

UNA POÉTICA DE LAS TENSIONES HUMANAS: el caso de la metodología de actuación del director **Ciro Zorzoli** en el contexto del Teatro Posdramático Porteño

*A Poetics of Human Tensions: The case of the Acting Methodology of director **Ciro Zorzoli** in the context of the Buenos Aires Postdramatic Theatre*

ONDARTS, Guido¹; & Karina (Coord.)²

Resumen

El siguiente artículo investigación analiza la metodología de actuación utilizada por el director marplatense **Ciro Zorzoli** tanto para el dictado de sus talleres de actuación como en la dirección de sus obras, en el contexto cultural de lo que se conoce como teatro posdramático argentino (período que abarca desde el año 1990 hasta la actualidad). Para lograr este objetivo, analizaremos en la primera sección la pertinencia de la aplicación de la categoría de Teatro Posdramático acuñada por el teórico alemán Hans-Thies Lehmann en el año 1999-, al campo teatral porteño, teniendo en cuenta los alcances y limitaciones de la misma. En una segunda sección repasaremos la trayectoria en el campo teatral porteño del director de teatro **Ciro Zorzoli**, y las principales características de su concepción de lo que es la actuación escénica. En la tercera sección analizaremos el caso paradigmático de la obra *Estado de Ira*, para observar cómo se ve reflejada su metodología de actuación en un ejemplo concreto. La última sección será la conclusión de la investigación, la cual intentará revelarnos la asertividad o no de la hipótesis inicial.

Abstract

The following investigation article analyses the acting methodology used by the marplatense director **Ciro Zorzoli** so much for his acting classes like in the direction of his plays, in the cultural context known as Argentinian Postdramatic Theatre (period spanning from 1990 to the present). To achieve this goal, we analyze in the first section the relevance of the application of the category Postdramatic Theatre to the *porteño* theatrical field –coined by the German theorist Hans-Thies Lehmann in the year 1999-, taking into account the scope and the limitations of it. In a second section we will review the trajectory on the *porteño* theatrical field of the theatre director **Ciro Zorzoli**, and the main features of its conception of what stage performance is. In the third section we will analyze the paradigmatic case of the play *Estado de Ira*, to observe how it is reflected his acting methodology in a concrete example. The last section it will be the conclusion of the investigation, which will try to reveal us the assertiveness or not of the initial hypothesis.

Palabras clave: *Teatro Posdramático; Espacialidad; Tensiones; **Ciro Zorzoli**; Buenos Aires.*

Key-words: *Postdramatic Theatre; Spatiality; Tensions; **Ciro Zorzoli**; Buenos Aires.*

Data de submissão: janeiro de 2021 | **Data de publicação:** junho de 2022.

¹ GUIDO ONDARTS – Escuela Metropolitana de Arte Dramático (E.M.A.D.). ARGENTINA. E-mail: guido.ondarts@gmail.com.

² KARINA MAURO - Universidad de Buenos Aires. CONICET. GETEA. ARGENTINA. Email: karinamauro@hotmail.com

“El teatro posdramático desarrolla una reflexión radical acerca del hecho y las posibilidades de la representación, para lo cual busca la confrontación del mecanismo de la representación con algún tipo de límite. En la medida en que el texto dramático ha supuesto la garantía de unidad y coherencia de la representación del teatro occidental, el teatro posdramático estará obligado a situarse en una relación de tensión con el plano textual (...) el teatro posdramático se constituye en un tipo de práctica escénica cuyo resultado y proceso de construcción ya no está previsto en el texto dramático (...) la obra teatral establece con el texto dramático un tipo de relación que es de interrogación acerca de la verdad de esa palabra, de modo que esta no funciona de una manera ilusionista, transparente o armónica”. Oscar Cornago (2005).

Introducción: planteamiento del problema

En la siguiente investigación nos proponemos analizar la metodología de actuación utilizada por el director marplatense *Ciro Zorzoli* tanto para el dictado de sus talleres de actuación como en la dirección de sus obras, en el contexto cultural de lo que se conoce como teatro posdramático argentino (período que abarca desde el año 1990 hasta la actualidad).

Nuestra hipótesis de trabajo es la siguiente: sostenemos que, si bien la metodología de actuación a analizar se inscribe en el contexto histórico teatral anteriormente nombrado, tomando varios elementos propios del mismo, en muchos otros elementos entra en discordancia y tensión con las prácticas posdramáticas actorales propiamente dichas, por lo cual no se la podría tomar como una metodología posdramática actoral pura. Recordemos que una cualidad particular del campo teatral porteño en la actualidad es la pervivencia y conjunción de procedimientos dramáticos junto con elementos posdramáticos (Mauro, 2008a).

La elección del director a investigar se debió a que éste constantemente se pregunta en sus obras acerca del significado de hacer teatro en el presente, ya que toda su metodología de actuación se trata de una reflexión metateatral sobre el quehacer escénico. Nos interesa preguntarnos, teniendo en cuenta la crisis de la representación por la que está atravesando el teatro contemporáneo, cuál es el sentido de hacer teatro hoy en día, en una coyuntura de sobreimpresión y manipulación por parte de los medios de comunicación de los imaginarios colectivos, y en la cual la “literalidad” de las imágenes mostradas frente a la pantalla de televisión parecen dejar al teatro como último refugio de la metáfora artística.

Por otro parte, no puedo dejar de reconocer las huellas que este director ha dejado en mí a lo largo de la formación teatral que he recibido en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (E.M.A.D.). Considero que mi doble particularidad de ser actor y haber atravesado corporalmente la metodología que ahora pretendo investigar teóricamente, enriquecerá el recorrido de este trabajo al permitir retroalimentar las reflexiones analíticas con las vivencias fenomenológicas que he tenido como estudiante de esta técnica singular. No puedo concebir la investigación separada de la dimensión corporal que se presenta entre el sujeto investigador y el objeto a ser estudiado, y me parece fundamental partir de las primeras intuiciones e informaciones que te trae el acercamiento inicial al mismo.

Para lograr estos objetivos, recurriremos a un abanico muy prolífico de fuentes escritas y orales: bibliografía de teoría del teatro, material crítico sobre la metodología a tratar recopilada en la web, entrevistas a los actores de diversos elenco que han trabajado con Zorzoli, apuntes de seminarios y cursos tomados con el director de la obra, etc. Este trabajo de archivo realizado nos permitió reconstruir puntos en común y trayectorias de formación actoral similares de los intérpretes de las obras del director marplatense. Para describir este punto, nos parece pertinente rescatar la categoría analítica acuñada por Patricia Aschieri de “*trayectorias corporales vitales*”, utilizada por la autora para analizar la práctica improvisacional en las obras de arte escénicas contemporáneas como modo de producción de conocimiento. Esta categoría refiere al “análisis de la relación entre los <<habitus>> cotidianos y las sucesivas experiencias de apropiación de las distintas prácticas de movimiento específicas” (Ascheri, 2015, p. 6)³.

