

“DUALIDADES” OCULTAS EN LA ACTUACIÓN TEATRAL COMO HIPÓTESIS DE GARANTÍA DE CREENCIA ESTÉTICA EXPECTATORIAL

Hidden “dualities” in the theatrical performance as a hypothesis of guarantee of an aesthetic expectatorial belief

ALDO RUBÉN PRICCO* 

Universidad Nacional de Rosario

aldopricco@gmail.com

Recibido: 10/04/2022 - Aceptado: 13/05/2022

Palabras clave

actoralidad;
presencia escénica;
creencia estética;
organicidad;
seducción escénica

Keywords

conditions of acting;
theatrical presence;
aesthetic belief;
body-mind unity;
theatrical seduction

Resumen

En la historia técnica actoral de Occidente es posible rastrear preocupaciones fundantes y constantes, a pesar de los diferentes sujetos culturales y de las éticas y poéticas teatrales. Aunque pareciera que la tradición stanislavskiana inauguró la especulación sistemática sobre la actoralidad, en tanto condición psicofísica para una creencia estética en el auditorio, existen registros, en varios soportes, que atestiguan un itinerario de reflexiones sobre la técnica actoral, fundado en una clara isotopía de la que emerge un propósito escénico y una hipótesis sobre la consecución del mismo. Ese propósito consiste en dotar al actuante de herramientas para ser creído, para construir verosimilitud en su conducta de ficción, mientras que la hipótesis acerca de cómo obtener una presencia escénica seductora se fundamenta en la coincidencia (concreta o buscada como efecto) entre una instancia “interna” y la manifestación externa, somática escénica, de esa “experiencia” del actor-personaje.

Abstract

In the Western history of acting technique, it is possible to trace founding and constant concerns in spite of the different cultural subjects and the ethics and poetics of theater. Although the Stanislavskian tradition seemed to inaugurate the systematic speculation about the conditions of acting –as psychophysical conditions suitable for achieving an aesthetic belief in the audience– there are data records, in a variety of forms, that prove an itinerary of reflections on the acting technique, based on a clear isotopy, from which emerges a theatrical purpose and a hypothesis about the achievement of it. That purpose consists in providing the doer with the tools to be believed, to create verisimilitude in his fictional behavior, whereas the hypothesis about how to achieve a seductive theatrical presence is based on the coincidence (whether concrete or aimed at producing an effect) between an “internal” instance and the external somatic theatrical manifestation of that “experience” of the actor-character.

“Dualidades” ocultas en la actuación teatral como hipótesis de garantía de creencia estética expectatorial

*Ne forte seniles
mandentur iuueni partes pueroque uiriles;
semper in adiunctis aeuoque morabitur aptis*

Horacio, *Ars poética*, 176-178

En la tradición técnica interpretativa teatral de Occidente es posible rastrear preocupaciones fundantes y constantes, a pesar de los diferentes sujetos culturales y de las éticas y poéticas teatrales. En ese sentido, no solo las concepciones del estar y hacer escénicos, sino también sus formulaciones de entrenamiento devienen objeto de estudio, en vinculación con sus particulares contextos culturales, económicos, ideológicos y estéticos, relacionados con la dimensión somática performativa propia de los eventos conviviales espectaculares.

Aunque pareciera que el comienzo de la tradición stanislavskiana, hacia fines del siglo XIX, inauguró la especulación sobre la actoralidad, en tanto condición psicofísica apta para lograr con la presencia escénica una creencia estética en el auditorio, existen registros, en varios soportes, que atestiguan un itinerario de reflexiones sobre la técnica actoral fundado en una clara isotopía de la que emerge –a nuestro juicio, de modo más que evidente– un propósito escénico y una hipótesis sobre la consecución del mismo.

Ese propósito consiste en dotar al individuo actuante de herramientas para ser creído, es decir, para construir verosimilitud en su conducta de ficción, mientras que la hipótesis acerca de cómo obtener y apropiarse de esas herramientas se fundamenta en la coincidencia (concreta o buscada como efecto) entre una instancia “interna” y la manifestación externa, somática escénica, de esa “experiencia” del actor-personaje. Al hablar de verosimilitud no nos referimos a una analogía con los comportamientos de la cotidianeidad, sino a una coherencia interna de un sistema semiótico que habilita que la recepción dé crédito a la ficción, en tanto esta mantenga homogeneidad, porte sus propias reglas y lógicas, y responda a los presupuestos preliminares (Cf. Todorov, 1970).

Desde estos presupuestos, la técnica actoral no constituye un “en sí”, un conjunto de procedimientos derivados de la praxis y luego sistematizados y transmitidos, sino una entidad en plena dependencia y complementariedad con los auditorios, los públicos, la expectación y las series sociales.¹ En efecto, los

1 Cabe recordar el surgimiento de los gremios de actores y los protectorados de la nobleza inglesa, por ejemplo, que incentivaron la actividad actoral y estimularon la constitución de un oficio necesitado, por el mercado creciente, de obtener dispositivos de transmisión, de enseñanza de la profesión. De allí el hecho de recurrir a los antiguos tratados de retórica como fuente de sugerencias del uso del cuerpo y de la palabra en situación convivial y con la necesidad de atrapar la atención, mantenerla y deleitar a la recepción (Cf. Mansilla, 2008).

ojos y oídos ajenos, que otorgan entidad ontológica a los cuerpos escénicos, se erigen en la ineludible referencia a los procesos perceptivos de los espectadores. Incluso, ciertas poéticas y sus técnicas consecuentes resultan influidas por los contextos. En ese sentido, la preponderancia de los cuerpos artificializados de la *Commedia dell'Arte* no resultan sino una respuesta a la dificultad de llegada al público, debida, tanto a los diferentes dialectos de la península itálica, como luego, en las trashumancias francesas, a la sujeción a las restricciones impuestas acerca del patrimonio del uso de la lengua asignado a la *Comédie Française*. Una limitación del componente verbal conduce en estos casos a la construcción de marcados códigos corporales, montados sobre el “lenguaje energético” (Taviani, 1990, p. 149), pleno de contrastes y oblicuidades asociadas a la pregnancia de las teorías gestálticas, en los cuales tanto las posturas de base de los actores, como las partituras gestuales y de acciones siguen criterios dancísticos y de preexpresividad (Barba y Savarese, 1990) para capturar y mantener la atención expectatorial en convivios muchas veces dispersos y de intereses volubles.²

