no puede ser si existe un

objeto en estado puro o un objeto más adecuado según una cierta práctica de análisis. El objeto debe ser construido por la experiencia de análisis y no sólo una traducción en términos de categorías metodológicas. El sociólogo no está excluido del contexto que analiza. La adecuación en la construcción tanto del objeto como de su problema teórico debe surgir de la praxis sociológica. No hay ni una observación sociológica neutra, ni meramente abstracta y ni una aplicación de un modelo interpretativo previamente dibujado. Esa maleabilidad es imprescindible para pensar el arte en su contexto: el sociólogo debe ocuparse tanto de la inmanencia de las obras de arte como de su contexto trascendente de producción y recepción.

I - El concepto de arte en sociología

¿Pero qué es el arte? ¿Debería la sociología del arte enfrentarse a una cuestión “nativa” sobre ese concepto o desarrollar uno propio? Para Arthur Danto, el concepto de arte contemporáneo – después de Duchamp y su urinario – podría ser sintetizado en la expresión “significado encarnado” (2013, p. 61). “La obra de arte es un objeto material, algunas de cuyas propiedades pertenecen al significado, y otras no” (*ibid.*, p. 52). Danto se contrapone a *dos* modos contemporáneos de entender la legitimación social del arte. El *primero* es Morris Weitz (1956), que defiende en su famoso artículo *The Role of Theory in Aesthetics* un “concepto abierto de arte”. ¿Pero qué tan abierto podría ser ese concepto de arte sin enfrentarse al arte institucionalizado? ¿Qué tipo de cambios en el “mundo del arte” se estaría dispuesto “tolerar” si fuera realmente “abierto”? Para Danto los distintos universos artísticos ya tienen, cada uno, una enorme diversidad de formas y convenciones, de la pintura de Picasso a los *Brillo Box* de Andy Warhol, de 1964, pasando por la literatura, la danza y el teatro, hasta la fotografía y el cine. El mérito de Weitz es criticar la necesidad de un concepto academicista de arte que ignore el arte en su contexto concreto de producción. El *segundo* modo es casi una antítesis: se refiere a George Dickie (1974) y su “teoría institucional del arte”, que sostiene que “algo se convierte en una obra de arte sólo si el mundo del arte así lo establece” (Danto, 2013, p. 46). Es decir, al contrario de Weitz, Dickie pone el énfasis en el contexto de recepción. El “mundo del arte” consistiría así en una especie de red social formada por curadores, coleccionistas, críticos de arte y, por supuesto, artistas. Para Danto, “la idea de Dickie se asemeja de algún modo a ser nombrado caballero: no todo el mundo puede hacerlo, tiene que ser obra de reyes y reinas” (*ibid.*, p. 48). Este punto de vista excluiría de la

propia praxis artística la necesidad de delimitar y cuestionar el status de obra de arte de determinados objetos y usos de materiales no convencionales.

Volviendo a la sociología, podríamos identificar esa limitación del segundo modo de entender la legitimación y praxis del arte en otros *tres* importantes autores. En *primer* lugar, tendríamos el ambicioso intento de Niklas Luhmann (1995) de pensar el arte como un sistema o varios sistemas. El error primordial de Luhmann es considerar que el arte es tan solo un “medio de comunicación generalizado simbólicamente”, aunque en muchos casos no una comunicación “específicamente lingüística”. ¿Pero es función del arte “comunicar” o, inclusive, representar? Tendríamos que pensar, antes de dar por sentado una poco probable función comunicativa del arte, qué tipo de representaciones están en juego en cada obra de arte o mismo si la idea de representación es la adecuada y suficiente para dar cuenta del arte. Pero Luhmann quiere transformar la praxis del arte en un modelo abstracto evolutivo de diferenciación-desdiferenciación sin analizar una sola obra de arte y teniendo en cuenta sólo el tipo ideal de arte “autónomo” de las elites europeas. Para Luhmann, el arte debe ser pensado, así, como un subsistema de una sociedad funcionalmente diferenciada. Es entendible que las diversas esferas de arte asuman cada una a su tiempo su autonomía que a su vez llevaría a una nueva diferenciación en un proceso evolutivo de fragmentación y estructuración. La “función” del arte se limitaría a ofrecer al mundo una posibilidad de observarse a sí mismo a partir de las posibilidades excluidas. La obra de arte establecería entonces una “realidad ficticia” propia que se diferencia de la realidad habitual porque realiza una duplicación de lo real en una realidad real y una realidad imaginaria. Por lo tanto, para Luhmann, el arte no podría más que mostrar el ámbito ficticio de posibilidades que no se han realizado, puede encontrarse un orden. Luhmann no consigue ni pensar un contexto de producción o surgimiento del arte, ni tampoco un contexto de recepción y multiplicación del sentido del arte, una vez que su objetivo es usar la historia del arte para demostrar su teoría de la evolución de los sistemas.

La idea de “mundos de arte”, para volver al concepto de Dickie, juega un papel central en el interaccionismo simbólico de nuestro *segundo* autor, Howard Becker (2008). Becker busca reconstruir una necesariamente fragmentada totalidad del “mundo del arte”. Su trabajo se concentra en cómo se construyen códigos compartidos por la comunidad de artistas de un determinado rubro, como el jazz o las artes plásticas, pero no aborda las obras de arte en su contexto de producción, pero sí en parte de su contexto de recepción. Al contrario de Luhmann, que busca una aprehensión casi ingenua de la totalidad, Becker hace hincapié en la necesidad de

