

La técnica de actuación en Buenos Aires

Elementos para un modelo de análisis de
la actuación teatral a partir del caso
porteño

Vol. 1

Autor:

Mauro, Karina

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

2011

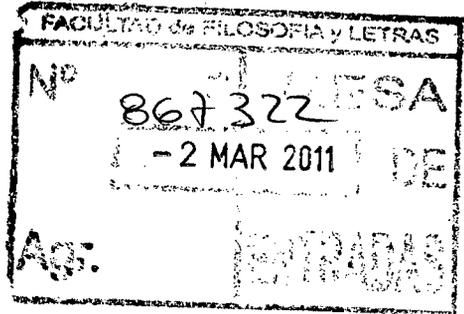
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la
obtención del título en Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

Tesis
14.5.20-1



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras



TESIS DE DOCTORADO

LA TECNICA DE ACTUACIÓN EN BUENOS AIRES
Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral
a partir del caso porteño

Doctoranda

Lic. Karina Mauro

Director

Dr. Osvaldo Pellettieri

Consejero de Estudios

Prof. Marina Sikora

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas /

TOMO I

ÍNDICE GENERAL

TOMO I

INTRODUCCIÓN

	Pág
1. Presentación del Tema y Estado de la cuestión.....	7
1. a. La Actuación en la teoría teatral contemporánea.....	8
1. b. Breve panorama de la Formación para la Actuación en Buenos Aires.....	18
2. Objetivos y Tesis a sostener.....	25
3. Marco teórico y Metodología.....	32

PRIMERA PARTE. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación 35

Capítulo 1. Alcances de la Actuación caracterizada por la representación.... 36

1. a. La mimesis aristotélica y la noción de personaje como porción de sentido formulado discursivamente	36
1. a. 1. Mimesis y Actuación en Platón	38
1. a. 2. La concepción aristotélica de la mimesis	42
1. a. 3. El personaje como instancia legitimadora de la Actuación	45
1. b. La Actuación como interpretación	49
1. b. 1. La Actuación según el concepto griego de <i>tekné</i> y la “atribución selectiva”	51
1. b. 2. La concepción dualista de la Actuación en tanto “arte interpretativa”	53
1. b. 3. La interpretación y la Norma	57
1. b. 4. Un cuerpo normativizado	65

Capítulo 2. Más allá de la representación: el sujeto en la dimensión no transitiva de la Actuación..... 70

2. a. Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación	70
2. a. 1. La acción actoral como problema	71
2. a. 2. La condición teatral de la acción actoral	74
2. a. 3. La acción en situación de actuación	82
2. a. 4. El personaje como efecto de la acción en situación de actuación	88
2. b. En los márgenes de la representación, el Gesto	90
2. b. 1. La situación de actuación en tanto escena psíquica y la noción de “resto” ...	91
2. b. 2. Las reiteraciones formales en la acción actoral y la coexistencia igualitaria de las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación en la Actuación	98
2. b. 3. El Gesto como estilo personal del sujeto	102

Capítulo 3. Hacia una comprensión técnica de la Actuación..... 113

3. a. El Yo Actor en la situación de actuación	113
---	-----

3. a. 1. El Yo Actor.....	113
3. a. 2. El Yo Actor como identidad narrativa.....	120
3. a. 3. El Yo Actor como identidad compartida.....	127
3. b. La noción de Técnica de Actuación.....	136
3. b. 1. Técnica, metodologías, procedimientos y materiales.....	136
3. b. 2. Los “otros” en la adquisición y desempeño del Yo Actor: maestro, director, compañeros, espectador.....	143
<u>Capítulo 4. La Técnica de Actuación en el teatro contemporáneo.....</u>	157
4. a. El “sistema” Stanislavski: coincidencia entre Yo Actor, Sujeto y Personaje.....	159
4. b. El Yo Actor como mediación intelectual entre Personaje y Sujeto en el Teatro Épico, y el “jeroglífico” como representación transitiva en el Teatro de la Crueldad.....	175
4. c. La disolución de la situación de actuación en el Nuevo Teatro y su restitución en el Teatro Posdramático.....	182
4. d. Progresiva prescindencia del espectador en el Teatro Pobre y jerarquización del proceso creativo por sobre la situación de actuación en la Antropología Teatral.....	194
4. e. La primacía de la situación de actuación en el Teatro Popular.....	200
<u>Conclusiones de la PRIMERA PARTE.....</u>	219

TOMO II

SEGUNDA PARTE. El Modelo de Análisis de la Actuación en las metodologías específicas de mayor relevancia en Buenos Aires.....

Capítulo 1. Las metodologías realistas en el campo teatral porteño a partir de las lecturas del “sistema” Stanislavski.....

1. a. Realismo / No Realismo y Actuación en el campo teatral porteño de la primera mitad del siglo XX.....	239
1. a. 1. Campo histórico y campo cultural argentinos en la primera mitad del siglo XX.....	241
1. a. 2. Tensiones presentes en el campo teatral durante la primera mitad del siglo XX.....	247
1. a. 3. La Actuación popular y la Actuación culta.....	253
1. b. El <i>ideal</i> stanislavskiano en el campo teatral porteño.....	264
1. b. 1. La ideología del teatro independiente.....	264
1. b. 2. De lo ideológico a lo estético: el “sistema” Stanislavski en el campo teatral porteño.....	271

1. c. La llegada del Método Strasberg: el ejercicio como elemento preeminente, la totalización del uso pragmático de la memoria y el Yo Actor convertido en estereotipo.....	280
1. c. 1. El Método Strasberg.....	280
1. c. 2. El Método en Buenos Aires.....	291
1. d. La digresión argentina: el Método de las Acciones Físicas de Raúl Serrano y la praxis como <i>lugar</i> del sujeto.....	302
1. d. 1. La “segunda parte” de la obra de Constantín Stanislavski.....	305
1. d. 2. El desarrollo del Método de las Acciones Físicas por Raúl Serrano.....	307
<u>Capítulo 2. El Yo Actor en descentramiento permanente en el Teatro de Intensidades o Teatro de Estados.....</u>	323
2. a. El campo cultural porteño entre 1960 y 1970: entre la experimentación formal y la acción política.....	326
2. a. 1. Resistencia, revisionismo y pensamiento nacional y popular.....	328
2. a. 2. Experimentación formal en las artes y situación marginal del teatro.....	338
2. a. 3. El campo cultural ante la radicalización política.....	353
2. b. La <i>síntesis antirrealista</i> de Alberto Ure: vanguardia estética, pensamiento nacional y actor popular.....	361
2. b. 1. Antecedentes: algunos cuestionamientos a la Actuación realista, previos al Teatro de Intensidades.....	363
2. b. 2. Influencias presentes en el pensamiento de Alberto Ure y relaciones establecidas por el mismo.....	375
2. c. Una poética del descentramiento.....	389
2. c. 1. El rol desestabilizador del director en la relación transferencial con el sujeto actor.....	391
2. c. 2. El “estilo Ure”.....	404
2. d. Continuidad estético-ético-metodológica en el teatro de Ricardo Bartís y en la poética actoral de Eduardo Pavlovsky.....	419
2. d. 1. Aspectos metodológicos del trabajo de Ricardo Bartís como pedagogo y director.....	421
2. d. 2. El teatro de Ricardo Bartís y de Eduardo Pavlovsky.....	430
<u>Capítulo 3. El fortalecimiento del Yo Actor en el fenómeno <i>under</i>.....</u>	454
3. a. La juventud en el campo cultural porteño de la postdictadura.....	448
3. a. 1. El rock como espacio y práctica juvenil.....	450
3. a. 2. Cuerpo, sexualidad y poesía neobarroca en los años 80.....	463
3. a. 3. La apelación al género “ <i>infimo</i> ” y a la cultura televisiva en el <i>under</i>	471
3. b. La influencia de la Escuela Francesa en la conformación del Yo Actor del <i>under</i>.....	482
3. b. 1. La Actuación según Jacques Lecoq.....	484
3. b. 2. La Escuela Francesa en la Argentina.....	493

3. c. El Yo Actor <i>entre</i> el público: una relación peligrosa e indeterminada.....	505
3. c. 1. Características del Yo Actor en el <i>under</i>	505
3. c. 2. Grupos, espacios y manifestaciones del <i>under</i>	513
3. d. La disolución del fenómeno <i>under</i>.....	528
3. d. 1. El derrotero de la figura de Batato Barea.....	530
3. d. 2. La rápida institucionalización del <i>under</i>	548
<u>Conclusiones de la SEGUNDA PARTE</u>.....	566
<u>CONCLUSIONES FINALES Y PERSPECTIVAS FUTURAS</u>.....	582

Bibliografía

1. Actualización bibliográfica sobre conceptos teóricos.....	585
2. Marco histórico.....	591
2. a. Historia argentina.....	591
2. b. Historia del Teatro Argentino.....	594
3. Técnicas de Actuación.....	597
4. Otras fuentes.....	602

Anexos

I.....	606
II.....	613
III.....	618
IV.....	621

Agradecimientos

Esta investigación es el resultado de más de diez años de trabajo, durante los cuales he sido acompañada por instituciones y personas a las que quiero agradecerle.

A la Universidad de Buenos Aires, por haber albergado y financiado esta investigación.

Al Dr. Osvaldo Pellettieri, por haber legitimado y confiado en un proyecto de investigación centrado en el actor, y por haberme brindado una comprensión del teatro y la Actuación argentinos en tanto fenómenos históricos.

A la profesora Marina Sikora, por comprometerse sincera y oportunamente con esta investigación.