En la misma línea podría pensarse la reacción de Meyerhold (1979, teatralidad de “convención consciente”) a la primera fase del método stanislavskiano –memoria emotiva, información acumulada que se trata de expresar después en la escena como sustento de emocionalidad y credibilidad–, gracias a la generosidad de su maestro al otorgarle experimentar en su Estudio. Una de las hipótesis más frecuentes acerca de la oposición de Meyerhold al realismo “psicológico” y su superación, con la consecuente búsqueda –tradiciones circenses y de teatro popular mediante– de dispositivos de entrenamiento y de composición actoral, consiste en la diferenciación tajante de las experiencias y propósitos de Stanislavski. Eines (1985) mencionaba una búsqueda conjunta de ambos directores de la creencia expectatorial, pero por caminos divergentes: de “adentro” hacia “afuera” en el creador del método y de “afuera” de parte de Meyerhold.

Mientras la acumulación racional de datos (“primer” Stanislavski), pensada como trasladable al comportamiento escénico, implicaba una dificultad evidenciada en ese pasaje y en su eficacia para construir verosimilitud, Meyerhold experimentó una migración de todas las preocupaciones actorales al cuerpo y su expresión externa. Así, la “biomecánica” supuso la mostración de un cierto “exceso”³ que permitió –casi– una epifanía para Stanislavski: tomar consciencia del somatismo meyerholdiano condujo a la formulación de las “acciones físicas” como una metodología de la búsqueda de interacciones (improvisación de por medio) para provocar estados emocionales propios de la escena, es decir, no provenientes de la vida personal de los intérpretes.

Se trata de un proceso de tesis (Stanislavski 1º), antítesis (biomecánica de Meyerhold) y síntesis (Stanislavski 2º, de las acciones físicas) que partió de factores no solo específicos de la dinámica escénica, sino de las relaciones entre esta y sus recepciones y actividades expectatoriales, también afectadas por los contextos sociales y artísticos. Por ello, más allá de la simpleza o reduccionismo

2 Seguimos como punto de vista las hipótesis de las teorías gestálticas acerca de la dinámica de la percepción humana, sobre todo, a Arnheim (1985 y 2001) y a Gombrich (1999).

3 El actor, director y profesor de teatro Mirko Buchín hacía referencia en sus clases de la década de los años 70 a sus conversaciones en Mendoza con la actriz y directora ucraniana Galina Tolmacheva. Esta teatrística, que a través de su marido Fiodor Komisarjevsky conocía el “método” stanislavskiano, solía decir, en referencia a las puestas que había visto de Meyerhold, “Como teatro, mucho circo; como circo, mucho teatro”.

de pensar solamente en reacciones personales o de poéticas e ideologías, convendría sumar que las propuestas de Meyerhold se originaron y desarrollaron en el encuadre del constructivismo y de la necesidad creciente de una amplificación de la labor somática de los actores y sus vínculos con objetos y escenografías propias del tipo de teatrón.

Queremos decir que la biomecánica le debe gran parte de sus propósitos y procedimientos no solo a una postura poética acorde con las inminentes vanguardias, sino también a las audiencias masivas que las políticas de la revolución bolchevique habilitaron, lo que implicó una técnica y un estilo actoral que tuviesen en cuenta las grandes distancias y los ángulos de visión del público: ciertas “intimidaciones” vecinas del realismo no se avenían, en primera instancia, a la relación entre escena y espectadores.

Ya hemos tratado en escritos académicos la hipótesis de que, desde la antigüedad grecolatina, una notable preocupación insistente ha sido no separar la creencia ficcional y personal del actor de la manifestación somática de la misma, lo que podría configurarse como el fundamento de la aceptación expectatorial⁴ y de su sostenimiento durante la *performance*. En efecto,

Una de las hipótesis más aceptadas acerca de la construcción de verosimilitud atraviesa varias culturas teatrales en la consideración de dramaturgias, manuales de retórica e instrucciones didácticas y consiste en sostener que el oficiante escénico debe “creer” y/o “experimentar” un estado particular para ser creíble y contagiar a los espectadores. En efecto, más allá del ordenamiento decimonónico que se extiende en la tradición stanislavskiana, en la antigüedad grecolatina y la cultura europea posterior emergen fuertes señales de un pensamiento que, sin devenir paradigma desarrollado, enfatiza un interés fundamental: cómo construir creencia y, por ende, empatía. Todo cuerpo escénico –cualquiera sea el estilo– necesita ser creído para existir y el presupuesto de consenso extendido al respecto consiste en el logro de un “ocultamiento”. Nos referimos a la invisibilización del procedimiento técnico que da lugar a la poíesis, es decir, al logro de un efecto empático mediante el simulacro de vitalidad o cuerpo “en vida” conforme las hipótesis de la antropología teatral. La tradición estética helénica del compromiso o implicación afectiva –mencionado por Aristóteles en *Poética*, 1455^a– supone una coherencia entre las motivaciones y la expresión que, mediante el estricto control del actor, impacta sobre la reacción emotiva del público, el que llega al teatro inducido a sufrir y experimentar o alegrarse estimulado por los eventos escénicos. (Pricco, 2017, p. 409-410)

El uso del cuerpo, la utilización del espacio, la referencialidad de las conductas escénicas, la instrumentalidad de la voz, la relación del actor con sujetos y objetos, el vínculo entre el cuerpo actoral y la composición general del espectáculo, la relación de cada convención de convivio con la espectación/expectación, la correlación entre el comportamiento escénico y sus preliminares –asentados en las competencias y experiencias previas del espectador–, el guión (texto dramático, partitura, protocolo) y sus conexiones con la enseñanza-aprendizaje configuran criterios de diseño de una técnica actoral, la que, por medio del artificio, habrá de conducir a un cuerpo restaurado (Schechner, 2000), a una conducta extracotidiana que, debido, justamente, a su exceso, diferencia o contraste, activará la percepción constante del público.

4 Entendemos que la praxis escénica depende de su capacidad de construcción del deseo de su propio consumo perceptual de parte del público. En ese sentido, la clave de la seducción actoral consistiría en transformar la mirada ajena en admiración y “dependencia” sensorial, es decir, de convertir la espectación en expectación.