Utilizaremos como ejemplo paradigmático de la estética teatral de Ciro Zorzoli, la obra *Estado de Ira* (2010/2015). Una particularidad de la misma, es que recorrió los diversos circuitos teatrales que componen el campo teatral porteño: empezó siendo una obra experimental llamada *Exhibición y Desfile* (2010), que se proponía reflexionar sobre las prácticas actorales contemporáneas y que fue estrenada en el Teatro Del Perro, perteneciente al circuito *off* de la Ciudad de Buenos Aires. De este germen dramático surgió la iniciativa de crear *Estado de Ira*, la cual se estrenó en 2010 en la Sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, y luego realizó funciones en dos teatros

³ Recordemos que la noción de “habitus” del sociólogo francés Pierre Bourdieu, utilizada para analizar los usos y representaciones del cuerpo de los distintos grupos sociales, implica el reconocimiento de ciertas disposiciones a actuar y pensar de los individuos en tanto cierta condición de clase, de edad, de género y de etnia, fundamentalmente. Sin embargo, la autora nos advierte como estas predisposiciones a reproducir valores y sentidos ligados a ciertas posiciones estructurales pueden ser confrontados a partir de la incorporación de otros usos y representaciones del cuerpo (Ascheri, 2015).

pertenecientes al circuito comercial: el Teatro Metropolitan Citi (2011/2012) y el Teatro El Picadero (2014/2015). A la par, la obra circuló por varios teatros extranjeros durante los festivales internacionales en los que participó (Ecuador, España, etc.). Como se puede observar, es una obra que se movió bastante por circuitos teatrales muy heterogéneos, cada uno compuesto por sus propias reglas, hábitos espectatoriales y códigos de conducta establecidos, lo cual nos coloca ante la interesante cuestión de las modificaciones que sufre una obra de arte al circular en circuitos culturales divergentes.

A continuación explicitaremos la estructura del trabajo de investigación a realizarse. En una primera sección repasaremos la trayectoria en el campo teatral porteño del director de teatro *Ciro Zorzoli*, y las principales características de su concepción de lo que es la actuación escénica. En una segunda sección analizaremos el caso paradigmático de la obra *Estado de Ira*, para observar cómo se ve reflejada su metodología de actuación en un ejemplo concreto. La última sección será la conclusión de la investigación, la cual intentará revelarnos la asertividad o no de la hipótesis inicial. Dejando por sentado el plan de acción, pasemos al desarrollo propiamente dicho del mismo.

Ciro Zorzoli: una poética de las tensiones humanas

En la siguiente sección nos proponemos analizar la práctica directorial implementada por *Ciro Zorzoli* en sus obras, a partir de las siguientes cuatro categorías teóricas elaboradas por *Karina Mauro* (2014a,b). A partir de estas cuatro categorías analíticas, haremos un *racconto* de las características propias de la estética teatral de *Ciro Zorzoli*, atravesándolas por el tamiz de estas nociones teóricas. Pero antes de introducirnos de lleno en ese asunto, hagamos un breve recorrido por la biografía artística de este director marplatense, para comprender con mayor profundidad cuáles son las trayectorias escénicas que fueron conformando su singular estética teatral.

Ciro Zorzoli es un actor, profesor, director y dramaturgo argentino nacido en Mar del Plata. Realizó la carrera de Formación del Actor en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (E.M.A.D.). Esto no es un dato menor para comprender su práctica directorial, ya que muchas de las estrategias que utiliza al momento de dirigir a sus actores están profundamente atravesadas por sus experiencias actorales previas. Hasta 2012 se desempeñó como docente de la asignatura “Técnica de Actuación” en dicha escuela. En sus entrevistas, *Zorzoli* siempre destaca cómo el hecho de dar clases en la carrera de

Formación del Actor siempre fue un puntapié de reflexiones prolíficas acerca de lo que implica el quehacer actoral. Entre sus obras más destacadas, se encuentran *Ars higiénica* (2003-2005); *El Niño en cuestión* (2005), un biodrama estrenado en la Sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires, en el cual llevaba a escena la vida de un niño de nueve años con todas las complejidades que eso implicaba para el lenguaje físico y verbal de la escena. Como actor, se desempeñó en *Los Mansos* (2005-2007), dirigida por Alejandro Tantanian, y en *Los Sensuales* (2008), dirigida y escrita por el mismo director, ambas estrenadas en El Camarín de las Musas. Como director participó en obras que circularon por el circuito comercial, como *Traición* (2015), de Harold Pinter, la cual fue presentada en el Teatro El Picadero. También realizó diversas propuestas escénicas para el circuito oficial, como en el caso de *Las criadas* (2012), del autor francés Jean Genet, con la actuación estelar de Marilú Marini, estrenada en la Sala Presidente Alvear del Complejo Teatral de Buenos Aires; o el caso de *Tarascones* (2016), obra presentada en el Teatro Nacional Cervantes.

Como se puede observar en este breve recorrido por su trayectoria artística, Ciro Zorzoli presenta una multifacética penetración en el mundo del teatro, no sólo a través de la diversidad de roles por los que ha transitado (actor, director, dramaturgo, profesor de teatro), sino también por la rica variedad de circuitos en los que ha presentado sus obras (*off*, oficial, comercial, festivales internacionales, etc.).

A continuación, nos proponemos describir los elementos constitutivos de su estética teatral que conformaron la práctica directorial que desplegó en *Estado de Ira*, la obra que hemos elegido como caso ejemplificador.⁴ Luego de haber analizado los datos recopilados en las diversas fuentes, nos pareció atinado denominar a la estética teatral de Ciro Zorzoli como una “poética de la tensión humana”. ¿En qué sentido es pertinente este rótulo para describir la práctica teatral de Zorzoli? Veamos cómo este director concibe la situación de actuación: él concibe a la escena como una matriz espacial sensorial habitada por cuerpos que van tejiendo tensiones físicas y dramáticas entre los mismos. La tensión inicial y fundante del teatro es la que genera la mirada del otro desconocido, el que está

⁴ Los siguientes datos fueron extraídos de entrevistas y clases dictadas por Ciro Zorzoli (Ondarts, 2016a, 2015, 2008). Con respecto al ciclo “Direccionario”, varios directores daban una exposición teórica intercalada con micro prácticas escénicas acerca de sus metodologías de dirección actoral. El objetivo del ciclo era exponer la cocina del proceso de ensayos de los directores más reconocidos de la escena *off*. De hecho, Ciro Zorzoli abrió su experimento teatral anunciando el carácter de fracaso inminente que tendría la experiencia, ya que implicaba volver pública una situación que en su misma esencia no la es, como es la ejecución de un ensayo teatral (Ondarts, 2016a).

observándonos como un voyerista tras las sombras: la mirada del espectador. Ahí hay un hilo básico de tensión que es el que permite sostener la situación de actuación: el vínculo difícil y complejo entre el actor y el espectador.

Luego está un segundo nivel de tensión: la tensión entre los actores al interior de la escena. Ciro rompe con un sentido común muy anquilosado acerca de la tarea del actor en el escenario: aquel que sostiene que uno como intérprete debe ir a construir a la escena la tensión dramática que subyace en la obra a ser representada. Zorzoli sostiene que la tensión es preexistente a la voluntad de los actores. El hecho de estar habitando un mismo espacio físico con otro ser humano ya genera una tensión de por sí, aunque el actor no mueva un músculo de su cuerpo. No es necesario generar la tensión dramática porque es inherente a la vida y sucede naturalmente. Lo que uno tendría que lograr como actor desde la mirada particular de este director es no disolver la tensión que nos permite accionar en escena: “Es imposible que no pase nada entre dos seres humanos” (Ondarts, 2016). Lo que sucede es que en la vida real constantemente nos exigen una actitud anti-actoral: “civilizar” es aprender a disolver las tensiones que existen entre los seres humanos. Según Ciro Zorzoli, en realidad lo que habría que impedir es que los actores hagan cosas de más para evitar que se disuelva esa tensión que escapa a la voluntad consciente de los individuos.