Al Profesor Fernando Silberstein, por sus atinadas observaciones. A los profesores Martín Ciordia y Susana Shirkin por sus fundamentales aportes bibliográficos.

A mi hermano Sebastián, por sus imprescindibles consejos, su profundo cariño y su infinita bondad. Desde hace mucho tiempo, se ha convertido en el hermano mayor que soñé tener durante los largos seis años que esperé su llegada.

A mi mamá Lidia Romeo, por su inagotable comprensión, su presencia incondicional y por haberme transmitido la pasión por el trabajo, el aprendizaje y la enseñanza, aun en los duros momentos que puedan traer aparejados.

A Mariela Delnegro y Rubén Vidal, por ser el principio de todas las amistades.

A mis queridas amigas Paula Schaer y Marta Casale, por su cariño y apoyo inquebrantables, por sus lecturas críticas y por las apasionadas discusiones sin las cuales esta tesis no habría sido posible. También a Azucena Joffe y María de los Ángeles Sanz, por su lectura y sus valiosos aportes.

A mis queridos amigos Valeria Stefanini, Fernando Daujotas, Paula Zambelli, Diego Guerra, Alejo Lo Russo, José Taranto, Patricia Russo, Facundo Maciel, Nora Longo, Fernando Ruiz, Andrea Giase, Augusto Velilla, Bruno y Sebastián Daujotas, Marigela Ginard, Silvia Fuchs, María Victoria Ramos, Viviana Werber, Emilia Yáñez, Patricia Massarutto, Paola Micheli y Betty Sarli, por comprender mis ausencias, por alegrar los momentos de desesperanza, y por festejar conmigo las satisfacciones que se presentaron en este largo camino. Y a Poroto, quien definitivamente me instó a concluir la escritura.

A mis abuelos, Diamante y Miguel, por su cariño y por compartir conmigo sus vivencias espectatoriales de la cultura y los actores populares argentinos.

A Daniel Kobilaner, por su invaluable ayuda.

A mis compañeros actores y a mis maestros de Actuación, por enseñarme a actuar y a ver actuar, y por hacer del objeto de estudio de esta tesis un hecho vivo.

A los actores argentinos, por su alto grado de refinamiento técnico y estético.

INTRODUCCIÓN

*“El arte del actor tiene algo de misterioso
porque su éxito no depende únicamente del estudio”*

Charles Dullin ¹

“Ese público que no sabe prescindir de ellos, los desprecia”

Denis Diderot ²

1. Presentación del Tema y Estado de la cuestión

El propósito de la presente tesis es establecer, a partir de las metodologías actorales de mayor relevancia en el campo teatral porteño, las bases para un Modelo de Análisis sustentado en una noción general de Técnica de Actuación. Nos proponemos así, contribuir al esclarecimiento del actor, elemento imprescindible del arte teatral, junto con el espectador.

A través de nuestra investigación nos proponemos realizar una aproximación teórica sobre la Actuación como fenómeno específico. Además, buscamos arribar a posibles elucidaciones de interrogantes tales como por qué un actor puede desplegar a lo largo de su carrera una obra creativa aun prescindiendo de una formación técnica, por qué algunos sujetos presentan una mayor predisposición para unas metodologías de Actuación y rechazan otras, y por qué dos actores formados en la misma metodología pueden arribar a desempeños dispares, entre otras. Por todo lo antedicho, creemos que una investigación cuyo objeto sea la Actuación, no puede carecer de una teoría del sujeto y de su acción en escena.

Consideramos que el campo teatral porteño es un ámbito privilegiado para realizar esta indagación, dado el alto grado de diversidad y calidad técnica que reviste la enseñanza y el ejercicio de la Actuación en el mismo, y la importancia del actor como dinamizador del campo teatral en su conjunto, al punto de que gran parte de los sujetos que desempeñan en el mismo otras funciones (ya sea como directores, dramaturgos, técnicos, dueños de salas, agentes de prensa, etc.) ostentan algún tipo de formación actoral previa.

¹ en Feral: 2004, Pp. 203

² Diderot: 2001 (1773), Pp. 88

1. a. La Actuación en la teoría teatral contemporánea

Una de las primeras dificultades metodológicas para estudiar las técnicas del actor desde una perspectiva académica, estriba en que las mismas no presentan la necesidad intrínseca de ser definidas teóricamente. Dado que su principal objetivo es lograr que el sujeto pueda desempeñarse en escena, el aprendizaje de los procedimientos destinados a ello es del orden práctico y su transmisión se realiza a partir de la relación directa e intersubjetiva entre quien posee dichos rudimentos (se trate de un “maestro” o de otro actor) y quien aspira a adquirirlos. Por ello, muchos de los principales maestros que han dejado sus enseñanzas por escrito, han recurrido a la descripción del desempeño de actores de indiscutible talento. Es decir, su punto de partida es la observación de aquello que algunos actores hacen “espontáneamente”. Por otro lado, y en parte como consecuencia de lo antedicho, tampoco existe una reflexión teórica sobre la Actuación como objeto específico, que brinde las herramientas conceptuales básicas para emprender un análisis de las técnicas utilizadas por los actores. A continuación, justificaremos estas afirmaciones.

Los escritos que han tratado la cuestión de la Actuación son tardíos y han sido realizados en su mayoría por dramaturgos, actores y directores en el afán por establecer normas para la práctica teatral (Hormigón: 1999). Generalmente, estos apuntes³ han sido partícipes de la discusión en torno de la apropiada interpretación y aplicación de la *Poética* de Aristóteles, o de la desconsideración de la misma, por lo que no se han referido a la Actuación como asunto excluyente. Con posterioridad, los grandes maestros dejaron sus aportes prácticos y teóricos por escrito⁴. Si bien estos trabajos se han centrado, total o parcialmente, en la Actuación, su objetivo era difundir una particular concepción estética y ética de la misma, con vistas a su aplicación práctica por parte de otros docentes o directores. Más allá de estos trabajos prescriptivos, la teoría teatral no se ha ocupado sistemáticamente de la Actuación y la técnica como objetos específicos. Podemos, sin embargo, mencionar algunos trabajos, como la célebre *La paradoja del comediante* de Denis Diderot, escrita en 1773 y publicada en

³ De los que se conservan, entre otros, los realizados por Horacio (*Ars poética*, 14 a.C.), Lope de Vega (*El arte nuevo de hacer comedias*, 1609), Moliere (Prefacio a *Tartufo*, 1669), Boileau (*Arte poética*, 1674), Racine (Prefacio a *Fedra*, 1677), Voltaire (*Carta al Padre Poreé*, 1730 y *Discurso sobre la tragedia*, 1731), Lessing (*La dramaturgia de Hamburgo*, 1769), Schiller (Prefacio a *Los Bandidos*, 1781 y *Sobre el arte dramático*, 1792)

⁴ Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Brecht, Strasberg, Grotowski, Barba, entre otros.

1830⁵, que ha indagado sobre la tarea del actor como instalada en la tensión entre la naturaleza y la espontaneidad, por un lado, y la artificiosidad y el control, por otro.

La irrupción de experiencias que cuestionan la idea de un teatro representacional y mimético a lo largo del siglo XX, ha puesto de relieve al actor, visibilizando aspectos de su práctica hasta el momento imperceptibles para la teoría. Y si bien en las últimas décadas, la indagación teórica se ha volcado considerablemente a analizar la puesta en escena (objeto dentro del cual se incluye al actor), desde una perspectiva semiótica estructural, con posteriores aportes de la pragmática, muchas veces se ha declarado la cuestión específica de la Actuación como irresuelta.

Josette Feral afirma que, si bien la presencia del actor es el lugar del que parte el teatro y a donde éste conduce, “la interpretación a menudo se presenta como <<indecible>>” (Feral: 2004, Pp. 11). Más adelante, agrega:

“el estudio de la interpretación del actor parece constituir un terreno fundamental para toda reflexión sobre la práctica teatral. Este campo necesitaría también el empleo de una metodología adecuada. La que existe es, por el momento, insuficiente” (Feral: 2004, Pp. 220)

Para Patrice Pavis, “nada hay mas inseguro” (Pavis: 1994, Pp. 148) que hacer una teoría del actor, dado que es muy difícil describir y comprender lo que el actor hace exactamente, porque su acción es similar a la del ser humano en situación normal, pero se halla inserta en la ficción. Observa que esta elaboración insuficiente de los instrumentos de análisis del actor provoca la persistencia de una visión metafísica y mística de su tarea. Por su parte, Anne Ubersfeld (1997) afirma que el actor emite signos no lingüísticos que no pueden ser traducidos lingüísticamente y por lo tanto no pueden ser aislados, por lo que el vocabulario para referirse a la Actuación es limitado. Por ello, también considera que es difícil evitar la subjetividad y la visión mística del actor. En tanto, Marco De Marinis (2005) afirma que en las últimas décadas el objeto teórico central de la teatrología ha pasado a ser el espectador y su relación con el actor. Esta observación resulta significativa, por cuanto el análisis ha pasado del texto dramático a la puesta en escena y luego a la recepción, a pesar de ostentar aún un importante vacío teórico respecto de la Actuación

⁵ A la que nos referiremos específicamente en el **Capítulo 1** de la **Primera Parte** de la presente tesis.