Ahora, una técnica no surge de la nada, sino que se conforma desde una experiencia propia de un saber implícito que, a través de su análisis, de la razón, de la necesidad de establecer un simulacro de estabilidad de lo efímero –al saber qué es lo que se sabe–, deviene saber explícito y configura, por ende, un atajo para arribar a resultados pretendidos. Así, se va creando una tecnología *ad hoc*, una serie organizada de reglas, ejercitación y repertorios tendientes a tres campos posibles: el entrenamiento (logro de una predisposición psicofísica), la composición (*poiesis, fictio*) y la didáctica (modos de la transferencia).

La necesidad, entonces, de sistematizar la praxis del entrenamiento–ensayo, de la *performance* y de la pedagogía condujo a sectorizar las dimensiones de la labor en cuatro elementos: la mimesis, la *fábula* (trama), la catarsis y la verosimilitud. Las dos primeras, como referencialidad semántica y como estructura, respectivamente, sustentan el cuerpo semiótico, es decir, el orden de la representación, de la vicariedad, de la significación y del sentido; las dos segundas, en tanto se ocupan del impacto en el auditorio, afectan y provocan la experiencia emocional (*pathos*) mediante la ineludible creencia ajena, o sea, la verosimilitud, lo que las implica en el cuerpo fenoménico: efecto, “cenestesia” (Barba, 2010), experiencia y empatía pertenecen al orden de la presencia.

A pesar de esta distinción (a todas luces precaria e instrumental para escudriñar el objeto de estudio construido), el denominador común que puede observarse en la tradición técnica interpretativa de Occidente resulta la permanente búsqueda de una correspondencia entre una instancia “interna” –invisible–, asociada al pensamiento, “alma”, motivo, sentimiento, deseo, inconsciente, y otra “externa” –visible– conformada por movimientos, acciones, gestos, actitudes, verbalidades y proxemias.

Ese presupuesto de vínculo entre un discurso actoral y sus “raíces” puede ser rastreado desde la antigüedad grecolatina, para continuar emergiendo como preocupación de una real garantía de una actuación creíble.⁵

Unos de los primeros registros sobre el supuesto del ensamble entre una “verdad” interna y su manifestación escénica como garantía de creencia ajena resulta expuesto por Horacio (siglo I a. C.) en su “Epístola a los Pisones” (*Ars poetica*, 102-103), en la que al modo de una sugerencia técnica se le dice a un actor:

Vt ridentibus adrident, ita flentibus adsunt
humani uoltus; si uis me flere, dolendum est
primum ipsi tibi: tum tua me infortunia laedent

Así como el rostro humano sonríe a los que sonríen, también simpatiza con los que lloran. Si querés que llore, tenés que sufrir vos mismo en primer lugar; solo entonces tus dolores me van a lastimar.⁶

5 “En *La República* (y en *Leyes*) Platón, al describir la creación artística como una forma de imitación, planteó que las imitaciones prolongadas en el tiempo se consolidan en hábitos y constituyen una segunda naturaleza. Este fenómeno –siguiendo a Platón– se lleva a cabo no solo ‘para el cuerpo y para la voz’, sino también ‘para el pensamiento (Platón, *La República*, 395d)’, a la vez que ‘imitar precisamente una figura y una actitud’ con el propio cuerpo y con la voz propia constituiría la ‘manera más excelente de imitación’ (Platón, *Sofista*, 267^a). Esto conduce a considerar la actuación involucrando la disposición ‘interior’ del actor” (Pricco, 2017, p. 409-410).

6 Todas las traducciones del latín pertenecen al autor del presente artículo.

Estos clásicos versos horacianos se desprenden de la canónica ligazón entre apariencias escénicas, pasiones y comportamiento, en plena consonancia con otros registros de la tradición, el paradigma stanislavskiano, la categoría “cenestesia” de la antropología teatral y la noción de “espacio de acción compartida” de las neurociencias aplicadas al teatro (Cf. Sofia, 2015).

En una misma zona de pensamiento se inscribe el comentario de Aulo Gelio en *Noctes Atticae* (una miscelánea de comentarios de lecturas múltiples datada en el siglo II d. C.) al citar un antecedente de una emoción vicaria para la interpretación, mediante el estímulo de un sentimiento verdadero, al modo de la “memoria emotiva” de la primera secuencia stanislavskiana (Stanislavski, 1977). Dice Aulo Gelio en *Historia memorable del actor Polo, digna de ser recordada*:

Había en tierras de Grecia un histrión de amplia fama, que sobrepasaba a todos los demás por la claridad y belleza del gesto y de la voz. Su nombre, dicen, era Polo; representó las tragedias de los poetas ilustres con elegancia y energía. Este Polo perdió un hijo extraordinariamente querido. Cuando consideró que había llorado bastante este duelo, volvió a la práctica de su profesión. En aquel momento, como tenía que presentar en Atenas la *Electra* de Sófocles, tenía que llevar una urna haciendo ver que contenía los huesos de Orestes. El argumento de la pieza está urdido de manera que *Electra*, creyendo llevar los restos de su hermano, llora y lamenta su muerte imaginaria. Polo, pues, ataviado con el vestido de duelo de *Electra*, sacó del sepulcro la urna y los huesos de su hijo, y, abrazado a ella, como si fueran los de Orestes, llenó todo el aire, no de fingimiento y de imitaciones, sino de desconsuelo y de lamentos verdaderos y palpitanes. Y así, mientras parecía que interpretaba una obra, era su dolor el que interpretaba. (citado por Saura, 2006, Vol. I, p. 57)

En efecto, en aras de poder capturar elementos de cierta estabilidad en el fluir de lo efímero del fenómeno teatral,⁷ se aprecian los esfuerzos de los teatristas europeos por atrapar los reaseguros de esa correspondencia entre lo visible y su respaldo invisible.