Zorzoli brinda un ejemplo muy esclarecedor acerca de cómo se constituyen naturalmente las tensiones humanas (Ondarts, 2016a). Propone una situación ficticia de vacaciones en la costa: un sujeto está solo tomando sol en una playa; de repente, llega una pareja y se instala a diez metros de distancia. El grado de tensión que existe cuando el sujeto está solo es distinto cuando está acompañado por la presencia de otros individuos. La manera en que el sujeto realiza las acciones frente a un otro es distinto a como las realiza cuando está en soledad. Otro ejemplo: un sujeto se encuentra en un vagón del ferrocarril, ya que implicaba volver pública una situación que en su misma esencia no lo es, como es la ejecución de un ensayo teatral (Ondarts, 2016a).

subterráneo repleto de gente, a las seis de la tarde. En la penúltima estación, el vagón se vacía repentinamente, y sólo quedan cuatro individuos arriba del mismo. El grado de tensión que generaba el cuerpo con respecto al espacio físico que habitaba y con respecto a los demás cuerpos que lo acompañaban varió en comparación a cuando el subte estaba lleno de personas.

Una de las conclusiones a las que se arriba es que para actuar, el sujeto tiene que asumir el deseo de que otro lo mire mientras acciona. Es la identidad del Yo actor la que permite que los actores soporten la escena psíquica que implica que alguien mire mientras otro acciona (Mauro, 2014a). El espectador también está accionando con su mirada sobre nuestro quehacer escénico. La clave del teatro reside en que no hay que disolver la tensión que genera la mirada del espectador, ya que es la condición *sine qua non* para poder hacer.

Pasemos a analizar la metodología de actuación que nos propone este teatrista argentino. En algún punto, se podría afirmar que Zorzoli plantea una práctica direccional donde la otredad tiene un valor fundamental. Para este director, no es tan importante lo que uno como actor individual construye en escena, sino el “entre” que se genera en el vínculo de los actores. La situación dramática surge a partir de las redes de tensión que se produce entre los participantes del hecho escénico.

Es muy interesante lo que sostiene este director acerca de la creencia del actor a la hora de accionar en una escena. Si el actor debe hacerle creer a su compañero de escena que es capaz de matarlo, no es tan importante que él mismo lo crea, y que se prepare muchas horas para convencerse a mí mismo de que puede llegar a hacerlo. Es fundamental que el otro le crea, y que su accionar nunca se autonomice de la creencia de su compañero actor. En este sentido, los personajes surgirían no como un trabajo expresivo propio del actor, sino que emerge como consecuencia del vínculo con el otro. El tío Claudio en *Hamlet* es rey porque hay un lacayo que cumple a rajatabla sus órdenes; su identidad es relacional. La autoridad no existe sin alguien que se subordine a la misma. El teatro al fin y al cabo es un entramado de creencias. Diego Velásquez, actor de *Exhibición y Desfile*, expresaba esta idea claramente:

Pero había situaciones en las que yo preguntaba al público señalando a mis compañeros, ¿ustedes les creen? Una de las cosas que yo más entrené durante ese proceso tenía que ver con poder detectar la verdad o la mentira en mis compañeros (Ondarts, 2016b, p. 5).

Como se observa, la creencia escénica es muy frágil y puede romperse cuando uno de los intérpretes cae en la trampa de que su actuación pueda autonomizarse con respecto a la de sus compañeros.

Las fuentes artísticas de creación de Ciro son prolíficas y abundantes: no sólo utiliza pinturas y fotografías de diversos artistas (El Bosco, Goya, La Tour, etc.) para mostrar cómo se configuran las tensiones entre los cuerpos y los puntos de fuga en esas superficies bidimensionales y tridimensionales, sino que también recurre a una gran

variedad de registros fílmicos para analizar cómo se mueven los cuerpos con respecto a la cámara: desde *sitcoms* norteamericanas y británicas como *The Office* (2001-2003 en el Reino Unido, 2005-2013 en EEUU), hasta los largometrajes de directores escandinavos y austríacos como Roy Andersson (*Canciones desde un segundo piso*, 2000; *La comedia de la vida*, 2007; etc.) y Michel Haneke (*La pianista*, 2001; *Funny games*, 1997; etc.). También debemos tener en cuenta que Ciro trabaja con actores que por lo general tienen algún tipo de formación en danza, ya sea clásica o contemporánea, lo que nos permite comprender la importancia que le da en su trabajo como director a la proxemia –vínculos de distancia y cercanía de los cuerpos en la escena-. Retomando la categoría de “trayectorias corporales vitales” (Ascheri, 2015), podemos arriesgar que un punto de encuentro fuerte de los intérpretes que participan en las obras del director marplatense es que sus cuerpos están formados, conformados y atravesados por un “habitus” propio de la danza. En una de las entrevistas realizadas, Pablo Castronovo, uno de los bailarines con los que Zorzoli trabajó reiteradas veces en sus obras, señalaba la gran fusión que está viendo hoy en día en el teatro porteño entre la danza y el teatro:

Muchos coreógrafos llaman a actores, actores a bailarines. Los actores empezaron a estudiar danza, bailarines teatro. Es que en realidad es raro pensar desde el principio que cuando uno estudia teatro, que está disociado eso, porque mi maestra de música me hablaba de cosas que me hablaba Ciro y Ciro me hablaba de cosas que me hablaba mi maestra de danza. Entonces la música, el teatro y la danza, lo que para mí son las artes performáticas, tienen para mí las tres palabras energía, espacio y forma” (Ondarts, 2016e, p. 2).

Esta característica señalada por el intérprete coincide con uno de los rasgos propios del teatro posdramático que señala Lehmann: el desdibujamiento de las fronteras entre las artes escénicas y entre sus géneros. En palabras de este autor: “Este teatro surge en forma de proyectos en los que se reúne un director o un equipo con artistas de distintos ámbitos (bailarines, diseñadores gráficos, músicos, actores, arquitectos), para poner en práctica un proyecto determinado” (Lehmann, 2002, p. 49, traducción del autor). Como señala Mauro (2013), a este borramiento de las fronteras entre las diversas disciplinas artísticas abona el eclecticismo de metodologías actorales que se observa en la actualidad, funcionales a una práctica directorial posdramática.

Otras de las premisas básicas que este director de escena sostiene es que el afuera es imprescindible para el trabajo actoral. Es el espacio físico en el que se desarrolla la escena el que sostiene los cuerpos de los actores. Podríamos hablar de un tercer nivel de tensión en la metodología propuesta por este director: el escenario mismo genera

tensiones y determina los vínculos senso-perceptivos diversos que se tejen entre los intérpretes. “Los espacios operan en mí, más allá de mi deseo”, decía Ciro durante el seminario (Ondarts: 2016a). Es imposible no percibir lo que sucede en el espacio. La percepción sucede igual, más allá de los designios de mi voluntad. Es que las condiciones donde sucede fenoménicamente la situación de actuación me atraviesan: pertenecen al orden de lo que pasa, tenga o no tenga ganas de que eso suceda.

A nivel de la actuación, esta estética propone que el foco no está en el actor como individuo, sino en la situación dramática: lo importante es ocuparse de las tensiones que nos atraviesan como actores; no narrar ni expresar las emociones de mi personaje. El actor tiene que estar al servicio de expresar lo que pasa; no lo que “le” pasa. Lo expresivo aparece como una consecuencia *a posteriori* de estar presente en la situación dramática; no es un resultado a buscar *a priori*.