A pesar de lo expuesto, la Actuación ha sido tratada en producciones teóricas recientes. Desde una perspectiva netamente semiótica, Anne Ubersfeld (1997) afirma que el actor hace signo de su persona. Dichos signos pueden ser intencionales, involuntarios pero conocidos por el actor (por ejemplo, su estatura) y, por último, involuntarios e inconscientes. La tarea del actor consistiría en transformar los signos involuntarios en voluntarios. Cabría preguntarse por qué medio el actor accedería a transformar en voluntarios los signos inconscientes, cuestión a la que varias técnicas de Actuación consideran dar respuesta, como se problematizará posteriormente en la presente tesis. Ubersfeld aísla dos ejes en la Actuación, por cuanto la misma alude a una ausencia (los signos producidos por el actor se dirigen a un referente, por lo que existe una dimensión representativa y mimética en su práctica), al tiempo que su ejecución conserva cierta autonomía performativa, lo que denomina “signo sin significado” (Ubersfeld: 1997, Pp. 46). Existiría, por tanto, una dimensión de la Actuación que carece de referente externo y conserva su opacidad, dificultando en opinión de la autora, su lectura y por lo tanto su consideración teórica, dado que dichos signos no pueden anotarse, ni dividirse en unidades, ni ser traducidos a categorías lingüísticas.

Este hecho, que “detiene el sentido y nos impide buscarlo más allá” (Ubersfeld: 1997, Pp. 342) es vinculado con lo que denomina el “estilo” del actor en tanto signos involuntarios. En este sentido, agrega:

“La gestualidad, el fraseo, vuelven al objeto, al actor y a la palabra que éste pronuncia, visibles en sí mismos y, de esta forma, alcanzan la resistente oscuridad de las cosas impenetrables” (Ubersfeld, 1997, Pp. 296)

“lo que vemos es algo que no puede ser semantizado, y no debe serlo: el cuerpo del comediante es lo que detiene el sentido y nos impide buscarlo más allá... el cuerpo del otro es inexplicable como nuestro propio cuerpo” (Ubersfeld: 1997, Pp. 342).

Es por ello que considera que el actor está dentro de la ficción como instrumento del discurso del director, pero que también se coloca fuera de la misma, erigiéndose a su vez como enunciador. Esto constituye la paradoja del actor, al ser responsable de su propio discurso y prisionero del discurso de otro. Consideramos que esta doble entidad constituye uno de los aspectos sobre los que la técnica de Actuación debe operar con el fin de aportar herramientas para llevar adelante la práctica actoral.

Es perceptible asimismo, una contradicción en el estatuto que Ubersfeld le confiere al actor en tanto sujeto de la enunciación, dado que posteriormente afirma que

ese discurso que aparece en la Actuación, que se halla separado del personaje y de la ficción y que puede comprenderse como una realidad autónoma, es “un discurso sin sujeto” (Ubersfeld: 1997, Pp. 319). Queda planteada así la cuestión acerca de cuál es el rol del actor en tanto sujeto de la enunciación. Por otra parte, el análisis semiótico, siempre realizado con posterioridad al hecho teatral y aplicado al mismo, corre el riesgo de analizar a la Actuación como el resultado de la materialización de una idea concebida previamente, lo cual no es aplicable a todos los fenómenos actorales. A través de la idea de relación entre dos conjuntos escénicos, el del texto y el personaje previos por un lado, y el del comediante y su cuerpo por otro, Ubersfeld adhiere a esta postura.

Por su parte, Patrice Pavis estima que el conocimiento de los procesos de comunicación no verbal es todavía rudimentario, pero que

“sin embargo, precisamente a través de la dilucidación de esos procesos es que se llega a la comprensión del trabajo del actor, cuyo comportamiento no verbal tanto influye en la comprensión del texto que lo acompaña” (Pavis: 1994, Pp. 79).

Aunque no la considera exenta de las codificaciones antropológicas y sociológicas de su medio, para Pavis la Actuación no es legible según un conjunto de reglas y prácticas estables y recurrentes. La teoría del actor debe enmarcarse, según Pavis, en una teoría de la puesta en escena, de la recepción y de la producción de sentido. En tanto, ninguno de los diversos caminos de análisis que propone más adelante, según categorías histórico estéticas, según descripciones semiológicas o según una pragmática de la Actuación corporal, escapa a la fragmentación de la Actuación en unidades observables como premisa.

La definición que brinda de la palabra “Actor” en su Diccionario (Pavis: 1983, Pp. 21 y 22) aporta otros detalles significativos. En principio menciona que en francés el término designa tanto al personaje como a la persona que lo encarna. En cuanto a la funcionalidad del actor como personaje en relación al texto dramático, Pavis explicita su vinculación con la acción más que con la caracterización⁶ y con su estatuto de fuerza directriz en el encadenamiento de sucesos y en el conjunto de acciones concretas dentro del modelo actancial de Propp y Greimas. Finalmente, la definición se vuelca a la persona del actor, con el objeto de mencionar en primer lugar, el oprobio público del

⁶ Colocándose en la misma línea que Aristóteles en su *Poética*, donde manifiesta que lo más importante de la tragedia es el mito y no el carácter. Analizaremos la teoría aristotélica con mayor profundidad en el **Capítulo 1** de la **Primera Parte** de nuestra tesis

que ha sido objeto durante años, y en segundo término, y a pesar de su reciente aceptación en la sociedad, el papel estético variable e incierto del actor durante las últimas décadas, acentuado por la llegada de la “era del director” a fines del siglo XIX, marcando la confrontación del actor con el regidor caracterizado como responsable de la visión de conjunto. El director es la persona encargada de la enunciación escénica como “puesta en relación, en un espacio y en un tiempo dados, de diversos materiales (sistemas significantes) en función de un público” (Pavis: 1994, Pp. 73).

Las concepciones expuestas por Pavis permiten suponer que el actor queda relegado a una posición particular, y por lo tanto fragmentaria, en relación con la totalidad de sentido construida por la puesta en escena. El oficio del actor permanece ligado así a la interpretación superficial de una profundidad de sentido otorgada por el autor del texto dramático o por la visión del director. Acaso esta idea se hallara en el origen del oprobio público anteriormente mencionado y sea como reacción a la misma que se produce lo que Pavis denomina el “resurgimiento del actor” en tanto creador, dado que ubica dicho estatuto sólo en los casos de la creación colectiva, el collage y las improvisaciones, es decir, cuando el actor accede a la autoría de las palabras y las acciones que lleva adelante. Queda abierta la pregunta acerca de cuál es el estatuto del actor como sujeto de la enunciación y si es posible hallar una dimensión creativa de la Actuación, en el caso de la interpretación de un texto dramático ajeno bajo las órdenes de un director.

En una línea similar a la de Ubersfeld, Pavis distingue dos regímenes de ficción: la ficción propiamente dicha y lo que denomina “mundo real de la escena”, todo aquello que un virtual espectador ingenuo podría confundir con la realidad. Esto lo lleva a considerar dos tipos de Actuación. Por un lado, la Actuación Semántica, determinada por la representación de un personaje, a la que Pavis (1994) relaciona, por un lado, con la mimesis y por otro con la capacidad del actor para sentir y por lo tanto, ser. La Actuación Deíctica, en cambio, es definida por la mostración, es decir, por la presencia pura del actor. Para el teórico francés, esta dimensión performativa de la Actuación se presenta cuando el actor realiza acciones reales en calidad de sujeto y no en calidad de personaje.

En cuanto a la forma de trabajo del actor, Pavis (1997) destaca la noción de “partitura” por considerar que todas las técnicas de Actuación se sirven de ella. En el caso del realismo, a partir del establecimiento de la línea de acción en coincidencia con las ideas del autor. En el caso de metodologías no realistas, la partitura del actor se

asemeja a su homónima musical, aportando una estructura rítmica o un diseño de movimientos. Según Pavis, lo que precede y soporta a la partitura es la subpartitura, definida como todos los factores situacionales, elementos técnicos y artísticos sobre los que se apoya el actor⁷. Cabe destacar que, con esta noción, nuevamente nos encontramos ante un modelo que funciona como premisa, es decir, algo previo que rige al fenómeno actoral, pensado así como momento posterior o segundo.

En el caso de Josette Feral, la teórica canadiense reconoce que en la medida en que el texto dramático cedió lugar al cuerpo del actor, se ha generado una expansión de la idea de representación teatral: “Temas como el cuerpo del actor y su Actuación, agujeros negros de la época semiológica que tenía muchas dificultades para delimitarlos, se encuentran felizmente ubicados en el centro del análisis” (Feral: 2004, Pp. 26). Pero por otra parte, también estima que dicha expansión no aportó instrumentos más precisos de conocimiento. Afirma además que la acción del actor en escena no tiene un referente externo, sino que se refiere a sí misma. La solución posible para Feral es la comprensión de la representación como un momento de un proceso más largo, por lo que se orienta al estudio del período de producción, ubicándose en la línea de algunos de sus colegas, como es el caso de Marco De Marinis.

La obra de De Marinis presenta dos períodos: el semiótico y el post-semiológico, inspirado en lo que denomina un “acercamiento multidisciplinario de base empírica” (De Marinis: 2005, Pp. 11). Más específicamente, desde los años noventa su trabajo se ha centrado, como es el caso de otros teóricos de Europa y América del Norte, en la observación y estudio de la obra de Eugenio Barba. Si bien dedicaremos un apartado de la presente tesis a esta variante de análisis⁸, mencionaremos en este punto que el acercamiento de De Marinis a la Actuación se ha centrado en el concepto de “dramaturgia del actor” a la que define como un trabajo “inventivo y compositivo, que tiene por objeto las acciones físicas y vocales” (De Marinis: 2005, Pp. 158). Es por ello que considera esencial la participación del teórico en el proceso de ensayos, restándole atención a lo que denomina el “espectáculo-producto ficticio en la sala teatral” (De Marinis: 2005, Pp. 11). En este sentido, enuncia tres formas de experiencia teatral posibles: “ver teatro”, “hacer teatro” o práctica directa, y “ver hacer teatro” o lo que denomina práctica indirecta, categoría en la que incluye su trabajo.