Esta preocupación recorre la utilización de fuentes diversas para construir las duplas que habiliten la adquisición de una tecnología de aprendizaje y de *poíesis*. Así, varias fuentes conforman el material del que se van a proveer directores y actores del Renacimiento y siglos posteriores. En primer lugar, pueden mencionarse los manuales de retórica, de los siglos I a.C. y d. C., en los que más allá de las lecturas en clave racional acerca de la argumentación (*docere*) de la *ars rethorica*, aparece (con raíces en Aristóteles y Demóstenes) la indispensable acción pragmática sobre jueces y auditorio por medio de un *ethos* provocador de un estado emocional apto para conmover y persuadir. A tales efectos, le corresponde al cuerpo elocuente dado a ver y escuchar construir una especie de “naturalidad”, que no proviene de la cotidianeidad, sino de un efecto de distancia anulada entre las causas de una acción y esta, lo que supone una *performance* que simula no ser artificial. Nos referimos a una impresión sensorial que detona el *pathos* del auditorio (Aristóteles, 1971), afectado por la aparente comunión entre la vida escénica y su “verdad”: una sensación de vida que siglos más tarde la antropología teatral denominará “cuerpo en vida” (Barba, 2010).

⁷ En ese sentido todo teatro es “de los muertos” (Dubatti, 2014), en tanto las operatorias de análisis de lo que ocurre en escena es siempre posterior, cuando esa *performance* ha concluido. Existe, de hecho, una preteridad en la condición del objeto de estudio.

En *De oratore* (“Acerca del Orador”) de Cicerón, libro III, LIX, 22, se puede observar aquel presupuesto, en un pasaje acerca de la *performance* (*actio*), en especial referido al protocolo de los gestos y de la labor de los ojos: “*est enim actio quasi sermo corporis, quo magis menti congruens esse debet*” (‘la acción es, en efecto, como un lenguaje del cuerpo, y por ello debe ser más acorde con la mente’).

Vicentini (2012) revisa ampliamente estas conjeturas de “mismidad” (duplas convergentes) y sintetiza los presupuestos de la teoría retórica antigua en una vecindad llamativa con las especulaciones sobre la empatía de las neurociencias. Manifiesta el investigador italiano:

In questo modo sembra ovviamente riproporsi l'antica teoria del contagio, per cui le passioni si tramettono dall'animo di chi recita all'animo di chi assiste. Ma è un contagio, appunto, prodotto non più da una divinità ma dalla natura stessa dei processi emotivi. Le espressioni esterne sono un semplice tramite, la via per cui il flusso del sentimenti dell'oratore entra in contatto con lo spettatore. Poi le emozioni, di per sé contagiose, passano per forza propria del nuovo soggetto. (Vicentini, 2012, p. 47-48)

De esta manera, la antigua teoría del contagio, evidentemente, parece volver a proponerse, según la cual las pasiones se transmiten desde el alma del actor al alma del espectador. Pero es un contagio, de hecho, producido ya no por una divinidad sino por la propia naturaleza de los procesos emocionales. Las expresiones externas son un mero medio, la forma para que el flujo de los sentimientos del hablante entre en contacto con el espectador. Entonces las emociones, contagiosas en sí mismas, pasan inevitablemente al nuevo sujeto.⁸

Por esa creencia extendida acerca de la influencia emotiva del teatro es que desde el siglo II al V los autores cristianos condenaron drásticamente las artes escénicas (limitadas a especies espectaculares ligadas a pugilato y mimos) y se consideró que la exposición inmediata de lo físico, es decir, la realidad del cuerpo, desataba los impulsos más abyectos e irracionales en el espectador. Al respecto, Vicentini (2012) expone las consideraciones fundamentales de los Padres de la Iglesia: la realidad espectacular sería territorio diabólico, de la idolatría, dispuesta a explotar la debilidad de los sentidos al provocarlos con la fascinación de lo sensible y lo efímero, en el culto mismo de la ficción. Se daría, de hecho, en la actuación, que la complementariedad de un “estado interior” con su correspondiente manifestación externa conllevaría la capacidad de generar mentiras, imágenes ilusorias aptas para engañar los sentidos y seducirlos.

Si en la primera parte de una secuencia histórica se ubican los tratados de retórica de Cicerón y de Quintiliano⁹ –como fuentes básicas, recorridas una y otra vez hasta fines del siglo XVIII–, luego se desplegará un amplio abanico de documentos que, de manera directa o indirecta, alimentan la necesidad de proveer de sustentos a la ostentación escénica, es decir, de configurar “duplas” de relación biunívoca entre un sentimiento, por ejemplo, y la expresión corporal del mismo. Así, podemos encontrar emergencias de metateatralidad indirecta en textos dramáticos clásicos,¹⁰

8 La traducción del italiano pertenece al autor del presente artículo.

9 Constituyen fuentes ineludibles de la corporalidad ostentada y provocadora de efectos en la recepción las obras *Orator*, *De oratore* y *De optimo genere oratorum*, de Cicerón e *Institutio oratoria*, de Quintiliano.

10 Así sucede con las indicaciones didascálicas en las comedias de Plauto (siglos III y II a. C.), a través de la organización de la deixis y de los comentarios de algunos personajes sobre los gestos o las acciones de otros (Cf. Pricco, 2003).

prescripciones explícitas, testimonios en literaturas diversas y sistematizaciones en tratados adyacentes a la teoría de la actoralidad.

Cabe consignar que las prácticas teatrales que se desarrollaron en las cortes europeas de finales del siglo XV redescubrieron los principios de la retórica clásica, que fueron adaptados a esos contextos. Justamente, Vicentini (2012) asocia las reglas de comportamiento ilustradas por Castiglione (1528) en el *Cortegiano* con aquellas nociones –como la gracia del gesto, el actuar “en una situación”, la facilidad de hablar, la elegancia– que las teorías del siglo XVI habrán de disponer en el foco de la actuación apropiada. De este modo, comienzan a circular las primeras especulaciones sobre la técnica actoral, destinadas también a la actuación amateur de las personas cultas de la corte: se da una migración de las técnicas del teatro profesional, ya sin las restricciones a la fisicalidad de la Edad Media, como consecuencia de la irrupción, hacia finales del siglo XVI, de las primeras compañías y la derivada regularización jurídico-económica del teatro profesional, por la que los actores más reconocidos aspiraron a obtener el derecho de aquella dignidad social que durante mucho tiempo le fue negada a su oficio (Cf. Mansilla, 2008).