estudios de caso para entender el arte como práctica extendida, que involucra actores, valores, códigos, traducciones etc. En su búsqueda por abordar “estudios exhaustivos de situaciones particulares” Becker propone el modelo interpretativo llamado “caja negra” como un modelo interpretativo que integra *inputs* (causas posibles) y *outputs* (consecuencias posibles). Muchos *inputs* pueden ser *outputs* de otras cajas negras dentro de otros esquemas de interpretación, pero esa interconexión sólo aparece después de exhaustivos estudios de caso. El ejemplo más atractivo que ofrece Becker es el del crítico de arte Dennis Adrian, que sufrió una abierta campaña de desprestigio por parte de otro crítico, Alan Artner. Esa campaña se dio en torno a una supuesta valorización de la colección particular que Dennis Adrian habría acumulado a lo largo de sus años de críticas publicadas en el diario *Chicago Sun-Times*, como si sus críticas y actividad de curaduría y consultor estuvieran únicamente orientadas a fines especulativos. Según el modelo de Howard Becker, la calidad de las obras podría ser análoga al *input* y, el valor económico de ellas el *output*. Con el paso del tiempo, muchas obras que no tenían mucho valor pasan a ser tenidas en cuenta en la sedimentación de las distintas construcciones estéticas y se tornan objetos de coleccionistas y museos. Sin embargo, en la caja negra lo interesante no es pensar exclusivamente la relación de causa y consecuencia, sino que, además, cómo hay tensiones, variables e incluso inversiones en situaciones concretas. Y las cajas negras casi siempre se articulan a otras cajas negras. Por un problema de salud Adrian se vio obligado a vender dos de los cuadros de su colección, lo que llamó la atención de Artner que denunciaba un complot de “fabricación de valor” de las obras, denunciando inclusive “lo artificioso” de construir la reputación de una “escuela” como marca de una tendencia estética. Artner trató de simplificar, reducir a una única, el modelo de la caja negra acusando a Adrian de ser un lobista del arte. “Adrian, tal vez aguijoneado por todas esas habladurías, optó por una quijotada: si bien necesitaba el dinero y difícilmente podría permitirse semejante acción, donó su colección entera, que se había vuelto muy valiosa, al Museo de Arte Contemporáneo” (Becker, 2016, p. 165). Eso mostró otra dimensión de la caja negra: que la ética – verse libre de sospechas de interés – también constituye valor, pero que sólo en el futuro será capitalizado como valor económico de la obra o de la colección. Desafiar la lógica de la caja negra, aunque parezca paradójico, crea historia, y la resignificación – archivación – de esa historia confirma y revela todas las reglas en juego en la caja negra.

Nuestro *tercer* autor es Pierre Bourdieu, que desarrolló su propia caja negra a partir de una fundamentación sociológica del giro estructuralista. Esa caja negra está compuesta de *inputs* como la pretensión artística de la obra, la *ilusión* de un artista o grupo de artistas y el *habitus*, que puede

ser definido como el “sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes” (Bourdieu, 2002, p. 107). El principal output de la teoría de Bourdieu es el *campo*, que puede ser entendido como “el estado de correlación de fuerzas entre los protagonistas de la lucha, es decir, por la estructura de la distribución del capital específico” – en nuestro caso, el reconocimiento artístico – que han podido acumular en el transcurso de las luchas anteriores (ver Bourdieu, 2003, p. 106). Esa estructura es la que atribuye a cada investigador, en función de la posición que ocupa en ella, tanto sus estrategias y sus tomas de posición en torno de las decisiones y expectativas de los demás agentes, como las posibilidades objetivas de éxito que se le prometen. Sin duda el modelo de Bourdieu es más pretensioso que el de Howard Becker y menos universalista-trascendental que el de Luhmann. Sin embargo, buscar la “objetivación” de los agentes por elementos estructurales aspira a crear un modelo determinista. El objetivo de Bourdieu es abordar la objetivación del sujeto de la objetivación en la condición previa de la objetivación artística, buscar las condiciones sociales de posibilidad de la producción y distribución. “Lo que se pretende objetivar no es la especificidad vivida del sujeto conocedor, sino sus condiciones sociales de posibilidad y, por tanto, los efectos y los límites de esa experiencia y, entre otras cosas, del acto de la objetivación” (Bourdieu, 2003, p. 162). Finalmente, la idea de *capital social* es un *output* que aspira a *input* en la construcción analítica de un nuevo campo. El capital social es “el conjunto de recursos actuales o potenciales ligados a la posesión de una red durable de relaciones más o menos institucionalizadas de interreconocimiento” (Bourdieu, 2011, p. 221). El capital social permite identificar rasgos de pertenencia a un grupo, es decir, un “conjunto de agentes que no sólo están dotados de propiedades comunes, sino que también están unidos por vínculos permanentes y útiles” (*ídem*). El *capital social* tiene como formador el capital simbólico “específico” de un determinado campo, por ejemplo, el capital artístico, científico, religioso, etc. En un campo hay de cierta forma una lucha por la tenencia de la legitimidad y acumulación de ese capital simbólico. En la caja negra el capital simbólico es el *input* y el capital social – como una dimensión más amplia y transformada por la dinámica del campo – es el *output*. El *habitus* es un *input* y su confirmación y modificación en la dinámica del campo hace que también sea un *output*.

Notas para una sociología del teatro independiente de la ciudad de Buenos Aires.

Sobre “representar” y “actuar”.

Según el crítico e historiador del teatro Jorge Dubatti, el así llamado “teatro independiente” surge en Argentina en 1930 “gracias al liderazgo de Leónidas Barleta y a la labor del Teatro del Pueblo, pero poco a poco se irradia a otros grupos porteños” (2012, p. 81). La idea de un teatro independiente proyecta “tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado”, es decir, “contra el divismo, contra la tiranía del dinero y contra las políticas oficiales” (*ibid.*, p. 82). El teatro independiente – entendido aquí ya como un “tipo ideal” – “propuso una dinámica moderna sustentada en la asociación grupal, la horizontalidad, la militancia progresista, el rechazo del mercantilismo, la promoción del teatro escuela” (*ibid.*, p. 83). El teatro independiente es más accesible económicamente para el público que el teatro comercial. Además, en el teatro independiente los artistas pueden no ser profesionales y sin embargo organizar cooperativas e inaugurar o compartir espacios con otros grupos. Si las compañías comerciales y estatales están organizadas en torno a una marcada jerarquía – directores, actores “estrella”, actores de reparto, técnicos especializados etc. – en el teatro independiente prevalece más una organización horizontal, normalmente nucleada en torno a un director (o directora) de cierta trayectoria. Si en el teatro comercial la producción de una obra no dura más de tres meses, en el teatro independiente es común escuchar que una buena obra lleva dos años de elaboración antes del estreno, lo que muestra la búsqueda de lenguaje y estilo propio, sin contar las rotaciones de elenco hasta “formar un grupo”.

En la actualidad, hay más de 300 salas de teatro independiente de distintos niveles – económicos y técnicos, de capacidad de público y trayectoria en el campo teatral – en la ciudad de Buenos Aires. Muchas de esas salas son usadas como escuela de teatro durante los primeros días de la semana, dejando los días de fin de semana para ensayos y funciones. Casi todas tienen un café-bar como un lugar de sociabilidad, intercambio de flyers en un mostrador, que normalmente es una mesa, y el público suele ser en gran medida fruto del capital social del grupo teatral que actúa – familiares, actores amigos, compañeros de trabajo, amigos de amigos y, lo que se llama en la jerga, “público suelto”, es decir, gente que se acerca gracias a la convocatoria de la prensa o recomendación de amigos. Es normal que grandes nombres del teatro independiente trabajen en el ámbito del teatro estatal, y en menor medida en el teatro comercial. Eso se debe a la intensa profesionalización del teatro en Buenos Aires. Eso nos hace pensar – más allá del inabarcable campo teatral de toda la ciudad – que en el interior de lo que convenimos llamar “teatro independiente” hay muchas tendencias y propósitos estéticos, distintas trayectorias y modos de

legitimación y, además, teatros más establecidos económicamente que otros. ¿Qué nos interesa de esa diversidad? ¿Cómo podríamos abordar la ciudad que más tiene teatros por habitante en el mundo?