Ahora bien, una vez analizados estos aspectos básicos que hacen al quehacer escénico del actor, uno se podría preguntar: ¿por dónde pasa la cuestión técnica en el teatro? ¿Cuál es la “técnica de actuación” (Mauro, 2014a) que propone este director para que el actor asuma su identidad actoral compartida? Para responder esta pregunta, Zorzoli considera que es fundamental establecer cuál es el vínculo del actor con la incertidumbre. Hay un problema ontológico propio del mundo teatral: por un lado, es un hecho escénico que se repite semana a semana, función tras función. Por el otro lado, hay que encontrar la manera en que esa repetición no se vuelva mecánica; que se mantenga activa. El teatro es por esencia un hecho vivo condenado a la reiteración. ¿Cómo lograr repetir el hecho escénico sin que muera en el intento? Ciro responde que una obra de teatro es “lo que fue posible entre un grupo de personas en un determinado tiempo y lugar” (Ondarts, 2016a). Una respuesta muy “fenomenológica”. Para él, los ensayos teatrales, a diferencia de lo que pensaría el común de la gente,

no son instancias para ir reduciendo los niveles de incertidumbre en el escenario, sino facetas del proceso de gestación de una obra en las que los actores van ganando confianza en saber cada vez menos (Ondarts, 2016a).

Según Ciro, hay tres tipos de actores en el escenario: los que quieren saberlo todo antes de actuar, los que no quieren saber nada y los que saben discriminar qué datos les conviene saber sobre la escena, y que otros datos les conviene no saber. La escena tendría que ser para los actores un entramado de estímulos: generar una selva de estímulos donde uno acciona a partir de lo que sucede en la situación dramática. Ciro sostiene que un

estímulo deja de ser tal cuando se anquilosa en una forma: cuando la atención deja de estar en el “entre” y pasa a estar en uno mismo. La técnica serviría justamente para no obstaculizar el contacto con lo que te rodea: uno debe prepararse para tener un cuerpo receptivo a todo aquello que suceda en la situación dramática.

Zorzoli considera que hay varios principios físicos a los cuales el actor tiene que estar atento para estar permeable a lo que sucede en la escena: las líneas de oposición que se generan al interior del cuerpo de un actor, entre los cuerpos de los intérpretes y con el espacio que los contiene; la tensión activa que implica tener despierto el eje del cuerpo⁵; la asimetría y la simetría entre las diversas partes del cuerpo. Los bordes materiales del espacio en el que despliego mi cuerpo. La relación de mi peso corporal con el espacio que habito. El actor debe proyectar su cuerpo hacia el espacio, ya que este es uno de los condicionantes fundamentales del suceso escénico. El espacio se introduce en la actuación aunque el actor no lo quiera. Es preciso retomar una respuesta que nos ha dado Pablo Castronovo para comprender la dimensión que Zorzoli le da al espacio en sus obras:

Esas cosas que tienen más que ver no con el personaje ni con la psicología sino con, si, otras cuestiones, los recorridos, que el espacio empiece a sostenerte y no tanto la mente, las cosas que te dicen, como esas cosas de teatro más del posdrama (...) algo que aparecía recurrentemente eran los recorridos: vos estás sostenido por recorridos y no “por qué” y “cómo” sino bueno, vas de acá para allá y qué te sostiene y eso es espacio básicamente” (Ondarts, 2016e, pp. 1-2).

Claramente, lo que se observa en esta afirmación es la primordialidad que tiene la espacialidad en la metodología de Zorzoli, al punto en que se constituye como un elemento fundante de la actuación. Los vínculos del cuerpo propio con el espacio y los compañeros serían más importantes que la construcción introspectiva psicológica que Ciro descarta como una vía posible para construir una actuación interesante. La fisicalidad está puesta en el centro de la escena.

La tarea del actor sería entonces soportar las tensiones que surgen espontáneamente; no diluirlas. Esto desplaza el centro de atención del trabajo del actor: no tiene que hacer de forma creíble el papel de Hamlet; tiene que lograr que el otro –el compañero de escena- le crea. El acto de accionar es modificador. Es interesante el vínculo que establece Ciro entre lo dicho y lo no dicho a nivel de la actuación: qué es lo que el actor no está diciendo en el acto de estar diciendo. No es tan importante que el

⁵ El eje del cuerpo atraviesa la columna vertebral desde el perineo hasta la mollera de la cabeza.

actor crea que puede matar al otro, sino que el otro crea que el asesinato como posibilidad existe dentro de sus potencialidades latentes. Lo incompleto genera interés; lo invisible mantiene la chispa encendida. Si el actor saca a la superficie todo lo que es capaz de hacer, se diluye la tensión dramática. Hay un juego oscilante en el trabajo del actor entre lo que muestra al exterior y lo que guarda en su interior como posibilidad no expresada. Siempre se manifiesta un porcentaje de lo posible; nunca la totalidad, ya que esto es imposible que se manifieste en su globalidad. A muchos actores les sucede que, por el miedo a que decaiga lo que está pasando en la escena, sienten una ansiedad preventiva que lo único que logra es disolver más rápido la tensión escénica. En este acto se puede observar un desprecio hacia el presente escénico. El actor tiene que tener una relación armónica con el vacío para poder actuar. Estar abierto a la escucha y también percibirse a sí mismo escuchando. Mirar y dejar que los otros lo vean. Percibir qué le pasa con el hecho de descubrirse siendo mirado mientras acciona.

El principio de la incertidumbre que atraviesa la escena es análogo al que constituye la realidad. Sólo que en ambas situaciones se establece un vínculo opuesto con el mismo: en el presente escénico no hay certeza de lo que va a pasar, mientras que en la vida uno construye la ficción de la previsibilidad porque si no sería insoportable la existencia. El otro que constituye al actor es incierto por naturaleza. Para Zorzoli, la acción escénica siempre debe surgir de lo que el otro le impulsa a actuar. La ficción que constituye la mirada del espectador es un marco que facilita que el actor se corra de sus lugares conocidos. El actor debe vaciarse para que algo pueda entrar. Dejar de hacer para percibir. El texto emerge de lo que sucede; no de lo que el actor considera que está sucediendo.

Ciro recomienda que una parte fundamental en el entrenamiento del actor, consista en que el mismo reconozca sus zonas débiles, ya que éstas en realidad son las zonas fuertes que marcan la particularidad de cada intérprete. No estar pudiendo lograr algo en escena no es algo negativo. Si el actor no está pudiendo; no es una debilidad, es un borde que lo conforma como ser humano. Una de las prácticas actorales que se desempeñaban en la obra *Exhibición y desfile* consistía en confesar al público una dificultad que el intérprete reconociese como una marca reiterada en sus actuaciones (por ejemplo, “me anticipo todo el tiempo a lo que va a pasar” o “hago gestos de más de ansiosa que soy”), y realizar una escena con un compañero intentando que la misma no se manifieste. Lo interesante de la actuación surgía en el fracaso de poder desprenderse de esa dificultad

que antes el actor había narrado al público: en la aparición del límite y de las zonas débiles del actor emergía la particularidad de su interpretación.