⁷ Definición extraída entre cincuenta y cuatro definiciones propuestas por el ISTA, en 1994 (Pavis: 1997).
⁸ En el **Capítulo 4 de la Primera Parte**.

De Marinis sostiene además que la búsqueda de las técnicas de Actuación desarrolladas durante el siglo XX ha girado en torno a la acción física y la presencia, colocando al cuerpo como verdad primaria del actor. Frente a la cuestión de la credibilidad, sinceridad y realidad de la acción en escena, el teórico italiano denuncia como falsa la dicotomía entre una forma artificial partiturada y la Actuación vivencial orgánica, proponiendo una correspondencia entre interior y exterior, en la que la libertad e improvisación es equilibrada por la precisión y coherencia formal, como modo de evitar el caos dentro del espectáculo. Estas concepciones, por otra parte muy extendidas en la crítica, nos colocan frente a la necesidad de revisar su relación con la división cartesiana del sujeto entre cuerpo – mente y su reiterada aplicación en el análisis de la Actuación.

Por otra parte, es fundamental el estudio de De Marinis (1987) acerca del fenómeno que denomina “Nuevo Teatro”, en referencia a las experiencias surgidas en los Estados Unidos y Europa a partir de la década del 50, y que trataremos en detalle a lo largo de nuestra tesis⁹.

Desde una perspectiva historiográfica, Claudio Meldolesi (2006) destaca la reciente centralidad del actor después de que durante décadas se considerara que, debido al carácter efímero de su actividad, no podía estudiárselo más que en relación a aquello que permanece, es decir el texto y el público. Así, la historiografía tradicional ha encuadrado al actor en un marco que no es el suyo, desfigurando su objeto y cristalizando su imagen de artista instintivo y prepotente, en contraposición con la figura del poeta. Para Meldolesi, el actor es el artista que “moviliza en sentido espectacular los recursos expresivos del cuerpo y de la mente” (Meldolesi: 2006, Pp. 7), siendo el primero el elemento más concreto que permanece de la obra. Reconoce cuatro niveles para el tratamiento de las fuentes documentales en el estudio del actor: el de las imágenes externas (los espectáculos), las imágenes íntimas (los recursos), el de las técnicas y el contextual. Además de las fuentes, el historiador debe recurrir a la memoria del cuerpo como instrumento complementario, ya que la cultura del actor es antes que nada “cultura de la acumulación”: el nuevo actor se forma imitando al viejo para luego ofrecerse a la imitación de sus sucesores. Es así como en cada pasaje se unen las variantes personales y la herencia de los cuerpos.

⁹ De manera específica, en el **Capítulo 4** de la **Primera Parte**, y como referencia, en los dos últimos capítulos de la **Segunda Parte** de nuestra investigación

En pos de evitar la idea del actor como mediador¹⁰, propone expandir su estudio al sujeto fuera de escena. En cuanto a la técnica, considera que debe dejar de entenderse como aquellas reglas para representar bien y la propone como núcleo de la presencia del actor y como “dialéctica particular de aquello que, en el actor, es materia y de aquello que es energía” (Meldolesi: 2006, Pp. 10). Observamos cómo nuevamente la técnica se sitúa entre lo físico y lo inmaterial, que además es caracterizado como personal: cada actor “ejercita las técnicas con una marca suya, cautivantes rasgos personales, de carácter, de comportamiento individual” (Meldolesi: 2006, Pp. 10). Considera además, que:

“Solo in astratto si é potuto inquadrare l’attore nella famiglia dei traduttori, come intendeva Croce. Anche l’attore interprete attiva un suo processo drammaturgico, nel momento in cui realizza un testo. Anche l’attore cosiddetto fedele esprime una sua drammaturgia, mimetizzandola nella drammaturgia scritta del personaggio. Solo l’attore funzionale quello che si limita a prestare il proprio corpo, non fa drammaturgia” (Meldolesi: 1987, Pp. 67).

Esta cita resulta muy significativa al equiparar la creación del actor con un tipo de dramaturgia no discursiva, distanciándose de la vieja idea de intérprete, pero aun dejando entrever una dicotomía cuerpo / alma – mente que, como ya señaláramos, preciso revisar.

Otro de los aportes de Meldolesi lo constituye la revalorización del actor popular, caracterización que retomaremos a lo largo de la tesis. En esta línea, pero en el ámbito local, Osvaldo Pellettieri (2002, b; 2001, b) ha teorizado acerca de la Actuación, destacando las cualidades que identifican al actor argentino, constituyéndolo así en legítimo objeto de estudio. Su aporte fundamental en este sentido está constituido por las caracterizaciones del teatro culto y el teatro popular, a través de formas de Actuación que les son propias. Estas consideraciones serán tratadas en profundidad a lo largo de la tesis.

También en el ámbito local, cabe mencionar la contribución de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima sobre los lenguajes no verbales en el teatro argentino (1997), las investigaciones de Julia Elena Sagaseta (2000) sobre la *performance*, de Beatriz Seibel (2008) sobre el circo criollo, de Liliana López (AAVV: 2001, b) sobre la crítica, y las

¹⁰ “ningún actor se siente mediador... ni siquiera en el apogeo del teatro de tradición” (Meldolesi: 2006, Pp. 7)

reflexiones de Jorge Dubatti (2005) en torno a la noción de “convivio” y su compilación sobre la historia del actor (2008). Estos aportes también serán considerados durante el desarrollo de la tesis.

Los aportes teóricos analizados hasta aquí, que resultan significativos para nuestra investigación son:

En primer lugar, la detección de dos nociones de la Actuación. Por un lado, la misma es entendida como un fenómeno comunicacional, apoyado en sus aspectos semánticos y semióticos. Por otro, se la presenta como un acontecimiento opaco y performativo, sin sentidos discernibles. La Actuación se convierte así en un fenómeno que aparece o se invisibiliza delante o detrás, respectivamente, del sentido que pueda o no construirse de la obra en la que tiene lugar. Revisaremos esta visión dicotómica de la Actuación, en pos de evaluar si acaso no hay una dimensión no representativa de la Actuación aún en el teatro representativo y para determinar las razones por las cuales el supuesto carácter mimético que se le atribuye, ha sido identificado con el sentimiento o la vivencia, baluartes de la Actuación naturalista.

En segundo término, y en estrecha relación con esta dicotomía, la Actuación es frecuentemente analizada a la luz de la separación cartesiana entre cuerpo y mente, lo cual desemboca en la caracterización del actor como intérprete, por un lado, y en la configuración de la noción de técnica como mediadora entre las dos instancias, por otro. Esta noción será examinada dado que plantea un cuestionamiento del sujeto actor como creador o artista en su desempeño en obras tradicionales (es decir, puestas en escena de textos dramáticos bajo las órdenes de un director), además de provocar que su posición en la enunciación sea ambigua y errática.

Consideramos además, que la “aparición/desaparición” de la Actuación como un objeto observable y analizable, se origina en la imposibilidad de establecer categorías lingüísticas lo suficientemente estables como para realizar la descripción y el estudio de los fenómenos actorales específicos, así como para elaborar una teoría de la Actuación en general. Ante esta ausencia, la solución intentada por la teoría reciente ha sido la intervención del investigador como observador en el proceso creativo de la puesta en escena. Es así como el ensayo o *training* (en el caso de las metodologías que le restan importancia al producto final para privilegiar el entrenamiento cotidiano como forma de vida y fin en sí mismo), se ha convertido en el campo donde supuestamente el objeto de estudio, el actor, se desplegaría de forma más reveladora.

En esta línea, además del mencionado trabajo de Marco De Marinis, podemos agregar las observaciones de Josette Feral (2004), quien suplantó el concepto de “técnica de Actuación” por el de “entrenamiento”. En el mismo contempla la repetición de ejercicios en pos de tres objetivos: la formación del actor, su perfeccionamiento o lo que denomina “mantenimiento de estado”, y la producción específica. Cabría indagar si la práctica actual distingue el tratamiento de estos tres momentos diversos, además de considerar cómo estas concepciones desembocan en la caracterización del actor como atleta, y si esto funciona en detrimento de su condición de artista. En tanto, la dimensión subjetiva de la Actuación es contemplada por Feral al catalogar al ejercicio como un atajo que hace coincidir interioridad con exterioridad. Destaca la fragmentación en la formación actoral debida a la ausencia de una tradición de Actuación y a la diversidad de técnicas, lo cual se contrapone a la idea de maestro único esgrimida por algunas tendencias, noción que, estima, es tomada de Oriente y que sostiene un entrenamiento continuo y profundo con el fin de evitar el eclecticismo. La idea de que la formación del actor es un camino personal, en tanto el entrenamiento es una sucesión de ejercicios, desemboca en la pregunta de Feral acerca de qué se aprende más allá de la técnica, a lo que responde: “con ella el actor se descubre a sí mismo” (Feral: 2004, Pp. 173). Pero, ¿qué significa esta enigmática sentencia?