Un primer paso sería rastrear las generaciones y cómo las trayectorias artísticas sostienen la diversidad del campo teatral independiente. Hay que tener en cuenta que el campo teatral independiente no sólo debe ser reconocido por las obras del circuito, sino también por la formación de actores y directores. Existen en Buenos Aires dos instituciones para la formación de actores, directores, dramaturgos, escenógrafos y técnicos de luces. La primera es la Escuela Metropolitana de Artes Dramáticas, dependiente de la ciudad. La segunda es el departamento de Artes Dramáticas de la Universidad de las Artes (UNA). También es posible hacer carreras universitarias en teatro en distintas universidades privadas. Sin embargo, es muy difícil que un estudiante de teatro de esas instituciones se forme sin participar de muchos talleres de escuelas privadas vinculadas al circuito de teatro independiente. Un estudiante hace una carrera y aprende que la construcción de una estética pasa por la convivencia con un maestro o muchos. Hay actores reconocidos en el circuito teatral que solo se formaron en teatros independientes, sin haber pasado por carrera universitaria o conservatorio. Pensar algunas trayectorias artísticas en términos tanto estéticos como generacionales nos permite abordar un poco de la diversidad del teatro independiente, así como algunas tensiones metodológicas en el discurso teatral. Como es imposible en un artículo – en una tesis, o mismo en un libro solo dedicado a la historia del teatro porteño – dar cuenta de esa diversidad, me resignaré aquí a mostrar la experiencia de mi propia formación y convivencia con tres maestros y sus metodologías de trabajo: Raúl Serrano, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert. En seguida analizaremos una obra de teatro – *Prueba y error*, de Juan Pablo Gómez – que nos permite discutir un poco de cada una de esas problemáticas metodológicas. Nuestro objetivo es pensar *Prueba y error* en términos del capital social y artístico en el contexto del circuito del teatro independiente porteño.

Nacido en 1934, Raúl Serrano se formó como actor y director en los años 60 en la Universidad de Bucarest, Rumania, y a partir de los años 70 empezó a dar clases privadas hasta que una década después logró construir la Escuela de Teatro de Buenos Aires (ETBA), curso de formación actoral en tres que tiene tres años de duración. En el primer año de esa formación predominan los juegos teatrales y de a poco se introducen textos cortos y escenas breves cuyo repertorio se restringe al “realismo argentino”, autores como Ricardo Halac y Tito Cossa. El segundo año empieza directamente con el trabajo del actor sobre la interpretación escénica del

texto. En un primer momento los alumnos hacen con no más de dos compañeros escenas de realismo argentino. Después se suman autores del realismo norteamericano como Tennessee Williams, Eugene O'Neill y Arthur Miller. Ya en el segundo cuatrimestre se trabaja con obras de Anton Chejov y Henrik Ibsen. El tercer año empieza con *Commedia dell'arte* (Molière y Carlo Goldoni) y Grotesco criollo (Armando Discépolo). El segundo semestre está dedicado a monólogos y escenas de Shakespeare. ¿En qué consiste el método del sujeto escindido? El método del “sujeto escindido” en las acciones físicas elaborado por Raúl Serrano a partir de Stanislavski es una de las experiencias de formación actoral más conocidas en el campo teatral porteño. Esta metodología rivaliza con la de otros maestros de esta primera generación como Agustín Alezzo que prioriza el texto teatral y una organicidad de las acciones, no necesariamente de los conflictos en el cuerpo del actor. En Alezzo, las acciones físicas están para ilustrar los conflictos del texto, pero no para desconstruirlo y redibujar el contexto de las acciones. Con la metodología de Serrano enfocada en el trabajo físico del actor el texto puede inclusive devenir secundario. La lógica de la acción es la que propone el juego escénico. El texto no sólo está presente como representación de una obra, sino que rivaliza con la línea narrativa de las acciones físicas. En el campo de la dirección, Rubén Schumacher, de esa misma generación, tiende a acercarse a Alezzo, a Augusto Fernandes y a Carlos Gandolfo, mientras que Norman Briski tiende a acercarse a Raúl Serrano, siempre, por supuesto, conservando las diferencias.

La lectura atenta y crítica del texto teatral le propone al personaje lo que Serrano llama “condiciones dadas”. En *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams, un actor o director puede apostar por la irresistible atracción sexual entre Blanche y su cuñado Stanley. Pero también, al contrario, puede apostar por hacer hincapié en la desesperación de Blanche que literalmente se quedó en la calle, sin casa, sin dinero y con mala reputación en su pueblo, y llega con una mano adelante y la otra atrás “a vivir” con su hermana para tratar de recuperarse. El deseo sexual y la culpa moral son las “condiciones dadas”. La lectura de Serrano hace que estas dos posibilidades, entre otras, sean igualmente válidas y entren en conflicto en el cuerpo del actor. Tengamos en cuenta la clásica escena donde Stanley vuelve del hospital, donde su mujer Estela da a luz, y viola a Blanche. En primer lugar: ¿la viola? No se trata aquí de hacer una lectura sociológica y descartar el consentimiento de Blanche. Sin dudas dependerá de la puesta en escena que elige el director. ¿Estaría Blanche entonces apenada por su hermana y lucha contra la repugnancia del primitivo Stanley, o, se muere de deseo por su cuñado pero sabe que no le debe hacer eso a su hermana? El actor compone su actuación desde el cuerpo y no sobre el juicio moral *a posteriori*. A medida que

la contradicción esté mejor elaborada desde una lectura crítica que busca encontrar el juego escénico y los conflictos a partir de los vínculos entre los personajes y la situación presente (el “aquí-ahora”), más intensa será la escisión del sujeto que actúa. En términos de Serrano: el actor tiene un “animal” que está atravesado por las barreras culturales. Cuando el “animal” busca romper desesperadamente esos filtros represores de la cultura decimos que el actor tiene un “pre-conflicto”, es decir, una disposición genuina para actuar. La actuación – por venir de ese “animal” – es orgánica e intensa porque despierta el cuerpo como motor de la acción. La actuación desplaza lo que a principio fue una construcción interpretativa del texto. Con los ensayos se logra una organicidad escénica a partir de la acción (ver Rosenzvaig, 2011; Serrano, 2013).