Zorzoli aconseja también convertir todos los enunciados escénicos en positivos: si la didascalia dice “tal personaje se queda quieto”, al actor le conviene pensar “tal personaje está decidiendo no moverse”. “No moverse” es una elección escénica, es suspender el movimiento sabiendo que pronto se va a salir a otra boya de la situación dramática. En cambio, “quedarse quieto” es morir en escena. Detener definitivamente el movimiento. Si el suceso pasa entre los que estamos ahí, esto trae aparejado ciertas consecuencias a nivel de la identidad del Yo Actor: ya no existirían protagonistas al interior de la escena, ya que todos los cuerpos presentes son necesarios para que exista el equilibrio de tensiones particular, que se creó en un determinado momento en el espacio físico. “Lo expresivo no debe cooptar lo situacional”, recomendaba Zorzoli en aquel seminario, “uno está decidiendo no decir; se decide en cada instante en la escena” (en Ondarts: 2016a). De esta manera, todo texto se vuelve necesario, producto de las circunstancias que me hacen hablar.

A Ciro Zorzoli le interesan las actuaciones que logran capturar la ambigüedad, aquellas que no son cien por ciento cerradas. Que toman riesgos interpretativos al dejar abierta la actuación. El actor es un gran reciclador de todos los estímulos que suceden en escena. Por eso, desde esta concepción directorial, no existen errores en escena; porque, si bien hay una serie de postas obligatorias a atravesar en la obra, todo lo que sucede en el presente escénico es material para capitalizar a favor del actor. El intérprete es una gran usina de todo lo que sucede en el presente escénico. El error no es algo a negar; uno estaría desviando energía del presente para taparlo, para que el público no se dé cuenta. Tomar el error a favor de uno es tener un vínculo abierto y perceptivo con lo imprevisible. En palabras de Pablo Castronovo:

Me parece que esto del error o la incertidumbre lo piensa en relación al presente, a estar ahí y eso que decía en el seminario que el sentido dramático o actoral emerge de lo que está sucediendo y no de otra cosa. Entonces eso tiene que ver para mí con el error: estar permeable al presente y en el presente puedes sentir que te equivocas, que todavía nos falta y usar eso como lo que está sucediendo (Ondarts, 2016e, p. 9).

Es muy rica la observación que hace una de las actrices de las obras de Zorzoli, Marina Fantini, acerca del carácter de prueba que tiene toda función teatral:

El error y el accidente en *Estado de ira* hicieron de la obra lo que es y fue. Me parece casi como la <<tesis>> de la pieza. ¿Por qué creemos que el error y el accidente no deberían suceder? ¿Por qué sólo queda cerrado al momento del ensayo esa sensación de prueba? La pieza *Estado de ira*, surgió claramente de ese grupo de actores, seres humanos, en esa circunstancia, jugando ese juego (...) apareció por todo lo sucedido <<ensayando>>, con un gran director encauzando y seleccionando el material que se presentaba” (Ondarts, 2016d, p. 2).

Esta cita nos permite rastrear una concepción no tan radicalmente opuesta que tiene Zorzoli entre la etapa de ensayos y la etapa de funciones públicas: al abrirse al público, la obra no pierde su carácter de prueba que tenía en la fase anterior. Tampoco la obra de arte se constituye en una pieza acabada, sino que se mantiene abierta para poder tomar todas las cosas que suceden en el presente escénico. Por otro lado, la actriz reconoce una característica propia del teatro posdramático en los procedimientos de este director: la vampirización de los hallazgos de los actores en post de seleccionarlos y capitalizarlos para su visión de la puesta en escena (Mauro, 2013). Esta concepción del error como un bien a capitalizar a favor del trabajo actoral es compartida por otros directores porteños de la escena contemporánea: por ejemplo, Marcelo Savignone considera que “el error es lo que hace a la verdadera belleza” (Sáinz, 2016). Este maestro de la improvisación, que enseña las distintas etapas de la Escuela Francesa en su estudio en el Teatro Belisario, considera que el error es inevitable; al fin y al cabo, es importante lo que hacemos con él. Señala Savignone:

El error es el elemento de humanidad, de imperfección (...) lo que nos gusta de un niño es que sea imperfecto. Lloran por una cosa, ríen por otra, y uno se apasiona de ver que alguien puede ser tan genuino y auténtico. Querer ser perfectos nos ha hecho demasiado daño (Sáinz, 2016⁶).

Sus planteos están en la misma sintonía que las concepciones que desarrolla Stephen Nachmanovitch (2004) cuando plantea que el artista como persona debe desaparecer de la obra de arte para dejar aparecer su verdadera musa interna: debe abandonar los ideales de fracaso y éxito que le imponen esta sociedad mercantil, y que lo único que hacen es secar la voz profunda de la creatividad de cada uno.

Es interesante analizar la relación que Zorzoli plantea entre el vacío y el trabajo del actor. Para el director marplatense, el vacío “es una creencia de que no hay nada” (en Ondarts: 2016a). Como ya vimos previamente, la nada nunca existe en escena. Las

⁶ <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/marcelo-savignone-el-error-es-lo-que-hace-a-la-verdaderabelleza-nid1924522>.

tensiones son preexistentes a cualquier situación dramática. Suceden por el sólo hecho de que haya cuerpos habitando un mismo espacio. “Los orientales tienen otro vínculo con el vacío”, decía, “hacen un elogio al vacío. El vacío es necesario para que las cosas dialoguen entre sí” (Ondarts, 2016a). En cambio, Zorzoli señalaba que el director de cine austríaco Michael Haneke entabla otro tipo de vínculo con el bache: en sus películas, uno puede observar que sus actores trabajan la nada como la sensación de un agujero negro que constantemente quiere “chupar” al sujeto.

Como se puede observar, la práctica direccional que plantea *Ciro Zorzoli* consiste en una lógica anti-productivista, en el cual el foco está puesto no tanto en el resultado como en el proceso de la obra. Punto fundamental en el cual coincide con los planteamientos del teatro posdramático. Plantea una estética de la otredad, donde lo que intenta es acomodar en su justo lugar al ego del actor narcisista para que realmente pueda llegar a construir una situación dramática con su compañero de escena. Este último factor trae repercusiones considerables al nivel de la identidad del Yo Actor: traería aparejado una visión más colectiva y horizontal en el vínculo entre los actores al interior de la escena, ya que cada uno de los que conforman el hecho escénico es indispensable para que el mismo suceda. Si bien hay una relajación de los vínculos jerárquicos entre los actores, esto no debe confundirse con una horizontalidad que se extiende a los demás roles que se encuentran en la extra-escena: como veíamos en el apartado anterior, el director (en este caso, *Ciro Zorzoli*) es el que sigue manteniendo el tutelaje final del sentido de la obra, al realizar el montaje último en base a los logros que realizaron los actores durante los ensayos.

Una concepción del otro que difiere de las dos concepciones fundamentales que plantea la civilización occidental sobre la otredad: a)- La concepción católica de la Contrarreforma de la segunda mitad del siglo XVI, en la cual el individuo debe sacrificar la totalidad de su vida por el bienestar del prójimo, hasta el punto de olvidarse de sí mismo; b)- La concepción capitalista utilitaria de principios del siglo XIX, en la cual el sujeto debe perseguir el beneficio individual y esa acción traerá como correlato un círculo virtuoso de ganancias para todos. Aquí lo que se plantea el director marplatense es una estética teatral donde lo que importa no es estar plenamente volcado hacia el otro, ni completamente ensimismado en uno, sino lo que se genera en el “entre” dos individuos.