Por último, y también en relación a las investigaciones centradas en el proceso de ensayos, cabe preguntarse si el fenómeno de la Actuación es tal en ausencia del momento que lo constituye y le da entidad: el instante (la conjunción espacio temporal) en el que actor y espectador se encuentran. Acaso el análisis de la Actuación en los ensayos desembocaría en un desarrollo análogo al de la Anatomía humana como disciplina científica, realizado a partir de la disección de cadáveres (Le Breton: 1995), es decir, a partir de un objeto privado de las características más significativas del fenómeno que intenta estudiarse. En esta misma línea, cabría indagar si es posible analizar a la Actuación en tanto acontecimiento y por lo tanto, si la Actuación es un fenómeno perceptible y analizable en sí mismo. En este punto, se plantea la necesidad metodológica de deslindar la creación de un espectáculo y el entrenamiento periódico de actores ya formados, de la formación del actor y su acceso a la técnica, como instancias de preparación para afrontar y posicionarse como sujeto en el encuentro con el público.

1. b. Breve panorama de la Formación para la Actuación en Buenos Aires

Para estudiar las condiciones de formación del actor, consideramos necesario recurrir a dos figuras que lo flanquean, una como su antecedente, otra, muchas veces, como su destino. Estas figuras son las del alumno y el profesor, dado que históricamente han sido los actores quienes han transmitido los rudimentos de la Actuación. Junto con ellas, cabe considerar al ámbito en el que desarrollan su actividad: la clase de Actuación, basada en la interrelación entre ambos y el acceso directo a la palabra mutua, en un espacio común y un tiempo prolongado. Un estudio sistemático de dicho objeto, que contemple y supere a las diversas metodologías, con el objeto de arribar a una noción de técnica lo suficientemente amplia como para esclarecer su rol en el fenómeno actoral, no ha sido aún realizado. Al respecto, refiere Juan Villegas:

“Otra actividad poco estudiada en relación con los actores son las escuelas de Actuación y los sistemas de preparación de los actores. Poco se sabe del entrenamiento de actores en el pasado, excepto que, con frecuencia, ésta provenía de la práctica dentro de los mismos grupos teatrales. Como comentamos a propósito del teatro de comienzos del siglo XIX, los nuevos gobiernos dieron gran importancia al teatro y, junto con la construcción de salas teatrales, promovieron la formación de academias de arte dramático donde se incluían instrucciones de declamación y Actuación. Sin embargo poco se sabe de las mismas.” (Villegas: 2005, Pp. 272 a 273)

Si bien participa de esta caracterización, el caso argentino y más específicamente el porteño, objeto de nuestra tesis, reviste características particulares, que han sido tratadas en algunos trabajos previos de nuestra autoría (Mauro: 2009, a, 2007, a, b, 2006, a, b, c). Expondremos a continuación algunas de las consideraciones allí realizadas.

En primer lugar, es preciso destacar que en nuestro campo teatral¹¹, cualquier persona que lo desee puede ser actor, si incluimos en este rol la posibilidad de formarse en las técnicas de mayor relevancia, acceder a la palabra directa de grandes maestros y participar en una puesta en escena, y si descartamos asimismo la necesidad excluyente de obtener, por la tarea desarrollada, alguna remuneración o reconocimiento de las instancias legitimadoras.

¹¹ Utilizaremos el concepto de campo teatral según la concepción de Osvaldo Pellettieri (2002, a) a partir de la noción de campo literario de Pierre Bourdieu (1967)

Históricamente¹² la Actuación era un oficio que el aprendiz adquiría ingresando a una compañía en el escalafón más bajo, observando a los actores más experimentados, aceptando los desafíos cuando se los daban, cometiendo errores y saliendo victorioso en igual o desigual proporción. El actor pasaba por todos los roles, muchas veces asignados por motivos involuntarios y ajenos a su capacidad o talento, ya que estos tenían que ver con la edad o la característica física. El actor de mayor trayectoria funcionaba como “cabeza de compañía”, haciendo las veces de profesor y/o director del resto.

Con el ingreso a la Modernidad, las nuevas concepciones acerca de la transmisión del conocimiento desestimaron esta forma de traspaso del saber (considerada la razón por la que los vicios del divismo y la búsqueda del efecto se reproducían entre los actores) promoviendo la apertura de escuelas oficiales de Actuación. El concepto de “carrera de Actuación” supone un plan diseñado y racional de estudio, con muchos años de duración, y con varias disciplinas o materias, pero fundamentalmente, la creación de un espacio de aprendizaje sanitariamente separado del de la producción. La premisa es que el alumno de Actuación no debe actuar, lo cual difiere drásticamente de la necesaria salida al ruedo que suponía el aprendizaje dentro de una compañía.

Existen actualmente en Buenos Aires dos escuelas oficiales de Actuación: el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Arte) que es la reformulación de la antigua Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), y la EAD (Escuela de Arte Dramático del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires), instituto superior no universitario, antes denominado EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático), con carreras de Actuación de cinco y cuatro años de duración respectivamente, y selección del alumnado mediante exámenes de ingreso. Además, hay dos centros culturales públicos que brindan cursos y talleres (Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, y Centro Cultural General San Martín, dependiente del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires).

El caso porteño posee rasgos específicos debido al surgimiento del teatro independiente como tercera opción frente al teatro oficial y al comercial. A lo largo de la investigación profundizaremos en el rol que ha tenido el teatro independiente en la Actuación en Buenos Aires, pero consignemos que, si bien las primeras agrupaciones no

¹² Tomamos como referencia para esta caracterización el estudio histórico del teatro argentino llevado adelante por Osvaldo Pellettieri (2005, 2002, a, b, 2003, 2001, b).

se interesaron por la formación del actor¹³, la siguiente generación de independientes pugnó por una instrucción especializada, lo cual redundó en la puesta en práctica del sistema Stanislavski en nuestro medio durante la década del 60. Muchos de los actores allí formados comenzaron a dar clases, abriendo sus propios talleres privados y apartándose de la estructura de la agrupación independiente, que continuó en cambio funcionando para la producción de obras.

Como consecuencia, existe en Buenos Aires un considerable número (no hay cifras oficiales al respecto) de escuelas y talleres privados, dictados por actores y directores, que poseen una carga horaria más ligera que las escuelas oficiales y programas menos definidos. En abrumadora mayoría, estos espacios forman actores para su desempeño en teatro, pero también acuden a ellos alumnos que desean insertarse en otros medios, como el cine y la televisión. Apenas recientemente han surgido algunos talleres en los que el alumno, generalmente ya avanzado, puede especializarse en requerimientos específicos (como la Actuación frente a cámara) o en géneros particulares (como la formación integral para el desempeño en comedia musical)¹⁴.

Quedan así caracterizadas las tres formas de aprendizaje de la Actuación históricamente más importantes en Buenos Aires: la compañía, la escuela oficial y la escuela o taller privado, dado que la variante “grupal”¹⁵ no se ha desarrollado significativamente en nuestro medio.

Cabe destacar que, desde la última postdictadura, varias escuelas de Actuación comenzaron a propugnar que la mejor forma de aprender era producir, por lo que el alumno ha perdido paulatinamente su categoría excluyente de tal, actuando en puestas en escena que han generado y alimentan profusamente un circuito denominado alternativo (en contraposición a los circuitos oficial y comercial, pero también al teatro independiente que lo precedió y al fenómeno denominado *under*¹⁶, con el que convivió durante un breve lapso temporal). El circuito alternativo posee sus propias salas, agentes de prensa, equipos técnicos, etc., y ha sido considerablemente dinamizado a partir de la

¹³ Exceptuando a Oscar Ferrigno en el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático Teatro Popular Independiente Fray Mocho.

¹⁴ Estas variantes, así como la enseñanza de la Actuación para niños, no serán contempladas en la presente tesis.

¹⁵ Relacionada con los postulados de Jerzy Grotowski y el Nuevo Teatro norteamericano, cuyo exponente actual más representativo es la variante antropológica según la concepción de Eugenio Barba.

¹⁶ Con este término, nos referimos a las manifestaciones artísticas que se produjeron a partir de la última postdictadura. La palabra *under* fue la que estos artistas eligieron para referirse a sí mismos en sus manifestaciones públicas, y que fue retomada por los medios de comunicación y las instancias legitimadoras del campo cultural. El fenómeno *under* tuvo características específicas que abordaremos en profundidad en el **Capítulo 3** de la **Segunda Parte** de nuestra tesis.

política de subsidios a salas y obras llevada adelante por el Instituto Nacional de Teatro¹⁷ y Proteatro¹⁸. Esto ha producido un borramiento de las fronteras entre alumno y profesional, promoviendo un gran número de actores nuevos, prolongando la condición de asistente crónico a talleres y aumentando a su vez la cantidad de actores que no consiguen otra inserción profesional más que la enseñanza.

Con referencia a dicho fenómeno, cabe destacar el trabajo de Víctor Godgel Carballo (2004). Allí afirma que el crecimiento de los alumnos asistentes a las escuelas y cursos de Actuación, muy superior al de otras disciplinas artísticas, presenta un ritmo sostenido desde los últimos veinte años, y que ha aumentado la heterogeneidad en la composición etaria y del grado de compromiso de los asistentes con la Actuación como profesión. Esto significa que estudiar Actuación se ha convertido en una actividad terapéutica, de esparcimiento, o con un fin en sí mismo. El artículo destaca que este crecimiento no arroja como contrapartida un aumento de público asistente a los espectáculos, lo cual implica que los alumnos no ven teatro. Por nuestra parte, consideramos esta constatación como un indicador de que hay algo en la actividad específica de la Actuación que es lo que lleva a estos sujetos a estudiar, y que ello no es obtenible mediante otro tipo de acercamiento al teatro (como puede ser la asistencia como espectador), aspecto que desarrollaremos a lo largo de la tesis.