Podría decirse a *grosso modo* que la generación de Raúl Serrano formó la generación siguiente: trajo los discursos y prácticas teatrales necesarios para formar la multiplicidad de metodologías y estéticas teatrales. De esa primera generación de directores-formadores, además de Alezzo, también podríamos mencionar a Juan Carlos Gené, así como los dramaturgos Tito Cossa, Griselda Gambaro, Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Eduardo “Tato” Pavlovsky, entre muchos otros. Con los tres ciclos de Teatro Abierto (ver Dubatti, 2012) fue posible entender que había una fuerte consciencia de la unidad que potenciara la diversidad de tendencias estéticas para luchar contra la censura de la dictadura. Esa liberación democrática preparó el terreno para una segunda generación que ya no se veía obligada a “representar” la realidad social de modo crítico para “educar” y denunciar las injusticias. Ya en los años 1960 la recepción del teatro del absurdo por parte de Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky era como un presagio de la necesidad estética de romper con el realismo, tanto en términos de dramaturgia como de actuación (ver Rauschenberg, 2015). Las puestas dirigidas por Alberto Ure – quizás el primero que marcó una clara ruptura con el modelo “representativo” y “realista” de actuación dominante hasta entonces – trajeron nuevas posibilidades de ruptura del sentido del texto teatral, especialmente *El campo*, de Griselda Gambaro, escrita en 1968 con clara referencia a los campos de concentración del nazismo y llevada a los escenarios porteños nuevamente en 1986. Pero después de las revelaciones de la CONADEP en 1984 sobre los más de trescientos centros clandestinos de detención activos durante la dictadura civil-militar, fue necesario “replantear” el sentido estético-político de esa obra (ver Ure, 2012). Descontextualizar el texto para enfatizar los nuevos contextos de actuación sería una conquista definitiva de cierto grupo de teatreros. Es como si el nuevo contexto democrático liberara el teatro para crecer como fenómeno más autónomo, en una incansable búsqueda para probar nuevos límites y hacerlos estallar. La democracia abrió la posibilidad de una amplia

profesionalización e institucionalización del teatro, y permitió una proliferación de tendencias, lo que Dubatti (2011) llamó “canon de la multiplicidad”.

La visita en 1988 a la Argentina del director polaco Tadeusz Kantor y su “Teatro de la muerte” fue un importante punto bisagra de esa nueva generación. Teniendo en cuenta la puesta de Kantor, Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert se juntaron en *Postales Argentinas* (1989) para inaugurar un estilo muy novedoso y sostenido: un “teatro de estados” que ironiza la metarepresentación o la condición teatral-material de la actuación ante otras formas de arte como la escritura (ver Rauschenberg, 2014). El teatro de Ricardo Bartís busca romper con la lógica de la “representación”. Como explica Pavlovsky, “si [Augusto] Fernandes [director-formador que retoma las teorías de Lee Strasberg y Stalislavski] es el director del tradicional teatro representativo, Bartís es el director de los devenires dramáticos – del teatro de estados donde los actores experimentan con el texto – desviando la historia y extraviando el tiempo cronológico por tiempo de intensidades” (Pavlovsky *apud* Bartís, 2003, p. 122). Hasta ese momento, era como si “la idea de representación fuera algo legal, pero la actuación fuera algo ilegítimo” (Bartís, 2003, p. 119). Bartís sostiene que “el actor produce el salto y el salto en la actuación no es la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido” (*ibid.*, p. 117). La actuación es un agenciamiento personal del texto. Creer que el texto domina la escena es un pensamiento monárquico porque somete el teatro al mundo de las ideas. La actuación produce otro texto, aunque sea con las mismas palabras. Uno percibe lo que el otro dice no por las palabras, sino por la afectación emocional, su historia, su procedencia, su situación del momento etc. En una charla abierta con Raúl Serrano en el Teatro Cervantes realizada en 2015, Bartís habla de la vida clandestina del actor en la puesta de Meyerhold de *33 desmayos*, de Chejov, para enfatizar la “capacidad de la actuación de narrar el vínculo”, cómo el actor que recibe el telegrama deja su rastro y construye otra temporalidad a partir de los que le produce esa carta y lo que mira por la ventana. Narrar el vínculo es la fuerza primaria de la actuación es el vínculo entre los que actúan y los que miran. Por eso la fuerza de la actuación converge hacia un punto de vista que es el que recibe esa narración. La narración es el resultado de un doble vínculo: aquél en escena entre los actores en su “aquí-ahora” y aquél que presupone la presencia del espectador.

Más allá de la metodología de actuación tanto las obras de Ricardo Bartís como las clases de su escuela – el Sportivo Teatral – tratan de construir, enseñan a componer, un “mundo” especial, excepcional, que sin embargo tienen reglas muy precisas a las que los personajes buscan

desafiar y sacar provecho. Ese mundo debe entrar en crisis, la armonía de los personajes debe estallar para que ese mundo pueda verse transformado o confirmado. En *Postales Argentinas* (1989), por ejemplo, la historia es anunciada desde un futuro lejano y apocalíptico como situada en Buenos Aires en el año 2043. El personaje Hector Girardi es un escritor fracasado que roba cartas del abandonado correo para plagiarlas fragmentariamente y de eso componer nuevos textos. En *Hamlet o la guerra de los teatros* (1991), adaptación del clásico hecha para siete personajes, el fantasma del padre de Hamlet es literalmente un muerto que se comunica con su hijo. Sin embargo, la adaptación de Hamlet más significativa de Bartís fue *La máquina idiota* (2013). El “mundo” es un anexo del panteón de los actores. Ese panteón existe en el cementerio de Chacarita, en Buenos Aires, pero no el anexo. El nombre de la obra se refiere a la “máquina de actuar” en un sistema jerarquizado anacrónico y a la búsqueda de “actuación” en la eternidad. Los personajes están todos muertos, hasta el director, que también actúa de Polonio. Hay una disputa entre dos actores – Nelson y Beatriz Viterbo – para ver quien hace el papel de Hamlet. La obra narra el intento frustrado de ese grupo de actores intrascendentes de ensayar y eventualmente mostrar la obra de Shakespeare. *La máquina idiota* cumple todos los preceptos de Bartís: situaciones que se interrumpen cuando está al borde del colapso o de la emoción, actuaciones que desconstruyen la temporalidad, metateatralidad y metanarración, el texto teatral que aparece significando algo distinto de lo que está sólo en el plano de las palabras, el estar en escena y que los vínculos narren lo que pasa, etc.