A continuación, analizaremos como se despliegan estos principios fundamentales de este director en nuestro objeto de estudio particular: la obra *Estado de Ira*. Una vez estudiadas las características particulares de esta pieza artística, nos detendremos a observar en qué puntos encaja la metodología de actuación de Zorzoli con el modelo propuesto por el teatro posdramático, y en qué cuestiones difiere y genera una ruptura con el mismo.

Un caso particular del teatro posdramático porteño: Estado de Ira

Estado de Ira (2010/2015), obra escrita y dirigida por Ciro Zorzoli, nos presenta un grupo de actores municipales que entrenan a las actrices y a las divas que tienen que ir a hacer los reemplazos y “toros” de las obras de los teatros del centro de la gran ciudad. En este caso puntual, los actores deben entrenar a la diva Antonia Miguens (interpretada sublimemente por la actriz Paola Barrientos), para que pueda aprender rápidamente el papel de la protagonista de la obra *Hedda Gabler*, la obra clásica de Ibsen. Es muy interesante señalar cómo una circunstancia personal de la actriz determinó plenamente la gestación de la puesta en escena de la obra: Paola, al estar embarazada, no estuvo presente en los primeros meses de ensayos, durante los cuales los actores iban repasando distintos recorridos escénicos para tener bien aceiteada la puesta en escena, para poder luego explicarle a la actriz cuando se incorporase al elenco cuál era su recorrido a ejecutar. De esta manera, una situación particular de la vida privada de la actriz marcó a fuego la puesta en escena y le brindó mucha verdad al juego teatral. Los actores realmente le estaban explicando a Antonia Miguens (Paola Barrientos) cómo realizar la puesta de *Hedda Gabler* en el menor tiempo posible.

Este juego y desplazamiento de capas identitarias era lo que le confería ritmo y frescura a la obra. Pablo Castronovo nos señala la importancia que adquiriría la simultaneidad de acciones en la puesta en escena: “Ciro siempre pensó en lo simultáneo que tiene la obra, mientras actúo te estoy viendo como actúas, y mientras actúo te estoy enseñando como se actúa, siempre hay algo que está en la obra ” (en Ondarts: 2016e, p. 7).

Por momentos, los intérpretes hacían de espectadores al interior del mismo ensayo, en otros momentos se desempeñaban como entrenadores de actores, en algunas ocasiones representaban un personaje particular de la obra del dramaturgo noruego. La

necesidad de estar adentro de la escena y a la par poder comentar al instante lo que estaba sucediendo en la misma generaba actuaciones muy prolíficas y multifacéticas que tenían la particularidad de lograr una sumatoria de capas interpretativas: en el mismo momento en que el actor está actuando con otro, está viendo qué puede corregirle de su interpretación. Esto también generaba los malentendidos y las fallas de comunicación que hacían que el público riera intensamente durante las funciones: Antonia Miguens entraba muy segura de cómo debía interpretar una escena, de repente la interrumpían, le decían que vuelva a arrancar, la hacían entrar por un lado distinto al que estaba pautado. Buscaban marearla para que aparezca el desfasaje entre lo que ella creía que debería hacer y lo que realmente terminaba haciendo. La obra se estructuraba sobre el comentario instantáneo acerca de la acción dramática, lo que requería que los actores estuvieran muy atentos para poder manejarse con fluidez entre los diversos niveles actorales que debían atravesar.

Los procedimientos básicos que utilizaba la obra son los siguientes: 1)- El recurso de la intertextualidad, principalmente con el texto de *Hedda Gabler*, de Ibsen. Los personajes de esta obra junto con los de *Estado de Ira* resultan funcionales los unos a los otros. Por ejemplo, Antonia Miguens, que a su vez interpreta el papel de Hedda Gabler, en el correr de la obra cae en un estado de humillación, de ira por el trato que recibe por parte de sus compañeros de elenco, similar al que recibe el personaje de la obra de Ibsen. Por otra parte, aquí aparece un rasgo propio que señala Cornago (2005) del teatro posdramático: la obra *Estado de Ira* llega a los límites de la posibilidad de la representación escénica al confrontar las acciones dramáticas con el intento frustrado de llevar a cabo eficientemente la textualidad de Ibsen; 2)- La metateatralidad, es decir, el recurso del “teatro dentro del teatro”. La autorreferencialidad a la labor teatral aparece a lo largo de toda la obra desplegada en distintas dimensiones. A nivel espacial, Zorzoli juega con una multiplicidad de planos: en el primer plano, la escena propiamente dicha de *Hedda Gabler*, en la que se intenta ayudar a la joven actriz a interpretar cabalmente su papel; un segundo plano que se desarrolla en el fondo del escenario, en el que se observa a los actores que no participan de la escena desarrollando actividades típicamente propias del atrás de bambalinas (toman café, repasan el texto, observan a sus compañeros ensayar); un tercer plano donde se encuentra el público, evidenciado por el hecho de que las luces de la platea se mantienen encendidas a lo largo de toda la función. Con estos recursos Zorzoli no sólo lograr constituir las tensiones básicas que mencionamos anteriormente (del actor con el público, con sus compañeros de escena y con el espacio

teatral), sino que también utiliza estos recursos para poner en evidencia el carácter artificial y construido de toda obra de teatro. Hay todo un trabajo de distanciamiento para que el público no se quede pegado a la obra original de Ibsen, desde la escenografía que es desmontable y completamente móvil, lo que ayuda a encontrar un dinamismo propio, hasta los objetos escénicos, en su gran mayoría polivalentes y que han tenido un tratado de semiotización (de pronto una mesa se convierte en ligustrina, un pingüino en sombrero, etc.).

Estado de Ira surge de una inquietud particular de su director, vinculado a poder resolver una de las paradojas fundamentales del teatro: cómo encontrar un mecanismo, un procedimiento para que el hecho escénico esté vivo teniendo que repetirse semana tras semana, función tras función. Diego Velásquez afirma sobre el disparador inicial de esta obra: “Había algunas problemáticas que nosotros leíamos que tenían que ver con poner en presente la verdad de la escena, qué era la verdad en escena.” (en Ondarts: 2016b, p. 4).

Cómo evitar la mecanización, escapar a la muerte de la materia viva, escapar a la clausura de la actuación. Pablo Castronovo (Ondarts, 2016e) señala que llegó un momento de las funciones en que los recorridos espaciales de cada intérprete estaban tan bien aprendidos, y había tanto entendimiento entre los cuerpos de los intérpretes pensemos que estuvieron durante dos años realizando prácticas actorales que consistían en enseñarles a sus compañeros diversos oficios, distintas habilidades-, que ya la obra operaba sola, dando lugar a la incorporación del error en su dinámica, al punto de encontrar un mecanismo propio donde la mala actuación funcionaba dentro de ese sistema porque hacía reír, la buena actuación hacía llorar a los espectadores, etc.