Por otra parte, Godgel Carballo distingue tres generaciones de maestros de la Actuación en Buenos Aires (cabe destacar que, mayoritariamente, con desempeño en el ámbito privado). Denomina a los primeros como los tradicionales, que ejercen la docencia desde hace tres décadas (Agustín Alezzo, Augusto Fernández, Lito Cruz, Lorenzo Quinteros, Norman Briski y Raúl Serrano), luego se refiere a la generación intermedia (entre los que sitúa a Ricardo Bartís, Rubén Szuchmacher, Cristina Moreira y Guillermo Angelelli) y los más recientes (mencionando a Javier Daulte y Nora Moseinco). Agrega:

“En el inabarcable panorama porteño, establecer diferencias y generalizaciones que no respondan a criterios indudables como la edad es una tarea compleja, imposible de realizar a partir del corpus crítico existente, y sólo vislumbrable mediante la observación experta y metódica *in situ* de los métodos de trabajo de cada profesor.”
(Godgel Carballo: 2004, Pp. 148).

¹⁷ Creado por la Ley Nacional Nro. 24800, de 1997.

¹⁸ Organismo creado por la Ley Nro. 156 del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, de 1999.

Además, refiere que en nuestro contexto actual los epítetos “naturalista” o “actuación psicológica” designan características negativas y hasta injuriosas que ninguna escuela acepta reconocer como propias. Como consecuencia, se ha registrado una multiplicación de variantes poéticas en los últimos años, a partir de inclusiones novedosas y de diversas hibridaciones, por lo que Godgel Carballo considera que el eclecticismo de los métodos de enseñanza presentes en el panorama porteño es una característica ostentada con orgullo por los mismos docentes, quienes consideran que cada actor debe descubrir su propia manera de trabajar. En consonancia con ello, numerosas disciplinas (danza, canto, artes marciales, *contact improvisation*, técnica vocal, acrobacia, circo, expresión corporal, mimo, esgrima, etc.), se presentan actualmente como complementarias para la formación del actor.

Por último y en relación con el mencionado desconocimiento acerca de lo que sucede en el interior de la clase de Actuación, nos referiremos a Antroporteño, I Jornadas de Estudio e Intercambio de Formación Actoral en Buenos Aires. Dicha experiencia, realizada en el año 2006 y documentada en un libro (AAVV: 2006), consistió en la exposición práctica de sus técnicas de trabajo y la respuesta de un cuestionario por parte de alumnos avanzados de seis escuelas privadas de Actuación¹⁹, frente a un grupo de estudios conformado por teóricos y críticos teatrales (del que formamos parte), que luego debatía acerca de lo observado. La propuesta era pensar las diferentes pedagogías sobre la base de algunas líneas comunes, que representan aspectos esenciales de todo método actoral, ya sea por el tratamiento que realiza de las mismas, o por su negación o desestimación. Estos puntos básicos se referían a qué concepto de personaje manejaba la metodología, qué importancia le daba al texto dramático, a la improvisación y al entrenamiento, y por último, en qué medida los ámbitos de enseñanza promovían espacios para la producción por parte de los alumnos. De nuestra participación en dichas Jornadas han surgido dos artículos (Mauro: 2006, a, c), de los que podemos extraer las siguientes observaciones.

Si bien la experiencia intentó que las escuelas expusieran sus postulados teóricos y metodológicos, su estructura y en definitiva, qué es lo que concretamente se hace en ellas, con el objeto de desmitificar esos espacios, que muchas veces han originado pequeñas leyendas o mitos que circulan en nuestro medio, es necesario relativizar el

¹⁹ La Escuela de Actuación de Augusto Fernández, el Sportivo Teatral, de Ricardo Bartís, ETBA, de Raúl Ferrano, el CELCIT, donde dicta cursos Juan Carlos Gené, El Duende, de Agustín Alezzo, y el taller privado de Ana Alvarado.

alcance de esta premisa. No es un dato menor que los alumnos hayan sido retirados de sus ámbitos de aprendizaje, alejados de la interacción con los maestros y expuestos a la observación de un grupo de estudios y público en general, dado que ello modificó sustancialmente el objeto a indagar.

Sin embargo, pudieron observarse, además de las técnicas expuestas, algunas generalidades significativas. En primer lugar, la polémica sobre la pervivencia o superación del sistema Stanislavski y, más profundamente, la limitación y el agotamiento o no, del realismo.

En segundo término, la importancia de la improvisación como una de las herramientas más valoradas por las distintas técnicas, ya sea como medio de entrenamiento o como instrumento para la creación. Sin embargo, no todas las escuelas entienden lo mismo cuando hablan de ella. La improvisación ha aparecido caracterizada como el ejercicio para descubrir lo que está detrás del texto (el famoso “subtexto”), como una forma de identificarse con el personaje, como un medio para crear una partitura de acciones que ilustre o que re – cree el texto, o como manera de producir el propio texto. Improvisar sobre la palabra o sobre la acción pareció ser el dilema, esbozando varias dicotomías significativas que consideramos es necesario revisar: lo propio y lo ajeno, la creación o la interpretación, lo original y la copia, lo previo y lo que acontece, etc.

Por otra parte, surgió la pregunta acerca de cuáles eran las consecuencias pedagógicas de la inclusión de la producción en un ámbito de enseñanza. Concretamente, en qué momento debe llegar la producción en la formación de un actor, si el enfrentamiento con el público es la única forma de aprendizaje de ciertos aspectos de la actividad que no pueden adquirirse en una clase, o si esta exposición presenta el peligro de adquirir “vicios” tales como la búsqueda del efecto inmediato por parte del actor.

Por último, se observó que la mayoría de los alumnos expositores no problematizaban las limitaciones de sus escuelas, ni historizaban la posición de las mismas (sus influencias, las teorías en las que se fundamentan, su ubicación respecto del pasado teatral, etc.).

Con relación a este punto, Gustavo Geirola (2001) ha mencionado la incapacidad que posee el actor en la actualidad para articular sus referencias teórico – prácticas. Afirma que la formación parece “responder a cuestiones del sentido común” (Geirola: 2001, Pp. 42), al punto que parece configurar un secreto, un tabú o un total

desconocimiento, en contraposición a lo que sucedía décadas pasadas, cuando la práctica se apoyaba en discursos que trascendían lo específicamente técnico. Considera a los actores actuales como *free lance*, ligados al libre juego del mercado profesional, con una formación técnica variada, que no representan ninguna escuela o grupo. Geirola señala que dicha condición es consecuencia de la aplicación de políticas neoliberales en el teatro y que el actor en estas condiciones no es libre, porque se esclaviza a la técnica sin teoría y al mercado “que lo liquida como artista” (Geirola: 2001, Pp. 49). Consideramos, sin embargo, que es necesario analizar en profundidad la complejidad de la situación del actor, en la que se mezclan su condición de artista y de profesional, en tanto sujeto que vive de la remuneración que obtiene por su trabajo. Una labor de características muy particulares, dado que depende de la mirada del otro, siempre contingente y huidiza.

Dadas las investigaciones previas hasta aquí expuestas, consideramos necesaria para un estudio sistemático de la Actuación, la elaboración de un Modelo de Análisis de de la Actuación que, partiendo de las técnicas particulares e intentando explicarlas, logre abstraerse de la simple prescripción de normas para la enseñanza o para la práctica profesional.

2. Objetivos y Tesis a sostener

Objetivo General

A partir de las Metodologías de Actuación más relevantes en el campo teatral porteño, establecer las bases para un Modelo de Análisis de la Actuación.

Con esta investigación se espera contribuir al desarrollo del análisis y la historia del teatro y la cultura argentinos, en consonancia con la labor llevada a cabo por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino y Latinoamericano (GETEA), en el Área de Investigación Teatral del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, de esta Facultad.

Objetivos Específicos

a) Superar críticamente la concepción canónica que entiende a la Actuación como la representación y/o interpretación de un personaje o sentido formulado discursivamente, con el fin de establecer sus características propias en tanto fenómeno específico, y por lo tanto, observable y analizable.

b) Determinar las características de la acción actoral: esclarecer su relación con la acción cotidiana, especificar sus propiedades en tanto acontecimiento y puntualizar las condiciones, tanto espacio temporales como psíquicas, que propician su realización por parte del sujeto actor.

c) Establecer los rasgos particulares y el método de análisis de la Actuación en tanto obra de arte creada por un sujeto, a partir del desarrollo de una noción de estilo personal en el actor.

d) Elaborar una noción general de Técnica de Actuación que contenga su definición, sus elementos esenciales y su funcionamiento en la formación del sujeto como actor, y en su posterior ejercicio de la Actuación, con la amplitud suficiente para su aplicación a diferentes metodologías específicas.

e) Contrastar la noción de Técnica de Actuación establecida a partir de su aplicación a las metodologías de Actuación más relevantes en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XX²⁰.

f) Establecer, a partir la Actuación, relaciones entre el teatro, la cultura y la sociedad argentinos.

²⁰ Se tomará el período que comienza con el ingreso del sistema Stanislavski hasta las experiencias teatrales de la última postdictadura (1959– 1991).

Tesis a sostener

La subordinación de la Actuación al texto dramático o a la dirección (a partir de la noción de representación), la desestimación del actor como artista (aspecto inherente a la noción de intérprete), y la prolongada condena moral a la actividad, que ha recaído históricamente sobre la persona del actor, son consecuencias derivadas del carácter ambiguo de la acción del actor en escena. El mismo procede de su condición de acontecimiento, y es lo que impide la total transparencia de la Actuación hacia el referente, constituido fundamentalmente por la concepción aristotélica de la trama en tanto composición discursiva. De este modo, la indefinición teórica de la Actuación procede del problema del cuerpo y la acción en escena, es decir, del problema del sujeto.