Cada generación es más numerosa, así que asumo la injusticia a los muchos teatreros que quedan excluidos aquí. De esta segunda generación podríamos citar a Javier Daulte, Luis Cano, Ricardo Monti y tantos otros. Estamos preocupados en este breve ensayo en situar parcialmente una “genealogía” del campo teatral porteño teniendo como eje de disputa simbólica el problema de “representatividad” del lenguaje teatral especialmente en las metodologías de actuación. Nuestra hipótesis provisoria es que después de la dictadura – y del mandato moral de denuncia que le fue impuesto a toda la clase artística – el arte pudo liberarse hacia una creciente problematización del metalenguaje. Eso nos conduce a arriesgar identificar cuatro generaciones. La tercera generación se empieza a consolidar a mediados de los años 90 con Alejandro Catalán, Guillermo Cacace, Julio Chavez, Mariana Oberztern, Pompeyo Audivert, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd y muchos otros, y cada vez más a medida que avanzan los trabajos de investigación y formación de teatreros. Si agarramos una de las ramas más consistentes de la genealogía “torcida” que presentamos hasta ahora podríamos mencionar al exalumno de Ricardo Bartís, Alejandro Catalán.

Su metodología considera que el actor es un ser capaz de producir ficción, un *acontecimiento narrativo* en el devenir escénico. Un cuerpo al entrar al escenario es un cuerpo que dispara un montón de significaciones y valores. Su preocupación como docente es que el actor entienda las posibilidades de esa superficie expresiva y poder “operar sobre ella para manipular y conducir la percepción del espectador” (Rosenzvaig, 2011, p. 124). “La visualidad de un actor produce un relato solamente al mostrar su modificación” (*idem*). Para Catalán, “enseñar actuación es enseñar a asumir un poder de manipulación frente a la percepción del público. El actor está en el escenario y establece un vínculo con el que mira, no se trata de arrancarlo del embrutecimiento fascinado por la empatía de los personajes, más bien de aprovecharse de esa empatía” (*ibid.*, p. 120). “La verosimilitud actoral es la organicidad en la composición de su visualidad y su sonoridad” (*ibid.*, p. 127). Con Catalán ya no está en primer plano la necesidad imperante del conflicto preponderante del “sujeto escindido”, ni tampoco la necesidad de estallar la actuación para romper la construcción temporal. Aunque estas no sean ideas del todo rechazables, a Catalán le interesa – como en Bartís – “narrar el vínculo”. Pero el vínculo con el público puede ser mucho más detallado, más dialogado, más gestualizado, eso es lo que lo separa de Bartís. El público tiene que estar como atrapado por un inminente desequilibrio y el la expectativa de un retorno al equilibrio. Ya no hace falta crear un mundo de código y objetos como en Bartís: importa la pura convención del “estar en escena” y remitir a códigos transitorios.

Lo que consideramos aquí como cuarta generación incluye a directores y dramaturgos como Juan Pablo Gómez, Silvio Lang, Matías Feldman, Gustavo Tarrío, Pablo Rotenberg, Federico León, Marcelo Savignone, Mariano Saba y muchos otros. Todos se formaron en distintos momentos con referentes de las generaciones anteriores y ya no limitan sus obras e investigaciones exclusivamente al teatro. Juan Pablo Gómez trabaja con acrobacia, cine, literatura y performance. Silvio Lang con actuación, teatro físico y danza contemporánea, como Gustavo Tarrío y Pablo Rotenberg, cada uno con sus especificidades; Mariano Saba con fuerte cruce con la literatura, los cruces de Emilio García Wehbi con la performance, etc. Cada uno desarrolla intersecciones con otras artes y la actuación – sea como exceso o como irónica ausencia – es una marca compositiva. Cada uno desarrolla intersecciones con otras artes y la actuación – sea como exceso o como irónica ausencia – es una marca compositiva. Para seguir nuestra torcida genealogía en este complejo campo, analizaremos a seguir la obra *Prueba y error* de Juan Pablo Gómez, cuyo elenco se formó sobre todo con Alejandro Catalán.

Prueba y error: Actuación y metanarratividad

Estrenada a mediados de 2015 en el teatro Timbre 4 de Buenos Aires, *Prueba y error* de Juan Pablo Gómez (obra de creación colectiva de la Compañía Un Hueco, pero también con escritura dramática del director) puso en escena una construcción espacial que muestra una multiperspectiva que obliga al espectador a dejarse llevar por las convenciones espaciales que reconstruyen fragmentos de dos departamentos – baño, living, habitación – un restaurant de *fast food* y un parque, siempre sin muebles o artefactos de una casa etc. El piso está delimitado por aproximadamente 15 placas de madera aglomerada tamaño estándar de medio centímetro de ancho y con superficie de 2,60 por 1,30 metros, en color madrea cruda clara, algunas cortadas, la mayoría enteras. Estas placas forman un plano de un eventual departamento que algún día sería construido pero que refuerza la convención de un espacio que abre la posibilidad narrativa según la proyección de luces y la posición de la puerta. No forman un gran cuadrado, sino que sugiera un plano arquitectónico más bien recortado, “de diseño”. La puerta de madera está calzada en un marco de hierro sentado en una base de madera cuadrangular de 80 por 80 centímetros con cuatro rueditas abajo para facilitar la movilidad en la construcción del espacio de actuación. Bien al costado izquierdo del público y en primer plano se encuentra el piano tocado por Santiago Torricelli. Por ese piso de placas de madera están distribuidos aparentemente al azar una veintena de banquitos, todos de distintos modelos y tamaños. Ninguno de esos banquitos es usado como banquito, sino que son parte de las obras del escultor Sergio Grey. Pese a tener un espacio “disecado” en términos metafóricos (no hay camas o sillones, solo una puerta que se mueve y banquitos desparramados), la historia representada se sitúa en la zona de Berazategui, provincia de Buenos Aires. Para el presente trabajo usamos como objeto de análisis una versión en video HD grabada el 14 de julio de 2016 por mí, una vez que el texto de la obra no ha sido publicado aún.