Una particularidad que nos interesa destacar de esta obra es su multi-implantación en los diversos circuitos teatrales porteños, lo que fue modificando los aspectos formales de la pieza teatral. *Estado de Ira* derivó de una obra inicial denominada *Exhibición y Desfile*, realizada durante 2010 en el Teatro Del Perro, perteneciente al circuito *off* de la ciudad de Buenos Aires. Esta primera obra consistía en un conjunto de prácticas actorales que eran dirigidas por Eugenio Lamar (interpretado por Diego Velásquez). Una singularidad de esta obra, que se mantendría inalterada en la obra subsiguiente –salvo por el personaje de Antonia Miguens-, es que los actores no interpretaban personajes, sino diversos roles en distintas situaciones dramáticas. Esto es un rasgo muy común de las obras del teatro posdramático, en las cuales entra en crisis la noción de representación

junto con la construcción de personajes, y lo que se prioriza es el acontecimiento, la materialidad misma de los lenguajes escénicos. Castronovo explica esta situación con las siguientes palabras:

Para mi *Ciro* pide cosas que los actores dicen <<pero ¿quién es ese? ¿Es el personaje? ¿Soy yo?>>. Y en la danza a la vez ahí no hay tantas preguntas porque el bailarín no es ni uno ni un personaje. Entonces hay un lugar interesante del *performer*: ejecuta, pero no hay nada ni tan personal ni tan por afuera de uno (Ondarts, 2016e, p. 3).

La noción de *performer* adquiere mucha relevancia en este contexto cultural, entendido como un intérprete que ejecuta una serie de acciones escénicas sin que las mismas permitan cristalizarlo en una identidad claramente identificable.

Luego de su experiencia por el circuito *off*, el mismo grupo de experimentación de *Exhibición y Desfile* pasó al circuito oficial –a la Sala Sarmiento del Complejo Teatral de Buenos Aires–, y luego al circuito comercial –al Metropolitan Citi y a El Picadero-. Cecilia Meijide (Ondarts, 2016c), actriz que participó en ambas obras, destaca dos modificaciones fundamentales que se dieron en *Estado de Ira* con los cambios de sala:

a)- Plano espacial: La Sala Sarmiento tenía una gran profundidad escénica que permitía una gran variedad de líneas de fuga. Al pasar al Picadero ésta se vió reducida, por lo que la obra se apaisó y tuvo que ganar en anchura. En el Metropolitan también perdió gran cantidad de profundidad la puesta en escena. Los cambios espaciales en una concepción actoral como la que tiene Zorzoli permitieron que la obra se mantenga viva y tenga que estar siempre predispuesta a la novedad. La obra viajó, además, por diversos países, como Ecuador y España, en los cuales se tuvo que adaptar a espacialidades muy heterogéneas. Marina Fantini nos comentaba sobre las modificaciones del espacio escénico:

De todas formas, siempre nos mantuvo activos el hecho de que sucediera por primera vez todo, por ende, ante los cambios de espacio (del Sarmiento al Metropolitan y de ahí al Picadero, y también en las giras), la premisa siempre era <<no estar en el pasado, en el espacio anterior>>. La premisa sobre la que se centra el trabajo: el puro presente (Ondarts, 2016d, p. 2).

En las entrevistas a los actores aparece nuevamente la espacialidad como una forma fundamental de mantener la pieza teatral viva; b)-Plano económico: A nivel de la cuestión gremial y salarial de los actores, hubo un cambio muy importante con el traspaso de la obra de la Sala Sarmiento al circuito comercial: mientras que en la primera los actores cobraban individualmente como trabajadores municipales del Complejo Teatral de Buenos Aires, donde para establecer el monto de los salarios se diferenciaba la

jerarquía y la antigüedad de cada uno de los hacedores escénicos, en los Teatros Metropolitan Citi y El Picadero se constituyeron como una cooperativa dentro de la cual todos los miembros tenían el mismo puntaje, por lo que cobraban en partes iguales lo que les correspondía del *bordereaux*, una vez descontados los porcentajes para ARGENTORES y la sala teatral.

Una cuestión fundamental que aparece reiteradas veces en las entrevistas realizadas a los intérpretes de la obra son los motivos del triunfo comercial de *Estado de Ira* que permitió que esté en cartel por cinco años, teniendo en cuenta la poca duración que tienen las puestas en escena en Buenos Aires, una de las capitales teatrales más importantes de Latinoamérica, con un nivel de sobreproducción vertiginoso. Una de las respuestas más comunes que pudimos relevar es la diversidad del público al que apuntaba la obra: no sólo los hacedores teatrales gozaban de la misma riéndose de los aspectos propios de la profesión (por ejemplo, el mundo pesadillezco al que se ve sometido el personaje de Paola Barrientos al recibir indicaciones escénicas contradictorias de sus compañeros de escena), sino que muchas personas *outsiders* del mundo del teatro se vieron reconfortadas de poder espiar por unas horas los hilos invisibles y las piezas de tracción que constituyen el armado de una pieza teatral. Otra de las respuestas que comúnmente aparecieron en las entrevistas es el momento de madurez que está atravesando Ciro Zorzoli en su carrera, y el trío profesional bien fornido que logró generar con Paola Barrientos y Diego Velásquez: no sólo estaban ensayando juntos *Estado de Ira*, sino que también estaban dando clases de actuación juntos en la E.M.A.D., por lo que tenían varias instancias de reflexión compartida de lo que para ellos era la actuación.

Como resalta Diego Velásquez:

Cuando él nos invitó a dar clases, nosotros lo estábamos asistiendo a él, pero a la vez estábamos ensayando nosotros como actores, Paola y yo, y él cómo director, esto que empezaba a ser lo que después fue *Estado de Ira*. A la par yo estaba empezando a ensayar *Aquaman*, que era una cosa que yo dirigía y que él me ayudó actoralmente desde afuera un poco, pero el director ahí era yo y a la vez éramos compañeros de elenco en *Los sensuales*, la obra de Tantanian. Entonces había como un cambio de roles todo el tiempo, que estaba buenísimo. Digo, sí, yo estoy fundado como actor sobre los cimientos de Ciro, es así” (Ondarts, 2016b, p. 10).

Creemos que este cambio de roles entre los tres generó un caldo de cultivo creativo muy rico y diverso para que pudieran alimentar su proceso colectivo de investigación actoral.

Para finalizar con esta sección, nos parece pertinente aclarar un percance epistemológico fructífero que tuvimos en el proceso de investigación: en el momento en que nos acercamos al director *Ciro Zorzoli* para solicitarle una entrevista, éste nos la negó, argumentando que desde su punto de vista que el teatro es una materia viva por lo que le incomoda teorizar sobre sus propias producciones; siente que hay algo en ese hecho de ponerle palabras al quehacer escénico que lo congela y lo mata. En este sentido, nos interesa preguntarnos como investigadores y críticos de arte acerca de los alcances y límites de poder investigar un hecho que es fundamentalmente escénico y que deja pocos rastros materiales. Sin embargo, pudimos averiguar cuáles fueron sus móviles para realizar *Estado de Ira* a partir de diversas entrevistas que hizo en programas de televisión de difusión masiva. Uno de las primeras motivaciones que aparecían en las mismas era la cuestión de observar las conductas humanas, las reglas, las formas donde las conductas humanas se inscriben, y a partir de ahí generar pequeñas situaciones que tengan teatralidad, sin buscar *a priori* una narración: “Cuando partís de un texto previo, partís de una cierta noción de totalidad. En cambio, cuando no hay una textualidad anterior a la escena, la noción de totalidad no está, se va generando” (Mandragora BCN, 2015).