La escritura de teorías sobre la actuación, o sea, la publicación de material técnico de trabajo, se convertiría en una estrategia pertinente para integrar la actividad escénica vinculada con la de los intelectuales, así como para distanciarse públicamente de las consideradas “obscuridades” del teatro de calle y popular, lo que instalaría el arte de la retórica (eficacia de un cuerpo expuesto a consideración expectatorial) como modelo de la profesión. Al respecto, manifiesta Vicentini:

E insomna l'aura dell'oratoria, l'esigenza di condurre un discorso capace di suscitare le emozioni dei presenti mantenendo un atteggiamento decoroso ed elegante con una gestualità composta e rigorosa, che finisce per garantire la nobiltà della recitazione. Questa esigenza eserciterà un'influenza decisiva nello sviluppo teorico successivo. L'aspetto gestuale libero e creativo, le risorse tipiche dell'acrobatica, dei giochi di destrezza, delle abilità mimiche ostentate in effetti comici d'immediata efficacia che avevano caratterizzato la recitazione professionale rispetto allo stile erudito degli umanisti e all'impostazione graziosa ed elegante dei dilettanti di corte, tenderanno a essere sostanzialmente occultati nella riflessione sull'arte dell'attore. Tutto ciò mentre larga parte dei più famosi comici, dal tardo Cinquecento fino al Settecento, continueranno a valersi proprio di questi strumenti. (2012, p. 88-89)

En resumen, era el aura de la retórica, el requisito de pronunciar un discurso que pudiera despertar las emociones de los presentes, manteniendo una forma sobria y elegante con gestos comedidos y rigurosos, que garantizaban la nobleza de la actuación. Y este requisito iba a tener una influencia decisiva en los desarrollos posteriores en la teoría. Los gestos libres y creativos, los recursos del acróbata, despliegues de destreza y capacidad de mímica ostentosa en efectos cómicos inmediatamente efectivos que había caracterizado la actuación profesional, en comparación con el estilo erudito de los humanistas y los modales cortés y elegante de los aficionados de la corte, sería suprimida sustancialmente durante más de tres siglos en reflexiones sobre el arte del actor. Al mismo tiempo, muchos de los artistas famosos de finales del siglo XVI al XVIII continuarían utilizando estas técnicas al llevarlas a niveles de perfección hasta ese momento desconocidos.¹¹

11 La traducción del italiano pertenece al autor del presente artículo.

A esta pretensión de soportes técnicos cultos se le suma el intento de una reivindicación de la profesión, que intenta separar las *brigati infami*, catervas y bufones de una praxis teatral con arte virtuosa:¹² un factor relevante de la reflexión sobre la actuación fue la dignificación de una técnica que separara, asimismo, la máscara de la interpretación –el carácter del personaje– del ser moral del intérprete y su valoración social (Rodríguez, 1997).

En ese sentido, resultan numerosos los documentos de los siglos XVIII y XIX que registran especulaciones técnicas o, directamente, prescripciones, que acreditan un cambio en la actitud de los actores, pendientes de una consideración artística (es decir, técnica) de su labor, que asume pasar de una simple práctica a una verdadera conciencia de estar ejerciendo una actividad estética. Frente a la especificidad de tratados como los de los dos Riccoboni (1738 y 1750), Talma (1825), Morrochesi (1832), Comstock (1844), y Lang (1727, *Dissertatio De Actione Scenica & Symbolic Images Useful in Theatrical Performance and Costuming*) –entre otros– y en la búsqueda de una correspondencia “segura” entre componentes ocultos y componentes visibles de una *performance* actoral, fueron textos contiguos a la disciplina los que aportaron sustancia a codificaciones, como es el caso del *Tratado de las pasiones del alma* de Descartes (1972 [1649]), que contribuyó a ciertas teorías del gesto, a partir de articular las pasiones primarias (admiración, odio, deseo, alegría, tristeza) con signos externos de la conducta humana.

En la misma línea se encuentran (en lo que podríamos denominar “enciclopedia barroca”) los documentos parateatrales o adyacentes que derivan en intentos de descripción teórica del gesto y de la representación, que se vinculan con los estudios de la fisonomía. Se trata de una serie de fuentes que integran una iconología del actor (grabados, dibujos, pinturas, gráficos en general). En ese conjunto podemos observar –entre otras fuentes– los tratados de quirología (*Chironomia or the Art of Manuall Rhetorique* de John Bulwer, de 1644), las imágenes de actores que aparecen durante el siglo XVI en las tapas de las ediciones de textos dramáticos, ciertos afiches de promoción de los espectáculos y las colecciones de dibujos sobre la *Commedia dell'Arte* de Callot (1592-1635). Estos últimos registros devienen prácticamente ideogramas de los cuerpos dinámicos de los actores que siglos más tarde oficiarán de base de experimentación, tanto a la biomecánica de Meyerhold y al *gestus* brechtiano, como a la *gesticulación psicológica* de Michael Chéjov y al *equilibrio precario*, el *sats* y el *lenguaje energético* de la antropología teatral.

El principio técnico erigido en torno del ocultamiento del enfrentamiento entre el “ser” y el “parecer” se hace presente con una notable frecuencia, no solo en las prescripciones actorales, sino también en sus correlatos, que incluyen parlamentos dentro de la misma dramaturgia. Es posible observar en Pricco (2017; 2015) varios de esos pasajes de alusión directa al maridaje entre la conducta de un personaje y sus causas, como requisito básico de adecuación a los verosímiles de cada época. De esas frecuentes emergencias de prescripción técnica que podrían consignarse, vale citar a Lope de Vega en *Arte nuevo de hacer comedias* (1604):

12 Con “virtuosa” hacemos referencia a la aceptación y reconocimiento, tanto de la academia como de los centros de poder político y social, entre los que se hallan las cortes europeas.

Si hablare el rey, imite cuanto pueda
la gravedad real; si el viejo hablare
procure una modestia sentenciosa;
describa los amantes con afectos
que muevan con extremo a quien escucha;
los soliloquios pinte de manera
que *se transforme todo el recitante,*
y con *mudarse a sí, mude al oyente.*¹³ (en Pedraza Jiménez, 2020, p. 156)

Como puede apreciarse en estos versos, se asigna a cada personaje una característica dóxica (base de la verosimilitud) a la que el actor debe aproximarse en un trámite que, en última instancia, fusiona las subjetividades del intérprete y de su rol: “que se transforme todo el recitante/y con mudarse a sí mude al oyente”, un proceso que, sin mencionarlo de manera directa, alude a la superación de una dicotomía (dupla) “deseo ficcional/deseo personal” como condición indispensable para afectar al espectador. Una y otra vez, lo que parece perseguirse es partir de una identidad entre motivo y expresión somática para hacer foco en la conformación de una expectación constante del público: se podría formular como “a mayor correspondencia entre un ‘interior’ y un ‘exterior’, mayor sería el efecto de empatía con la recepción”. Aunque esa “correspondencia” también podría ser construida como efecto.