La iluminación tiene tres modalidades, por así decirlo. Primero, hay dos iluminadores en escena, cada uno con un caño con luz (spot), cuya lámpara está en una suerte de cajón para que la iluminación sea muy puntual. Esos dos iluminadores tienen un cinturón con una batería para evitar que los cables se esparzamen por el piso. El segundo tipo de iluminación está en el escenario pero es ajena al teatro, aunque controlada por el iluminador de la obra en cabina. Son cinco reflectores Fresnel de distintos tamaños (dos de 500 Watts y dos de 1000 Watts) y puestos en distintas alturas con lámparas de tono más amarillo y con aletas cerradas, pero sin filtros coloreados y sin difusores. Juan Pablo Gómez cuenta que esa iluminación fue inspirada en la película *Opening*

night del cineasta norteamericano John Cassavetes. Esas luces, casi todas laterales o contra luz provocan contrastes interesantes y sostienen la ambientación de las escenas. Si es de día o de noche, afuera o adentro de las casas etc. Tanto los iluminadores en escena, que también ayudan a modificar la escenografía e interactúan con algunos personajes, como esos reflectores Fresnel buscan crear una atmósfera de set cinematográfico en escena. Finalmente se usan las luces – “tachos” – del propio teatro también sin filtros para suavizar algunos contrastes de los Fresnel o para ampliar la estrecha luz de los iluminadores en escena. Veremos la “performatividad” del espacio, es decir, esa reconstrucción permanente de perspectivas y lugares a través del marco de la puerta, los tres dispositivos lumínicos y las actuaciones, al analizar las situaciones dramáticas de la obra. Si tenemos en cuenta el lenguaje cinematográfico podríamos decir que esos tres dispositivos lumínicos favorecen un montaje que articula profundidad de campo y plano secuencia. Cuando están sólo los spots móviles, la profundidad de campo es angosta, y muchas veces la movilidad tanto de los personajes como del “eje puerta” es grande. Cuando todos los tres dispositivos de luz están accionados, como en las situaciones en la casa de Sergio, hay mucha profundidad de campo y una reducida movilidad del “eje puerta” y de los personajes.

Prueba y error está atravesada por dos *contextos liminales* que involucran a dos núcleos familiares en un triángulo amoroso. El primer contexto liminal es el cumpleaños de Camila (Luna Etchegaray), la hija del artista plástico Sergio Gray (Patricio Aramburu). El segundo contexto liminal es de traición/separación que involucra a cuatro personajes: Javier (Nahuel Cano), Adrián (Alejandro Hener), Silvia y Lorena (ambas interpretadas por Anabela Bacigalupo). Javier es el marido de Silvia, exmujer de Sergio Gray y madre de Camila. Lorena es la hermana de Sergio, esposa de Adrián y amante de Javier. La liminalidad es un estado de transición en un contexto ritual o, por lo menos, en un contexto de crisis donde hay transformación del status social de las personas involucradas (ver Turner, 2012 y Rauschenberg, 2016). Las construcciones dramáticas siempre están impregnadas de expectativa de cambio y crisis entre vínculos (familiares, rituales, políticos etc.) y el objeto por excelencia de la escritura dramática es la crisis, su antes y su después. Si la liminalidad está asociada a contextos rituales (sus crisis, rupturas y contingencias), los *fenómenos liminoides* están vinculados a los modos de representación de esas crisis. Si la liminalidad está vinculada a contextos rituales, el fenómeno liminoide está vinculado a contextos de representación en general, como conciertos, obras de teatro o performances etc. No generan una transformación ritual y están impregnados por lo que Rancière llama “régimen estético del arte” (ver Rancière, 2011), más allá de las distintas visiones y roles del arte en la sociedad. La

representación teatral construye una tensión entre la *liminalidad* inmanente al contenido de la obra y lo *liminoide* como su condición de representación teatral. En *Prueba y error* podríamos hablar de dos contextos liminoides. El primero se refiere a la propia construcción del espacio como un lugar de producción de arte y el segundo se refiere a la transformación de la condición de artista del protagonista Sergio Grey. El desarrollo de esos contextos liminares y liminoides está estructurados en 20 situaciones o escenas cortas. Pero estas situaciones pueden ser reorganizadas en cinco bloques de acción dramática tal como propone Michelina Oviedo (2014). Nos interesa, de este modo, investigar si, más allá de los procedimientos escénicos y espaciales vinculados al cine, *Prueba y error* no tendría en su escritura una composición de guion cinematográfico.

¿Qué nos interesa ver de estas veinte escenas cortas o situaciones, como quisimos llamar aquí? En *primer lugar* clasificarlas en términos de estructura y desarrollo dramático, lo que nos lleva a pensarla en *cinco* bloques. En el *primer bloque* se presenta el universo y algunas fuerzas conflictivas, por lo menos en una primera versión. En la primera situación Sergio rechaza la idea de Lorena de acercarse a Córdoba Corena. En la situación siguiente, ya con Javier, nos enteramos que la situación económica de Sergio no es de las mejores, es decir, el contacto con el editor de la revista *El Escultor* realmente podría ser útil; y además, se levanta la sospecha de que Javier y Lorena son amantes. En la tercera situación, Adrián parece desconfiar que su novia Lorena tiene un amante y le pide ayuda a Sergio, que prefiere omitirse. También nos enteramos en las situaciones dos y tres que el vínculo entre Camila y Sergio no es de los mejores porque Sergio dice claramente que si Camila está en su casa él no se puede concentrar y la nena no tiene ni siquiera una habitación, “vive como una refugiada”, dice Javier. En razón de ese vínculo frágil, Sergio rechaza en un primer momento que la fiesta se haga en su estudio. Sin embargo, Sergio se deja tentar por la posibilidad de la visita del famoso editor, que lo pone en conflicto con su “rebeldía esteticista”, por así decirlo. Abrirse a la sociedad de artistas le genera un conflicto personal por su vanidad (Sergio se cree un gran artista y el reconocimiento debería llegar porque es un genio), su orgullo (Sergio no acepta que el “inferior” e “ignorante” Javier le diga lo que tiene que hacer) y envidia (Sergio rechaza a Córdoba Corena porque parece ser mejor sucedido que él, por lo menos económicamente).

El *segundo bloque* empieza con la cuarta situación. Javier le sugiere a Sergio festejar el cumpleaños de Camila en su estudio de arte. Y le argumenta que Natasha, la hija del crítico Córdoba Corena y mejor amiga de Camila, estaría invitada y que por lo tanto él vendría a buscarla. Una situación privilegiada para conocerlo y para que él conozca la obra de Sergio. Se plantea en

este bloque el conflicto: habrá que hacer la fiesta y habrá que enfrentar el prejuicio contra la “gente snob” encarnada por el editor Corena. La situación cinco muestra un diálogo entre Silvia (la exmujer de Sergio y madre de Camila) y Javier (su actual marido). Descubrimos que Silvia y Javier tenían planeado un viaje a Bariloche para festejar el cumpleaños de Camila, pero ante la posibilidad inédita de la fiesta en la casa de Sergio, Javier prefiere abrir mano del viaje para ayudar a Sergio y estar cerca de su amante Lorena. La posibilidad de la fiesta está por lo tanto en tensión con la posibilidad del viaje. Pero para que se haga la fiesta Sergio debe aflojar su orgullo y ceder al planteo de Javier. El primer giro dramático (ver Oviedo, 2014) es de Sergio: cede y entiende la necesidad de que su fiesta se haga en su casa. La situación seis confirma las sospechas: Javier y Lorena son amantes.