Por otro lado, *Ciro* comenta que la elección del texto de *Hedda Gabler* de Ibsen estuvo vinculada al interrogante de cuál es el sentido y la posibilidad de hacer un clásico hoy en día. El director sostiene que el personaje de *Hedda Gabler* es muy atrayente porque está siempre en escena, no tiene respiros, y esto obligaba a la actriz *Antonia Miguens* a un ritmo teatral muy vertiginoso (en *Los siete locos*). En otra de las entrevistas analizadas pudimos rescatar cuál es el germen de la obra *Estado de Ira*. *Zorzoli* parte de la siguiente pregunta: “¿Por dónde pasa la actuación en los tiempos que corren?” (Mandragora BCN, 2015). Una de las respuestas que él intenta articular está vinculada con la posibilidad que tiene el arte de preservar un lugar para la equivocación en un mundo que está gobernado por las leyes del mercado: *Ciro* contesta que el error radica en hacer en función de que salga bien. Para este director, el error fundamental que cometen los actores está en “hacer” en función de huir a que salga mal. Él reivindica el fracaso como manera de comprender algunas cuestiones vitales. A la par, está interesado en lograr, a través de sus espectáculos, mover la mirada, correr el ojo. En una cultura donde la mirada está saturada de imágenes, donde ciertos lugares de nuestra visual se van estancando, este director nos propone pensar el teatro desde la metáfora, ya que la representación realista con la que nos invaden los medios de comunicación en vivo y en directo está desintegrando nuestra capacidad de imaginarnos las cosas (Mandragora BCN, 2015).

Conclusión

Para concluir este trabajo de investigación, señalaremos a continuación los contrastes y similitudes que encontramos entre el teatro posdramático en general y la propuesta directorial de *Ciro Zorzoli*.

Por un lado, se pueden observar como puntos en común la hibridación de las disciplinas artísticas que se observan en las puestas en escena del director marplatense: él hace obras de teatro con intérpretes que provienen del mundo de la danza y de la música, y esta cuestión de raíz constituye la matriz de todas sus obras. *Zorzoli* piensa el espacio, el texto, la voz y la actuación desde su propia materialidad, entendiendo la escena como un conjunto de lenguajes que se predisponen de determinada manera para generar el hecho escénico. En esto coincide con el teatro posdramático, en el cuál hay un reforzamiento del elemento reflexivo por encima del elemento transitivo. Sin embargo, debemos aclarar que en el caso de las producciones de este director no todos los lenguajes escénicos tienen la misma jerarquía: la actuación y el espacio son pilares propios de su concepción escénica, y tienen mayor relevancia que el texto a la hora de constituir el hecho escénico.

Por otro lado, el teatro de *Zorzoli*, al tener como premisa fundamental la vinculación entre los actores para que suceda algo vivo, no genera una lucha por la focalización del espectador ni una disminución drástica de la interacción entre los personajes. En esto se distancia del modelo canónico del teatro posdramático. *Ciro* también recupera en su metodología partes del “segundo” Stanivslavski: el del Método de las Acciones Físicas. En palabras de Mauro,

este método afirma que son las acciones físicas aquello que el actor tiene a su alcance y que, por lo tanto, debe recurrir a éstas desde el principio y no llegar a ellas como resultado final. Las acciones son sustanciales y tangibles y por eso brindan un resultado natural, intuitivo y completo. Cuanto más sencilla es la acción física, más fácil es controlarla y alcanzar el verdadero objetivo, alejando al actor de una actuación mecánica. Las circunstancias y el <<sí>> continúan siendo las premisas, pero ya no de la emoción pensada como el motor de la acción, sino de aquello que el actor tiene que hacer. La vivencia vendrá por añadidura. Alejado entonces del psicologismo inicial, el punto de partida de todo el proceso de la actuación pasa a situarse en la acción (Mauro, 2008b⁷).

⁷ <http://www.alternativateatral.com/nota284-informe-i-el-sistema-stanislavski>.

En sus clases de actuación, Ciro Zorzoli les pide a sus alumnos que antes de entrar a escena busquen un “quiero” de la acción dramática (un deseo, una intensión, como “querer matar a alguien”, o “querer besar a alguien”), que funcione como motor de la misma, a la par que también les sugiere que busquen un “pero” que justamente se oponga a ese “quiero” inicial y entre en fricción con el mismo (“pero no la puedo matar porque es mi madre, y me generaría mucha angustia ese hecho”, etc.).

Como se observa, la metodología de actuación de Zorzoli presenta una hibridez de rasgos modernos y posmodernos que, si bien habíamos señalado que era una característica propia del teatro posmoderno porteño, no podemos asimilar cabalmente con la categoría acuñada por Lehmann para definir las experiencias escénicas europeas y norteamericanas posteriores a 1970. Por lo cual sacamos como conclusión que la metodología de actuación de Ciro Zorzoli está en un vínculo de tensión y disrupción con el teatro posdramático actual, retomando ciertos elementos del mismo y resemantizándolos al interior de una estética que recupera características propias del teatro dramático moderno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aschieri, P. (2015). La práctica improvisacional como modo de producción de conocimiento. En *5º Coloquio Internacional de la Educación Corporal: modos de experiencia desde los cuerpos*. Medellín: Colombia.
- Cornago, O. (2005). Teatro Posdramático: las resistencias de la representación. En J. Dubatti (Org.), *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*. Buenos Aires: Nueva Generación.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de Teatro Argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Editorial Biblos- Fundación OSDE.
- Lehmann, H. T. (2002). *Le Théâtre Postdramatique*. París: L’Arche.
- Mauro, K. (2014a). Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica. *Telonedonf, Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 10(19), 137-156.
- Mauro, K. (2014b). El <<Yo Actor>>: *Identidad, relato y estereotipos*. *Revista Aura, Revista de Historia y Teoría del Arte*, 1(2), 102-124.

Mauro, K. (2013). La actuación en el teatro posdramático argentino. *Revista Brasileira de Estudos de Presença*, 3(3), 669-692. doi:10.1590/2237-266039226

Mauro, K. (2008a). Teatro Posdramático y Técnicas de Actuación en la Argentina. El caso Ars Higiénica. *Revista Espacios de Crítica y Producción*, 39, 27-32.

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

Mauro, K. (2008c). Informe V. El “Nuevo Teatro” (1950-1970). *Alternativa Teatral*. Disponible en: <http://www.alternivateatral.com/nota349-informe-v-el-nuevo-teatro1950-1970>.

Nachmanovitch, S. (2004). *Free play: la improvisación en el arte y en la vida*. Buenos Aires: Editorial Paños Ibérica.

OTROS RECURSOS

Entrevista a Ciro Zorzoli en el programa *Los siete locos*, Canal 7. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eV-M062Sit4>.

Sáinz, I. (2016). Entrevista a Marcelo Savignone, *Revista OHLALÁ! - La Nación*, agosto de 2016.

Mandragora BCN (2015). Entrevista a Ciro Zorzoli
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=FyhJEq21BkA>.

Ondarts, G. (2016a). Apuntes de clases del curso “Direccionario”, dictado por Ciro Zorzoli en Fundación Proa.

Ondarts, G. (2016b). Entrevista personal a Diego Velásquez, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2016c). Entrevista personal a Cecilia Mejjide, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2016d). Entrevista personal a Marina Fantini, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2016e). Entrevista personal a Pablo Castronovo, agosto de 2016.

Ondarts, G. (2015). Apuntes de clases del seminario “¿Qué miramos cuando vemos a alguien actuar?”, dictado por Ciro Zorzoli en la E.M.A.D.

Ondarts, G. (2008). Apuntes de clases dictadas por Ciro Zorzoli en la E.M.A.D.