López Pinciano (1547-1603), en “De los actores y representantes”, instruye acerca de cómo debe llevarse a cabo una actuación adecuada, situando la ilusión de complementariedad entre la acción, el gesto y sus causas: “...los ademanes y movimientos, los cuales son al actor más intrínsecos y esenciales (...) Conviene, pues, que el actor mire la persona que va a imitar y *de tal manera se transforme en ella, que a todos parezca no imitación, sino propiedad*”¹⁴ (1894, p. 502).

Una referencia ineludible para rastrear reflexiones sobre componentes de una garantía performática para la construcción de una imprescindible verosimilitud resulta el tratado *Teoría del arte dramático* (2001 [1835]), del catalán Andrés Prieto. Siguiendo las experiencias pedagógicas del arte de actuar de Máiquez (en Cotarelo y Mori, 1902) aquel maestro formula que “el cómico debe saber representarlos todos [los géneros teatrales]: debe fingir las pasiones que tiene y a fuerza de práctica y estudio, debe olvidar su propio ser para identificarse con el de las personas que existen o han existido” (Prieto en Vellón Lahoz, 1997, p. 323).

A un excesivo rigor metodológico, lindante con las lecturas de la obra de Diderot y su eventual racionalismo absoluto, es menester que

El actor se deje arrebatar en los momentos en que se observa o estudia por el sentimiento que pudiera animar a cualquiera otro individuo en su lugar y que el sentimiento no debe quitarle los medios de analizar... El cómico que solo representa por las reglas del arte o las que él se haya

13 El destacado en cursivas es nuestro. La creencia horaciana de la necesidad de “experimentar” actoralmente un sentimiento determinado para “contagiar” y transformar al espectador resultaba (y resulta) un tópico o una hipótesis de amplio consenso, incluso en las prácticas técnicas de la actualidad.

14 El destacado en cursivas es nuestro.

podido formar resulta por lo regular monótono, frío y amanerado, y en un mismo papel es siempre el mismo (...) Cuando el corazón habla, el pecho y la cabeza y todas las fibras de la organización le estarán subordinados y no le dan más que los medios necesarios para su explosión; pero cuando la cabeza sola quiere reemplazar al corazón, lo comprime y sujeta, sofocándolo. (Prieto en Vellón Lahoz, 1997, p. 325)

Más allá de las referencias a la acumulación de energía previa a la acción –*cunctatio* para Cicerón, *predigra/otkaz* para Meyerhold, *sats* para Barba, *impulso* para Laban–, en el tratado de Prieto se asume la fusión de la dupla “interno/externo” de modo frecuente. Resulta suficiente observar qué afirma el maestro español acerca de la expresión de los afectos:

En la escena siempre es preciso (aun cuando se digan cosas de poca importancia) tener un cierto calor interno que anima al público y le impide que vea un actor en quien jamás debe ver sino el personaje. Es menester una energía muy sostenida para imponer a los espectadores y obligarlos a que presten atención; mas no se crea que por energía sostenida se quiere que tengan continuamente un juego violento: puede haber mucha energía en una palabra pronunciada con voz baja o en silencio, en una mirada, en un menor gesto; y se entiende por energía sostenida cuando el actor que representa un personaje está constantemente en acción. (...) La ‘vehemencia’ no consiste en una expresión forzada de la voz y del gesto; consiste, sí, en un sentimiento interior que nace de la impresión que hace el objeto en el alma del actor. (Prieto en Saura, 2006, p. 219)

A fin de llevar a cabo una síntesis, consideramos oportuno hacer un salto y trazar un puente hacia el siglo XX con la figura de Laban, quien con su teoría acerca del movimiento contribuyó a la técnica no solo de la danza, sino también del teatro. Su preocupación por dotar de “raíces” al movimiento corporal escénico e indagar sobre las connotaciones emocionales de los cuerpos en el espacio lo condujo a formular categorías operativas como la de *esfuerzo*, noción que cubre las múltiples combinaciones de intensidad, peso, duración y fluir espacial del movimiento. Así, la energía del movimiento, denominada *esfuerzo*, no resulta una entidad meramente física (externa), sino que surge de impulsos, deseos, intenciones, estados de ánimo y una serie de pulsiones internas que terminan por manifestarse en el cuerpo visible ostentado:

El actor que intenta hacer algo más que representar la vida de manera experta, usa los movimientos de su cuerpo, y de los órganos emisores de la voz, con el interés enfocado más en lo que quiere comunicar al público, que en la forma externa y en el ritmo de sus acciones. Esta clase de artista se concentra en la actuación de sus resortes de conducta internos que preceden a sus movimientos, y, en principio, presta poca atención a la pericia que requiere la presentación. Si en lugar de esa destreza, lo que se acentúa en la actuación es la participación interior, es entonces que se logra una calidad diferente en el contacto con el público. (...) Todo movimiento humano se halla indisolublemente ligado a un *esfuerzo*, que constituye su origen y su aspecto interior. (Laban, 1987, p. 42-43)

La ligadura entre las instancias internas y externas se presenta de manera notoria en las afirmaciones de Laban:

El carácter de las excitaciones e impulsos se expresa mejor en términos de movimientos, que en el de los elementos de espacio, peso, tiempo y flujo, como se revela en las acciones corporales (...) Las formas y ritmos que se integran por medio de las acciones de esfuerzos básicos, las

sensaciones de movimientos, todos brindan información sobre la relación de una persona con su mundo interno, y externo. (...) Cuando se va a representar un personaje, el actor no solo tiene que reflejar el modo de ser general del esfuerzo, sino que también tiene que transmitir el desarrollo de las actitudes internas del carácter del personaje en el transcurso de los acontecimientos que ocurren en la obra. (1987, p. 181-182)

Como puede observarse, el fenómeno de “sentir” lo que se debe actuar establece una isotopía de preocupaciones en la tradición técnica europea que se relaciona con una cierta eficacia de afectación de los espectadores. Si bien –como ya hemos mencionado– sigue vigente una polémica instalada en el Iluminismo y los numerosos tratados del siglo XVIII, entre las posturas “emocionalistas” y las “imitativas” respecto de la pasión ficcional (en diálogo implícito con la “paradoja” de Diderot), el foco de las obsesiones de proveer de algún tipo de sustento al gesto y la acción escénica continúa persistiendo, sea real, sea un efecto logrado por el entrenamiento y la habilidad.