El *tercer bloque* empieza con la séptima situación, donde se empieza a dibujar el segundo giro dramático: Sergio dice “cagarse” en los premios y Camila le retruca que esa indiferencia es, en realidad, “porque es un mediocre”. Eso, por un lado, pone en tensión a Sergio y a Javier, que fue de quién Camila escuchó ese comentario. Por otro lado, hace con que Adrián y Sergio se pongan en campaña para explicarle a Camila qué es ser “snob” y los problemas de la “gente de plata”. Esto se refuerza con la situación ocho, donde Adrián le explica a Camila las estafas del consumismo en las promociones de los locales de *fast food*. En la situación siete Camila le revela al padre que vio a Javier y Lorena besándose en la lluvia. Sergio le pide a su hija que guarde el secreto. Todos, menos Silvia, saben que Adrián está siendo engañado por Lorena. El segundo giro dramático se consuma cuando Camila aprende a rechazar “los snobs”. Por otro lado, en este bloque, tiene otras seis situaciones. En la nueve, Javier muestra su vida casi deprimida en la noche de su departamento. Su relación con Silvia es invivible. Despierta a Camila al borde de un deseo sexual pero se censura por su alta pretensión moral hacia su hijastra. En la situación diez, Silvia, que se muestra por primera vez como esquizofrénica, dice rechazar la fiesta, pero Javier la convence de lo contrario. Descubrimos aquí, entonces que Camila debe estar más con su padre porque su madre ya no tiene condiciones de cuidarla, por lo menos no como antes, cuando Sergio se omitía de su paternidad. En la situación once Sergio vive sus miedos de la posible visita de Córdoba Corena y explota su resentimiento a los “snobs”. Es cuando Camila aprende, por miedo y amor a su padre, a rechazar gente así. La situación doce muestra puntualmente a Camila diciendo que odia a su amiga Natasha, hija de Córdoba Corena, porque es una snob. Todos miran a Sergio con reproche, pero esas palabras de su hija fortalecen enormemente el vínculo de padre e hija. El giro dramático de Camila incluye a su padre porque todo su comportamiento es para conquistarlo.

La situación trece muestra a Silvia en su departamento con una aguda crisis de esquizofrenia, aparentemente porque ella está perdiendo la pulseada por el amor de Camila con Sergio, además sospecha que Javier la engaña porque la deja siempre sola.

El *cuarto bloque* se da con una intensificación de las crisis de los contextos liminales: entran en crisis tanto la posibilidad de la fiesta de Camila, como la unión entre Adrián y Lorena demanda que se concretice de una vez la separación por quedo lo que significó la amistad entre Sergio, Lorena y Adrián (“los tres mosqueteros”) en tiempos de juventud. Este bloque tiene inicio con la situación catorce, que muestra a Javier y Sergio preparando es estudio para la fiesta que sería pocas horas después. Llega Lorena de la escuela preguntando si por casualidad Camila estaba ahí porque en la escuela dijeron que el padre la había ido a buscar. Se instala una crisis: Camila desapareció. Javier llama a la escuela y descubre que Camila se peleó a los cachetazos con Natasha. En la situación quince y dieciséis aparecen Adrián y Camila en un parque. Camila le reprocha que Adrián se hizo pasar por su padre para sacarla de la escuela. Adrián sabe que está equivocado pero se quiere vengar porque todos saben del romance entre Lorena y Javier y no le dicen nada. Especialmente Sergio, que se omitió. Sergio llama a Adrián y le deja un mensaje. Adrián escucha el mensaje y prefiere ignorarlo. Le insinúa a Camila que está bien vestido y peinad. Se genera una ambigüedad: ¿querría Adrián abusar de Camila? Terminan jugando en el parque y vuelven al estudio. Situación diecisiete. Clímax de la crisis. No habrá fiesta porque Camila no entregó las invitaciones a sus compañeros, ya que si Natasha no va, no va nadie. Además, Adrián se revela contra Lorena y Javier por la traición, y también le reprocha a Sergio por su omisión, diciéndole que es un tremendo egoísta. Situación dieciocho. Aparece Silvia enfurecida y le reprocha a Sergio que ella la cuidó y que no se la va a sacar. Se expone la crisis de pareja entre Silvia y Javier.

Finalmente, el quinto bloque es dónde vuelve de cierta forma la calma. La situación diecinueve muestra a Javier y Sergio hablando sobre los cuadros y esculturas que se empezaron a vender gracias a la nueva amistad entre Córdoba Corena y Sergio. Pero Sergio no le agradece a Javier, mantiene su orgullo. Situación veinte. Camila no recuperó la amistad con Natasha, pero Sergio estuvo en la casa de su nuevo amigo y le robó una medalla de natación a la examiga de su hija. Se la muestra, se la pone en el cuello y la abraza.

En *segundo lugar* analizar la transformación dramática de los vínculos entre los personajes. ¿A qué transformaciones apunta la obra? Javier aparece paradójicamente como héroe y antihéroe a la vez. Es héroe porque cuidó verdaderamente a Camila y “soporta” estar con la desequilibrada de

Silvia. También es héroe por insistirle a Sergio a amigarse con Córdoba Corena. Y para eso encuentra una ocasión inmejorable: es Javier quién le sugiere a Sergio hacer la fiesta de Camila en su estudio. Es antihéroe porque tiene una amante que es nada menos que la tía de Camila, su hijastra. Silvia pasa de alcohólica resentida a esquizofrénica medicada. Lorena logra separarse de Adrián pero la obra no nos muestra si se queda con Javier definitivamente. Ella en la situación seis le insinuaba que ser amante sin obligaciones era mejor. Adrián se separa y se siente traicionado por todo su entorno, salvo por Camila, que fue la que vio a Javier y Lorena besándose y le contó a su padre. Sergio es un héroe rebelde y esa rebeldía es el objeto del deseo ajeno. Es como un antihéroe a sabiendas. Rechaza el rol de héroe, salvo al final cuando, después de haber reconocido la ayuda y las ventajas de contactarse con Córdoba Corena, exhibe una medalla robada. Sergio le enseña a su hija a ser rebelde como él, a no someterse a la lógica de sumisión del poder económico, es decir, “le enseña a no ser snob y a detestar los snobs”. Y, paradójicamente, cuando Camila se aleja de su mejor amiga como prueba de amor al padre, el padre se hace amigo del padre de su examiga. Sergio es muy orgulloso para reconocerle a Javier que tenía razón que su vida económica e inclusive artística podía mejorar si se amigara con Córdoba Corena. Todos los vínculos de la obra están atravesados por el poder de Sergio. Su hermana lo ayuda con Camila. Su amigo Adrián es inseparable, pero se siente traicionado por la omisión de Sergio. Javier, pese a tener en cuenta a Camila, busca ayudar a Sergio para poder pertenecer a ese núcleo amistoso de rebeldía, del arte, que orbita en torno de Sergio. Javier no sólo se casa con Silvia, exmujer de Javier, sino que se enamora de su hermana Lorena. Adopta a la hija y efectivamente la cuida mejor que el propio padre, a pesar de no esconder el deseo por Camila, como en la situación trece, cuando irrumpe en la pieza de Camila a la noche. Podríamos pensar en una atracción homosexual de Javier hacia Sergio. Los vínculos fuertes de Prueba y error son los que disputan la paternidad de Camila. Prueba de eso es que cuando Adrián se siente traicionado y abandonado se hace pasar por el padre de la nena en la escuela y, ya en el parque, hasta se le insinúa. Es decir, para vengarse busca hacerle daño a la paternidad y casi al honor de Javier y sobre todo Sergio.