La Técnica de Actuación es el conjunto de procedimientos que brindan la condición necesaria e indispensable para que el sujeto pueda asumir y llevar adelante la acción actoral. Sostenemos que dicha condición radica en la circunscripción de una situación (Merleau Ponty: 1975) en la que el actor se posiciona de manera tal que todo aquello que realice no le sea atribuido como sujeto, sino como actor. Por consiguiente, consideramos que la acción del actor en escena no posee rasgos intrínsecos que la distingan de la cotidiana, por cuanto se trata de una acción efectiva. Por lo tanto, no es en la acción misma, sino en la situación en la que el sujeto actor se halla posicionado, donde radica su especificidad. Dicha situación se halla determinada por la presencia de otro sujeto que presta su mirada para que la acción se despliegue, sin otra justificación y/o utilidad que el ser observada.

Esta situación abre una escena psíquica en los sujetos participantes, marco que sostiene la posibilidad de accionar a partir de la identificación del sujeto con la condición de actor, sostenida por la mirada del espectador. Este marco es lo que legitima y promueve el hacer del sujeto en escena, del cual emergen, por un lado, el personaje en tanto resultado, y por otro, un resto que permanece como presencia de sí, en los márgenes de la representación. Como consecuencia, postularemos la coexistencia igualitaria de las dimensiones transitiva y reflexiva (Chartier: 1996) de la representación en toda Actuación, aun en el teatro tradicional. Esta última está conformada por las reiteraciones formales que constituyen el estilo del sujeto en tanto artista. El estilo se produce por la actualización y configuración de aspectos inconscientes del sujeto, que la situación escénica promueve.

Denominaremos a la identidad mediante la cual el sujeto asume su condición de actor, como Yo Actor. El Yo Actor es una identidad narrativa compartida, en la cual se incluye el relato y los estereotipos relacionados con “lo que los actores hacen”. El Yo Actor no tiene peso por su contenido (que puede variar de una metodología a otra) sino por su funcionamiento como instancia que legitima y, por ende, habilita la acción del sujeto en escena. Es el Yo Actor lo que permite, tanto al actor como al espectador, tolerar (y por tanto, sostener) la emergencia de aspectos propios y reprimidos del sujeto que, de serles atribuidos como tales, serían censurados o no soportados por el mismo, y rechazados por el público. Siendo atribuidos, en cambio, al Yo Actor, son susceptibles de consideración estética.

El Yo Actor se presenta así como una identidad que posiciona al sujeto frente a la acción escénica, permitiendo la relación dialógica, cuya contingencia determina su carácter táctico (en términos de Michel De Certeau: 2007), con los elementos que influyen en la misma, a los que denominaremos “metodologías específicas, procedimientos y materiales”. Entre ellos se encuentran el texto dramático, el personaje, el director, los compañeros, objetos, ritmos, marcaciones, pero también, circunstancias fortuitas y accidentes que puedan ocurrir durante la función, las metodologías y procedimientos que le han sido transmitidos, las condiciones contingentes e históricas de los campos cultural y teatral en los que está inserto o pretende insertarse, etc. Lo que cada metodología, entendida como una versión particular de formación, aportará al alumno o al profesional, será entonces un modo de acceso a la condición de Yo Actor.

Por consiguiente, existe en cada metodología, una dimensión técnica (a la que entendemos como posibilitadora del posicionamiento del sujeto como Yo Actor) y una dimensión específicamente metodológica (que identificamos con los rudimentos o procedimientos estéticos y/o éticos que constituyen una poética determinada). Cada metodología posee, de este modo, una idea implícita o explícita de qué es un sujeto, qué es un actor, qué es una buena Actuación (relacionada inevitablemente con una concepción estética y, muchas veces, ética del teatro) y qué debe proporcionar la técnica, por lo que encontraremos diferentes formulaciones de Yo Actor y por lo tanto, diversos planteos acerca de qué elementos priorizar o ignorar en el diálogo inherente a la situación de actuación, y cómo ésta debe producirse. Es en tanto que cada metodología supone una idea de sujeto, que contribuye a la formación de un tipo particular de Yo Actor.

Con el fin de contrastar y profundizar este enfoque a partir de su aplicación a casos concretos, se analizarán metodologías actorales específicas de relevancia en Buenos Aires. Para ello, será imprescindible situar a la Actuación en el contexto del campo cultural y del campo teatral porteño. Consideramos que en este último se presenta una constante²¹: la dicotomía Realismo – No Realismo, forma particular con que nuestro campo teatral ha materializado la adhesión o rechazo a la mimesis aristotélica. Dicha particularidad posee estrechas relaciones con otras dicotomías presentes en nuestro campo cultural, como civilización / barbarie, nacionalismo / cosmopolitismo y culto / popular (Sigal: 2002).

En este contexto, el acercamiento al realismo se ha establecido como canon, por lo que la utilización de procedimientos no realistas ha sido percibida como desvío, ya sea este producido por las formas consideradas bajas o populares de teatro, o por las experimentales, relacionadas con diferentes vanguardias. Es notable que tanto unas como otras hayan recurrido al actor como fundamento de sus prácticas. Consideramos que es el mencionado carácter disruptivo de la Actuación, percibido como caótico en el seno de la representación, lo que ha promovido el posicionamiento del actor en el centro del hecho teatral en estas poéticas, lo cual determina, además de una innovación estética, una postura política como consecuencia. Las metodologías específicas de Actuación elegidas se hallan influidas por este marco que consideramos necesario para comprender a la Actuación en Buenos Aires.

Las metodologías de Actuación presentes en el teatro porteño constituyen reapropiaciones de formulaciones extranjeras, por lo que la elección de cada una de ellas presenta ya una posición frente al teatro. Pero más allá de simples adhesiones mecánicas, los agentes de nuestro campo teatral que las emprendieron, lo han hecho siempre a partir de reformulaciones, es decir, de modificaciones sustanciales de los modelos originales que han redundado en aportaciones novedosas, contribuyendo a la riqueza estilística de los actores. En este sentido, coincidimos con lo que Jorge Dotti afirma respecto al pensamiento filosófico argentino:

“la cuestión de la <<originalidad>> del pensamiento argentino no debe ser manejada como si se tratara de una operación aritmética consistente en restarle a lo dicho en Sudamérica lo ya dicho allende el océano, y considerar la eventual diferencia como aporte autóctono. Exagerando, diríamos en cambio que la originalidad es inevitable.

²¹ Osvaldo Pellettieri (2002, b) menciona la existencia de una “constante realista” en el teatro argentino.

El hecho mismo de hacer operar un cuerpo de ideas, cualquiera fuera su proveniencia, en un nuevo ámbito socio-cultural lleva inevitablemente consigo el reacomodamiento del sentido originario; más aun, una recreación del significado, una función ideológica inédita condicionada por las circunstancias locales.” (Dotti: 1983, Pp. 15).

Pese al eclecticismo presente en el vasto campo de la enseñanza de la Actuación en Buenos Aires, podemos establecer algunos universos metodológicos de mayor productividad en nuestro teatro. Consideraremos, en primer lugar, las formulaciones stanislavskianas, en tanto representan la objetivación técnica en los procedimientos de Actuación, de la tendencia realista de larga data en el teatro porteño. Las mismas se hallan representadas por la lectura y experimentación, por parte de grupos locales, de los ejercicios descriptos en los textos de Stanislavski, el arribo del “Método” de Strasberg y la adhesión de docentes de Actuación porteños al mismo, y la reformulación de lo que se conoce como la “segunda parte” de la obra del maestro ruso, realizada por el pedagogo argentino Raúl Serrano.

En el modelo original stanislavskiano, cuya aplicación presentó dificultades debidas a su carácter indirecto, observamos una concepción que apunta a la maximización del control conciente del Yo Actor como modo de acceso a la interiorización de los conflictos del personaje. Stanislavski propugna así una coincidencia lo más exacta posible entre Yo Actor, Sujeto y Personaje en la vivencia, estableciendo un diálogo que prioriza al texto dramático, al director y al trabajo eminentemente conciente con la historia personal, por sobre otros elementos técnicos y materiales.

En el Método de Strasberg observamos una exacerbación de la utilización forzada de la memoria y la preeminencia del ejercicio individual como espacio para el desarrollo del Yo Actor, en detrimento de la situación de actuación y la relación con otras instancias presentes en la misma. Asimismo, el Método produce una intensificación de estereotipos vinculados con el ejercicio de la Actuación, convirtiéndose éstos en un modelo a interiorizar.

El Método de las Acciones Físicas, en cambio, se concentra en el posicionamiento del Yo Actor en la acción, férreamente contenida por una estructura establecida previamente a partir de una lectura del texto dramático según parámetros metodológicos específicos. El fin de dicha estructura es promover que sea en la praxis donde el sujeto acontezca como experimentación orgánica de las circunstancias del personaje.

En cuanto a las propuestas no realistas, postulamos dos tendencias de mayor relevancia. Por un lado, aquellas que se vinculan con el denominado Teatro de Estados o de Intensidades, generalmente identificado con la obra de Ricardo Bartís y el estilo actoral de Eduardo Pavlovsky. Sin embargo, consideramos como precursor e ideólogo de esta línea de trabajo, apoyada fundamentalmente en el actor, al director Alberto Ure. Encontramos en esta vertiente la premisa de ubicar el trabajo escénico en una posición de cuestionamiento constante al realismo, lo cual impide la prescindencia del mismo como punto de referencia.

