



Aldo Rubén Pricco. *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Biblos-Universidad Nacional de Rosario, 2015.

Hacerse necesario

Ana Sánchez Acevedo¹

Las indagaciones y discusiones en torno a los públicos teatrales, su gestión y constitución, ocupan en los últimos años un lugar privilegiado en lo que respecta a la reflexión sobre y desde la escena, con enfoques diversos que vienen atravesados por coordenadas de varia índole: sociológicas, económicas, políticas, institucionales, estéticas, ideológicas. Una de las particularidades e intereses del volumen que nos ocupa, *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*, es abordar la cuestión del público desde la práctica y la didáctica actoral, que paradójicamente no tienden por lo general a hacerse cargo hasta este punto, de modo explícito y extensivo, de pensar con detenimiento la relación con el espectador, o no la suelen poner –como es aquí el caso– en el centro de todos los procesos, en especial tratándose de publicaciones con fines técnicos y pedagógicos. La propuesta de Aldo Rubén Pricco, actor, director y docente de la Universidad Nacional de Rosario, tiene por

¹ **Ana Sánchez Acevedo** (Elche, 1983) es Máster en Artes del Espectáculo Vivo y Doctora en Historia de América por la Universidad de Sevilla (España), y actualmente prepara un PhD en el Departamento de Culturas Latinoamericanas, Ibéricas y Latinas (LAILAC) del Graduate Center, City University of New York (CUNY), donde se especializa en prácticas escénicas contemporáneas y regímenes de verdad en Argentina, Chile y España. Contacto: ana.sanchez.acevedo@gmail.com.

objeto profundizar en los sustentos teóricos de la praxis formativa del actor, encuadrando esta problemática en el paradigma de una “retórica escénica”, entendida como análisis y producción de unas determinadas “estrategias discursivas del arte teatral convenientes para la concreción de una credibilidad y adhesión espectral indispensable para el contrato de copresencia” (19) que la producción y la recepción escénica implican: ese “convivio” al que apelará Pricco en términos del investigador Jorge Dubatti, quien presenta el texto y codirige, con el dramaturgo Jorge Huertas, la colección “Teatro del Siglo” en la que Biblos encuadra esta publicación. Tanto el libro como la colección forman parte de un esfuerzo ya amplio y prolongado en la Argentina, con el propio Dubatti como uno de sus protagonistas dominantes, por dotar al campo de un aparato teórico que aspira a ser cada vez más sólido, autónomo y diverso.

Construir y sostener mediante estrategias de seducción y persuasión –ahí la filiación retórica– la inquietud –la expectación– de la audiencia: tales, según Pricco, el imperativo central de toda actuación y, por ende, de toda enunciación escénica; cómo lograr que “el público se quede allí, participando” (107); “qué hacer [...] para crear la necesidad de un consumo de presencia” (105); de qué manera “construir una audiencia–videncia copresente, es decir, una recepción activa” (132). Estos interrogantes sirven de eje de giro a las reflexiones articuladas a lo largo del texto. Las ubicaciones específicas desde las que el autor los va formulando, precisando y matizando en tanto tales (en su faceta inquisitiva, con independencia de las resoluciones concretas) constituyen quizás lo más relevante y sugestivo del texto, al menos en lo que atañe a posibles lectores interesados en las dimensiones teóricas del asunto pero ajenos a la praxis profesional, como quien firma estas líneas. No obstante, los destinatarios predilectos del libro, elaborado en patente contacto con la escena, sus oficios y sus vicios, habrían de ser en primera instancia directores, actores y profesores de teatro. Se trata de hecho, en buena medida, de una contestación crítica contra formas muy extendidas de ejercer la pedagogía actoral y contra los formatos y planteos usuales de su bibliografía: compilaciones de actividades y manuales desprovistos “de un criterio ordenador de las secuencias o la reflexión acerca de la procedencia y de los principios constructivos de esa práctica”; talleres “plagados

de un cúmulo de consignas que no han sido sometidas a un mínimo análisis” (182). Hay en este sentido un esfuerzo consciente y sostenido por revisar, desde un mayor rigor, los fundamentos, la validez y la eficacia de toda una serie de lugares comunes en torno a la actuación, armando esa discusión en diálogo con referentes fundamentales del campo (a menudo poco y mal leídos, advierte Pricco) como Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold o Eugenio Barba.

El volumen está estructurado en diecisiete capítulos, con una organización laxa, de corte ensayístico, que facilita tal vez la lectura desde ciertos acercamientos, pero puede resultar por momentos algo dispersa o redundante al leer el texto completo. A grandes rasgos, se podrían considerar dos grupos de capítulos en cuanto a la distribución interna de contenidos: (1) los primeros ocho, con el octavo, más extenso, como bisagra, dedicados en lo principal al establecimiento de presupuestos e hipótesis teóricas y a la trabazón de interrogantes clave en cuanto a las relaciones entre actuación y recepción espectral; (2) del noveno al decimoséptimo, centrados en la construcción de unas bases detalladas para la propuesta de técnicas actorales y métodos docentes que posibiliten un “encuadre pedagógico coherente” (179), “procedimientos didácticos acotados” y un anclaje sustentado en “criterios precisos y compartidos con los alumnos” (117). Las “Palabras preliminares” que preceden al conjunto y demarcan sus expectativas se prolongan, en cuanto a consideraciones introductorias, hasta el capítulo tres, definiendo aquello que conllevaría, en primer término, considerar “el hecho escénico como un artefacto de seducción” (21) y la “especificidad del oficio actoral” como “cuerpo en el espacio que mantiene otros cuerpos en actitud de espera de algo” (28). Ya ahí, desde muy al principio del libro, junto a algunas de las preguntas más sugerentes, aparecen prefigurados tanto los principales andamiajes teóricos como sus puntos potencialmente más discutibles o problemáticos.