Camila es la protagonista de la obra por organizar todas las acciones dramáticas y resultar transformada por las crisis de los personajes de su entorno. Se aleja de su mejor amiga por el prejuicio que le transmite su padre. Cancela inclusive su propia fiesta de cumpleaños. Le cuenta a su padre que Lorena se besó con Javier y guarda secreto. Se aleja de su madre que la cuidó de chica, sobre todo porque la madre enloquece y Camila pasa por situaciones extremas como ser acusada de robar whisky. Es decir, es como si Camila perdiera parte del vínculo con Silvia, o por

lo menos ese vínculo se viera muy transformado con los sucesos de la obra. El vínculo con Sergio es el más importante. Sergio a principio deja claro que Camila solo va a molestar. No tiene ni siquiera una habitación para la niña. No quiere tenerla un día más de la semana, aun sabiendo que su exmujer no tiene condiciones. Pero Camila enfrenta la situación mimetizándose con el padre, aceptando lo más íntimo: su rechazo a los snobs. Una manera quizá orgullosa de reprimir la envidia. El contexto liminal que aglomera todas la “crisis” de los personajes y sus vínculos, a saber, el cumpleaños de Camila, muestra exactamente eso: que Camila está dispuesta a estar con su padre y según los términos de él, antes que reproducir una lógica social que él rechaza profundamente. La breve escena un un *fast food* muestra ese cierto “adoctrinamiento”, por así decirlo. Y la confirmación de ese vínculo como el más fuerte de la obra es metafóricamente reconstruido por la escultura de banquitos de las últimas situaciones y el hallazgo de la propia identidad de artista de Sergio. Sergio se encuentra a sí mismo al reconstruir su vínculo con Camila, al encontrar el lugar de su paternidad en armonía con su rol de padre. En contexto liminal de separación entre Adrián y Lorena también ayudó a reforzar el vínculo entre Camila y Sergio. El miedo de perder a su hija por primera vez, por no ir a buscar jamás a la escuela, posibilitó que un desconocido retirara a Camila y se la llevara a un parque o a otro lado. La última secuencia es irónica porque Camila cree que el padre traicionó sus ideales por acercarse a Córdoba Corena y sacar provecho económico de eso, pero él mantiene su carácter rebelde al robar la medalla de Natasha. El abrazo del final es una reconciliación entre los dos: Sergio sabe que se equivocó con la fuerza unilateral y autoritaria de su prejuicio – porque él mismo no pudo mantener eso – y Camila lo perdona porque Sergio de algún modo está dispuesto a cambiar sus prejuicios por el bien de la familia aunque sea rebelde.

Bibliografía

BECKER, Howard (2008). *Mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Ed. Universidad de Quilmes, Bernal.

BECKER, Howard (2016). *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Cómo construir teoría a partir de casos*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (1996). *As regras da arte*. Ed. Campanhía das Letras, São Paulo.

BOURDIEU, Pierre (2011). *Las estrategias de la reproducción social*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires.

BOURDIEU, Pierre (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montessor, Buenos Aires.

- BOURDIEU, Pierre (2003). El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad. Curso del *Collège de France 2000-2001*. Barcelona, Editorial Anagrama.
- DICKIE, Georg (1974). *Art and Aesthetic. An Institutional Analysis*. Cornell University Press.
- DANTO, Arthur (2013). ¿Qué es el arte? Ed. Paidós, Buenos Aires.
- DERRIDA, Jacques (1997). Mal de archivo. Una impresión freudiana. Ed. Trotta, Madrid.
- DICKIE, George (1974). What is art? An Institutional Analysis. *In: Art and Aesthetics: Art and Institutional Analysis*. Cornell University Press, New York.
- DUBATTI, Jorge (2011). El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010). Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, vol. 11 y 12, pp. 71-80.
- DUBATTI, Jorge (2012). Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días. Ed. Biblos, Buenos Aires.
- LUHMANN, Niklas (1995). *Die Kunst der Gesellschaft*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt Am Main.
- OVIEDO, Michelina (2014). El método Guionarte. Ed. Guionarte, Buenos Aires.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *Mal estar en la estética*. Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.
- RAUSCHENBERG, Nicholas (2014). La diferencia: entre Beckett y Bartís. *Revista Urdimento*, Florianópolis, vol. n° pp. 149-159.
- RAUSCHENBERG, Nicholas (2015). Cinco fragmentos sobre o teatro de pós-ditadura de Eduardo ‘Tato’ Pavlovsky. Da crítica ao realismo a um realismo crítico. *Revista Itinerarios*, Araraquara, n° 41, pp. 235-258, jul/dez.
- RAUSCHENBERG, Nicholas (2016). *Liminalidad* como teatralidad: de Esquilo a Aristófanes. *Revista Antares Letras e Humanidades*, vol. 8, n° 16.
- ROSENZVAIG, Marcos (2011). *Técnicas actorales contemporáneas*. Ed. Capital Intelectual, Buenos Aires.
- SERRANO, Raul. *Lo que no se dice*. Ed. Atuel, Buenos Aires, 2013.
- TURNER, Victor (2012). Do liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. *Revista Mediações*, Londrina, vol. 17, n°2, pp. 214-257.
- URE, Alberto (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Ed. Biblioteca Nacional, Buenos Aires.
- WEITZ, Morris (1956). The Role of Theory in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° XV, pp. 27-35.
- XAVIER, Ismail (2008). El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia. Ed. Manantial, Buenos Aires.