Tal vez, la síntesis de la tenacidad de ese presupuesto (que derivará en la categoría de *organicidad* de la tradición stanislavskiana) se fundamente en lo que nosotros denominamos “el placer de no advertir el *playback*”.

La técnica del *playback* es ampliamente conocida en el mundo del espectáculo, sobre todo del musical. Utilizada frecuentemente en cine, televisión y eventos espectaculares en convivio, consiste en la reproducción del sonido –hablado y/o cantado– previamente grabado en estudio para que la persona que canta y/o baila simule hacerlo en vivo. Se trata, como es obvio, de un simulacro, ya que se busca el efecto del “aquí y ahora” mediante la unión precisa de dos niveles (duplas), instancias o dimensiones: una es la de la presencia de un cuerpo escénico que representa hacer/decir; otra es la secuencia de sonidos y/o palabras previamente grabadas. Así, se logra (siempre que haya sincronía perfecta) el efecto de espontaneidad, tan caro al placer expectatorial, por medio de una técnica que construye la sensación de unicidad (de la dupla), a partir del ensamble de dos elementos que resultan percibidos *como uno solo*: una dualidad oculta.

Sin embargo, es frecuente en recitales musicales de individuos o grupos que los espectadores, al tomar conciencia del *playback*, es decir, advertirlo claramente y en flagrancia, dejen de experimentar placer somático y se sientan molestos sensorialmente: por más que la calidad de lo grabado pueda ser superior al “vivo”, una gran porción del goce del auditorio reside en la correspondencia entre dos instancias (la mímica y la audible), en la sensación de “unicidad” de dos dimensiones. Mientras el divorcio no sea advertido, porque se trata solo de la potencia de un efecto y no de un hecho real, el placer subsiste, pero basta que se filtre un “desacuerdo” entre lo que se ve y escucha para que la atención (también éticamente “herida”) comience a dispersarse, habida cuenta de que el contrato de atención ya no puede ser mantenido con el mismo grado de compromiso estético.

Queremos precisar, con esta rústica y elemental metáfora, que la satisfacción de la experiencia expectatorial depende, en gran medida, del “engaño” finamente construido (y muchas veces, sabido), pero apenas aparezca un desacople que denuncie que se trata de dos instancias y no de una, emerge el displacer de los espectadores. El placer provendría, entonces, de no advertir (aunque se sepa) el *playback* durante el intercambio escena/expectación. Ciertamente, de uno u otro modo y más allá

de la fusión o no fusión de los estados afectivos de actor y personaje, lo pertinente resulta la lúdica adhesión al artificio que no exhibe su factura, es decir, que el espectador no note –o no le importe– el andamiaje técnico que sostiene la *performance*.

De lo que se trata este presupuesto básico –en definitiva– es de atender la relación *scaena/carvea*, es decir, la que sucede entre el actor y el espectador (lo que Valenzuela, 2016, cita como *symbolion*) como producto del efecto de complementariedad entre mandato psíquico y ejecución somática: en la medida en que la distancia entre esas dos instancias sea reducida (por imitación, simulacro o real compromiso afectivo manejable) se estará en condiciones de construir una *poiesis* capaz de ser creída. La “naturalidad” (exigida por maestros de la tradición teatral europea) no es más que el juego de no mostrar (de parte del actuante) y no advertir (de parte del espectador) la técnica del artefacto. Un efecto de espontaneidad que, independientemente de las estéticas elegidas, se constituye como goce expectatorial. Desde esta perspectiva resulta notable la confusión de atribuir poéticas de manera biunívoca a una técnica, o la falaz creencia de que la “organicidad” es privativa del realismo; en todo caso, estas asignaciones parecieran unas superficiales miradas sobre un fenómeno bastante más complejo.

Conclusiones provisorias

“Crear” para “ser creído” parece configurar casi una necesidad para no sentirse cumpliendo actoralmente una rutina arbitraria mediante la respuesta somática a la memoria de un entrenamiento o de un protocolo de acciones y gestos. Quienes actuamos sabemos cabalmente que el placer de la interacción lúdica optimiza nuestras sensaciones y, por ende, las del receptor, quien percibe la impresión de espontaneidad –“cuerpo en vida” dirían Barba y Savarese, 1990– al no notar que actuamos o, notándolo (depende del estilo y del pacto de teatralidad), siente que el accionar proviene de una vitalidad¹⁵ y no de un mandato puramente externo, llámese texto, orden del director o cualquier elemento previsible.

Este trabajo ha pretendido compartir nuestra observación acerca de una permanencia de los fundamentos de las técnicas actorales, desde el presupuesto de la constitución de estas como resultado, tanto de la combinación de diferentes factores que construyen el fenómeno del cuerpo en la escena, como de la interacción escena-receptores.

En ese sentido, el sucinto recorrido que hemos llevado a cabo concluye provisoriamente en la hipótesis de que, además del “contagio cenestésico” (Barba, 2010), la “pulsión escópica” (Pricco, 2020) y la empatía consecuente entre escena y expectación, que resultan el producto de una verosimilitud construida y sostenida por la retención de la energía (*cunctatio, sats, predigra*) y la invisibilidad para el público de la técnica durante la *performance*, cuyas implicancias hemos tratado en trabajos anteriores, existe un presupuesto de base devenido garantía de eficacia escénica.

¹⁵ Entendemos aquí “vitalidad”, sobre todo, como “efecto de vitalidad”.

Nos referimos, por ende, al presupuesto del efecto de correspondencia, en el cuerpo actoral, entre lo “interno” (pensamiento/“alma”/sentimiento/motivo/inconsciente/”deseo”) y lo “externo” (gesto, acción, actitud, proxemias) como una procedimiento de construcción de actoralidad, visualizado diacrónicamente en redundancias documentales de aquella pretensión (e ilusión) de los teatristas de sobrevivir escénica y psicofísicamente a la confrontación con los espectadores.