Los procesos y técnicas de persuasión y captación del interés, y su incidencia prevista en la audiencia, serán analizados por el autor con herramientas provistas tanto por (1) la metodología aportada por los grandes maestros de la actuación moderna (especialmente los mencionados Stanislavski, Meyerhold y Barba), como por (2) la retórica clásica (el capítulo octavo ahonda en

esta cuestión, recuperando interesantes fragmentos ciceronianos), (3) la pragmática, y (4) las teorías gestálticas sobre la percepción y los mecanismos cognitivos y psicofísicos que la modelarían. Este último marco, la Gestalt, es quizás uno de los puntos que se tienden a dar por sentados, como válidos o “transparentes”, en el texto de Pricco –o, también, se pospone y dispersa en exceso su argumentación explícita– y, sin embargo, resultan con facilidad puntos controvertidos, en este caso comenzando por los propios cuestionamientos que pesan sobre el enfoque gestáltico. Cabría asimismo cuestionar –y esto es algo de cuya problematicidad, en cambio, sí se va haciendo cargo el propio análisis para tomar un posicionamiento cada vez más claro– la consideración del “realismo” (o, más bien, una determinada visión sobre lo que se considera ampliamente “realismo”) como una suerte de “punto cero” o referente base de la actuación. Esta premisa no llega a abordarse frontalmente hasta el capítulo noveno, pero va quedando en buena medida preanunciada desde el inicio del volumen, entre otras cosas por el uso repetido de términos como “ficción”, “empatía”, “conflicto”, “verosimilitud”, “contrato de credibilidad”, o en los modos concretos de plantearlo relativo a la “organicidad”. Todo ello habría de ser entendido, no obstante, en el contexto de un proyecto que pasa por la búsqueda de unos mínimos denominadores comunes, aparte o más allá de las elecciones estéticas o propuestas poéticas particulares, como a menudo se va indicando a lo largo de la obra. Que pueda existir realmente un “aparte” o “más allá” en este sentido, una independencia de las “elecciones estéticas” o “poéticas” en sus implicaciones diversas, o un “común denominador” en cuanto al público y su percepción –no reducibles a una homogeneidad–, es lo que quedaría aquí sobre todo, a mi juicio, sujeto a posibles objeciones y larga discusión.

Tras las consideraciones preliminares señaladas, volviendo al hilo estructural, entre el cuarto y el séptimo capítulo se perfilan las cuestiones a tratar desde aquello que el teatro sería y, especialmente, “no debería ser” en lo que atañe a la actuación y a su estar volcada hacia el espectador. El teatro –va puntualizando Pricco– “no es de hablar” (47), no ha de escudarse en la secuencia verbal como garantía de resolución de inquietudes actorales; y “no es un mostrar” (50), no es cuestión de exhibir o proyectar significados, procede por

“afectación”. Este asunto de los afectos ocupa, por cierto, un lugar de especial interés en el volumen, si bien habría que rastrearlo con más de detenimiento que el que este espacio permite, pues no atañe solamente a unos capítulos ni está sistemáticamente armado o apuntalado teóricamente en el conjunto, centrado en última instancia en objetivos más prácticos. Tampoco el teatro es “natural” (capítulo 6); ha de constituirse como un “artificio destinado a un desvío: del curso natural de la vida”, y por ello “consiste en hacernos necesarios” (57), una desviación de la atención que Pricco piensa desde el concepto a la vez “atractivo” y “coercitivo” del “diferencial” (61-71). Y la “actuación no es un medio” (capítulo 7), no tiene que ver con la “expresión”, sino con el impacto receptivo: provocar reacciones y organizar las sensaciones de quien mira, escucha, asiste (76-78). De ahí la intersección, fundamental, entre actuación teatral, retórica y performance, que Pricco desarrolla en el mencionado capítulo octavo, uno de los más fructíferos del volumen. A continuación pasa al centro la faceta más técnica, base para la propuesta de un paradigma que sustente los dispositivos de producción y aprendizaje actoral (sin repertorio de ejercicios, objeto a evitar como parte del posicionamiento crítico anotado). El capítulo noveno desarrolla el concepto de “dominios”, eje de toda la segunda parte del libro; sus diferentes proyecciones se transitan entre los capítulos décimo y decimoquinto, seguidos de una recapitulación a modo de “protocolo básico de pautas de entrenamiento” por “dominios” (capítulo 16). En el último capítulo se retoma la cuestión del “realismo” como marco de referencia (192) y se plantea una síntesis comentada de diez operaciones, en las que se apoyaría principalmente el comportamiento ficcional en las convenciones realistas. El “Breve epílogo” promete un “segundo volumen, más arraigado en la praxis” (199), complemento sin duda deseable para aproximaciones desde el ámbito profesional. En síntesis, un aporte valioso, original e interesante, sobre todo desde los puntos de inflexión que sus interrogantes abren e invitan a discutir.