Se trata de la construcción de un olvido, tanto para el actor, en no tener que recordar la técnica durante la *poiesis*, como para el espectador, que juega a olvidar que está presenciando una dupla, una dualidad escénica que finge no serlo y para ello cuenta con la complicidad de la recepción. Sin embargo, esta complicidad no resulta azarosa, dado que requiere de un resguardo que el intérprete debe obtener metodológicamente.

Referencias bibliográficas

- Aristóteles (1971). *Retórica*. Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- Arnheim, R. (1985). *El pensamiento visual*. Buenos Aires, Eudeba.
- Arnheim, R. (2001). *Arte y Percepción visual*. Madrid, Alianza.
- Barba, E. y Savarese, N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. México, Escenología, A. C.
- Barba, E. (2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Catálogos.
- Comstock, A. (1854). *A system of elocution, with special reference to gesture, to the treatment of stammering, and defective articulation*. Filadelfia, E. H. Butler.
- Cotarelo y Mori, E. (1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su tiempo*. Madrid, Perales y Martínez.
- Descartes, R. (1972 [1649]). *Tratado de las pasiones del alma*. Barcelona, Península.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires, Atuel.
- Eines, J. (1985). *Alegato a favor del actor*. Madrid, Fundamentos.
- Gombrich, E. (1999). *El sentido del orden*. Madrid, Debate.
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid, Fundamentos.
- López Pinciano, A. (1894). De los actores y representantes. En *Filosofía antigua poética*. Valladolid, Hijos de Rodríguez.
- Mansilla, C. (2008). El actor isabelino. La construcción de un oficio y un lenguaje. En Dubatti, J. (coord.), *Historia del actor* (pp. 101-116). Buenos Aires, Colihue.
- Meyerhold, V. (1979). *Teoría teatral*. Madrid, Fundamentos.
- Morrochesi, A. (1832). *Lezioni Di Declamazione E D'Arte Teatrale*. Firenze, Dante.

- Pedraza Jiménez, F. B. (2020). *El arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*. Nueva York, Instituto de Estudios Auriseculares.
- Platón (1992). *Diálogos. Obra completa*. Madrid, Gredos.
- Platón (1997). *La República*. Madrid, Alianza.
- Platón (1999). *Leyes*. Madrid, Gredos.
- Pricco, A. (2003). La traducción de la comedia de Plauto: relación teatral y puesta en escena. En Dubatti, J. (ed.), *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo* (pp. 138-151). Buenos Aires, Libros del Rojas-Atuel.
- Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires, Coedición Biblos/UNR Editora.
- Pricco, A. (2017). Relación *scaena/cavea*. La creencia ficcional del actor como criterio de verosimilitud en Cicerón, Horacio, Quintiliano y la tradición actoral europea (pp. 408-422). En Pianacci, R. y Taborda G. (coords.), *Tradición, rupturas y continuidades. Teatro comparado*. Mar del Plata, Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Pricco, A. (2020). Retórica escénica y técnica actoral. Paradigma de la construcción de empatía en la interfaz escena/espectadores. *Acotaciones. Investigación y creación teatral*, 139-165. <https://bit.ly/3yNFASn>
- Prieto, A. (2001 [1835]). *Teoría del arte dramático*. Madrid, Fundamentos.
- Riccoboni, A. F. (1750). *L'art du théâtre à Madame****. Paris, Chez C. F. Simon & Giffart Fils.
- Riccoboni, L. (1738). *Reflexions historiques et critiques sur les differents theatres de l'Europe, avec les pensées sur la declamation*. Paris, Jacques Guérin.
- Rodríguez, E. (comp.) (1997). *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. Volúmenes I y II. Valencia, AN. Universidad de Valencia.
- Saura, J. (coord.) (2006). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación escritos por los propios intérpretes*. Vol. I y II. Madrid, Fundamentos.
- Schechner, R. (2000). *Performance*. Buenos Aires, Libros del Rojas-UBA.
- Stanislavski, C. (1977). *Obras completas*. Buenos Aires, Quetzal.
- Talma, F. J. (1825). *Mémoires de Lekain précédés de réflexions sur cet acteur, et sur l'art théâtral*. Paris, Ponthieu.
- Taviani, F. (1990). El lenguaje energético. En Barba, E. y Savarese, N., *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral* (pp. 148-155). México, Escenología, A. C.
- Todorov, T. (1970). Lo verosímil que no se podría evitar. En Barthes, R. et al., *Lo verosímil* (pp. 175-178). Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- Q. Horatius Flaccus (1934). *Carmina*. Leipzig, B.G. Teubner.

Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México, Paso de gato-Artezb lai.

Valenzuela, J. L. (2016). *Entrando impunemente a obras ajenas*. Neuquén, INT.

Vellón Lahoz, J. (1997). El "justo medio" del actor: Isidoro Máiquez y sus teóricos. En Rodríguez, E. (coord.), *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. Volumen II (pp. 311-337). Valencia, AN. Universidad de Valencia.

Vicentini, C. (2012). *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*. Venezia, Marsilio.

***Aldo Rubén Pricco** es actor, director, docente e investigador teatral. Posdoctorado en Teatro por la Universidad Nacional de Rosario (UNR), Doctor en Humanidades y Artes, mención Literatura por la UNR y Profesor en Letras. Dicta Retórica Escénica, Introducción a la tradición técnica escénica de Occidente y Metodología de la investigación escénica en la Licenciatura en Artes Escénicas de la Facultad de Humanidades y Artes de la UNR, en la que, asimismo, es Profesor Titular de Lengua Latina II en la Escuela de Letras. Dirige Proyectos de investigación y tesis doctorales (filología, teatro) en la UNR, la Universidad de Buenos Aires (UBA) y la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). Es Profesor Titular de Taller de Teatro II (Actuación) en la Tecnicatura Superior en Teatro de la Escuela Provincial de Teatro y Títeres de Rosario. Ha dictado seminarios de grado y posgrado de su especialidad en universidades de Alemania, Argentina, Brasil, Colombia, España y Portugal. Autor de *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación según una retórica escénica* (2015), Buenos Aires, Biblos.