En el delineamiento de los aspectos metodológicos de esta tendencia son notables los aportes de tres universos estético-ideológicos: la experimentación teatral del denominado Nuevo Teatro norteamericano (De Marinis: 1987), la recuperación de la tradición actoral popular rioplatense (Pellettieri: 2001, b) y las preocupaciones de la intelectualidad porteña de los años 60 alrededor de lo nacional, lo popular, el revisionismo histórico (sobre todo respecto del peronismo), junto con elementos del psicoanálisis y la vinculación con la vanguardia estética. (Sarlo: 2005, 1989, 1984, 1983; King: 1985; Sigal: 2002).

La premisa de cuestionar al realismo se traduce metodológicamente en evitar que el actor arribe a una caracterización psicológica, para lo cual se promueve el descentramiento constante del Yo Actor por parte del director (la relación transferencial entre actor y director adquiere así una relevancia preponderante en esta metodología), a través de la discontinuidad rítmica, y como forma de establecimiento de un diálogo fluido y abarcador con todo lo que sucede en escena.

Por último, analizaremos las experiencias escénicas agrupadas en el denominado fenómeno *under*, producido a partir de la última posdictadura y cuya finalización establecemos hacia el año 1991, en el que se produce la muerte de Batato Barea, máximo exponente del género. Consideraremos también la incorporación de los procedimientos de Actuación utilizados por los artistas autonucleados en esta corriente, en el repertorio de herramientas al alcance de los actores y dramaturgos porteños.

Sostenemos que el *under* se articula alrededor de tres ejes: la contracultura juvenil, que desde los años 60 se hallaba recluida en el universo del rock (del que, además de la pertenencia etaria de sus artistas, el *under* extraerá su público, compartirá sus espacios y adquirirá sus hábitos), la influencia de la poesía neobarroca en tanto reservorio de textualidades y tópicos vinculados con la manifestación de una corporalidad y sexualidad revulsivas, y el rescate del género “ínfimo” (según la caracterización

realizada por el dramaturgo Mauricio Kartun: 2006) y de la cultura popular televisiva, radial y cinematográfica.

La confrontación directa, incierta y muchas veces no exenta de peligro, con un público participativo y no propiamente teatral, determina en los artistas del *under* una priorización del Yo Actor como marco para la relación (muchas veces convertida en confrontación) con el público, por sobre cualquier otro diálogo con procedimientos y materiales específicos, por lo que la situación espacio temporal y el acontecimiento prevalece en la elaboración de una poética, por sobre cualquier tipo de preparación previa. Sostenemos que, en este sentido, constituye un aporte fundamental la formación de los artistas del *under* en los géneros populares tradicionales a través de la Escuela Francesa de Jacques Lecoq, sobre todo la metodología del *clown* como forma de indagación en la relación directa con el público, desde la cual se recuperan también formas populares autóctonas con el mismo fin.

Tanto las tendencias stanislavskianas, como el Teatro de Estados o Teatro de Intensidades, la Escuela Francesa y elementos del *under* coexisten actualmente en la formación y desempeño profesional del actor porteño, despojadas de su pertenencia a una estética o ética teatral específicas, y formando parte así de un rico, ecléctico (pero también confuso) repertorio metodológico disponible en nuestro campo teatral.

3. Marco teórico y Metodología

Dada la escasez de abordajes teóricos específicos de la Actuación, para la **Primera Parte** de nuestra investigación consideramos necesaria la articulación de aportes de autores procedentes de diversas áreas del conocimiento con las hipótesis propuestas, lo que nos permitirá profundizar y desarrollar las bases para la elaboración del Modelo de Análisis de la Actuación.

Nuestro trabajo se articulará a partir de las dos dimensiones de la noción de representación, establecidas por Louis Marin (Chartier: 1996): la transitiva (en tanto constituye la sustitución de una ausencia), y la reflexiva (por cuanto se basa en la exhibición de una presencia).

Para el análisis de la mimesis aristotélica, nos serviremos del aporte de Paul Ricoeur (1995). Asimismo, tomaremos de dicho autor el concepto de Identidad Narrativa para la caracterización de la categoría de Yo Actor.

Uno de los principales obstáculos presentes en las consideraciones de la Actuación a lo largo de la historia, radica en la persistencia de concepciones dualistas. Con el objeto de superar estos presupuestos, que definen al sujeto a partir de su separación jerárquica con el objeto, dando como resultado la división mente / cuerpo, nos serviremos del psicoanálisis. Tomaremos aportes de la obra de Sigmund Freud y de Jacques Lacan, a través de la lectura que Guillermo Maci (1987) realiza de la misma, a partir de su “teoría de la escena” y de su indagación sobre la noción de objeto.

Para realizar cualquier indagación sobre la Actuación, consideramos que es imprescindible contar con elaboraciones teóricas acerca del cuerpo, que también superen concepciones dualistas. Por ello, tomaremos el concepto de corporalidad presente en la fenomenología de Maurice Merleau Ponty (1975), y en su caracterización del sujeto como situado.

Con el fin de caracterizar el desempeño del actor en el seno del hecho teatral, tomaremos los conceptos de “lógica de acción estratégica” y “lógica de acción táctica” propuestos por Michel De Certeau (2007).

Ya en la **Segunda Parte** de la investigación, y para contrastar el Modelo elaborado a través de su aplicación a las metodologías de Actuación en Buenos Aires, nos serviremos de aspectos de la caracterización histórica del campo teatral argentino realizada por teóricos locales. Utilizaremos el concepto de “campo teatral” según la concepción de Osvaldo Pellettieri (2002, a), a partir de la noción de “campo literario” de

Pierre Bourdieu (1967)²², y la caracterización histórica que realizara del mismo, a partir del establecimiento de dos grandes tipologías de teatro y de Actuación: la culta y la popular.

Con estas premisas teóricas y el Modelo de Análisis desarrollado en la **Primera Parte** de la tesis, procederemos al análisis del corpus de metodologías de Actuación que hemos establecido para tal fin: el sistema Stanislavski y sus desarrollos posteriores, el Teatro de Estados o de Intensidades, y la Escuela Francesa y su aplicación en el *under porteño*. Para ello, realizaremos una caracterización histórica del período en el que las mismas se presentan, a través de la lectura de fuentes y estudios historiográficos, y centrándonos en los rasgos más importantes del campo cultural y teatral en dichos momentos.

Posteriormente, y para analizar específicamente cada metodología, nuestro trabajo consistirá en la articulación de dos formas de análisis. Por un lado, la lectura crítica de los textos en los que dichas metodologías se hallan formuladas, cuando éstos existen. Para ello, analizaremos los presupuestos metodológicos con el fin de establecer qué idea de sujeto se halla implícita en los mismos y cuál es la formulación de Yo Actor propuesta. Pero además, examinaremos los textos de los maestros en cuanto a su estrategia discursiva, dado que la narrativización no expresa una práctica sino que la hace, de modo tal que cada forma de enunciación produce un efecto diverso en el lector (De Certeau: 2007).

Sin embargo, dadas las características específicas de nuestro objeto de estudio y coincidiendo con Marco De Marinis cuando plantea: “¿Podemos pensar seriamente en hacer seriamente teoría (e historia) de los grandes maestros del siglo XX, limitándose a la lectura y a la interpretación de sus escritos?” (De Marinis, 2006. Pp. 28), consideramos insuficiente un acercamiento exclusivamente especulativo o intelectual a las metodologías de Actuación. Siguiendo a Michel De Certeau (2007), toda práctica es un hacer cognoscitivo que no está acompañado de una conciencia de sí. Por lo tanto, hay en las prácticas algo que escapa sin cesar, algo que no puede simplemente decirse o pensarse, sino sólo practicarse. Por lo tanto, consideramos imprescindible recurrir también a la observación de clases, pero sobre todo, a la práctica personal con las

²² El campo teatral se define como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que se oponen y se agregan, en una lucha por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad en el interior del mismo, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión, como por ejemplo, la crítica. Cada agente posee una propiedad particular y un peso funcional derivados de su posición en el campo, que puede ser central o marginal (Pellettieri: 2002, a).

diversas Metodologías analizadas, la cual en nuestro caso, se ha extendido a lo largo de quince años²³. Se utilizarán las conclusiones extraídas de dichas experiencias, además de retomar ejercicios aplicados en las mismas para su análisis según el Modelo establecido en la presente tesis.

Por último, cabe destacar que nos centraremos en los procedimientos presentes en la formación y el desempeño del actor en escena, descartando perspectivas que priorizan el proceso de ensayos, dado que el mismo no posee las características específicas del fenómeno que nos proponemos estudiar: el posicionamiento del sujeto frente la acción ante el público. Tomaremos por lo tanto al actor profesional, es decir, al sujeto que se propone realizar una actividad artística sostenida frente al público, con el fin, si bien no exclusivo pero sí relevante, de hacer de ello su medio de vida o su actividad principal. Consideraremos estos elementos porque creemos que presentan aspectos importantes y condicionantes del sujeto en la Actuación, que se hallan ausentes en elecciones que priorizan exclusivamente las funciones sociales o ético-políticas del teatro, o en proyectos de transformación personal a través del ejercicio de la Actuación como actividad terapéutica o de esparcimiento.

²³ Entre 1994 y 1995 se realizó un taller de iniciación actoral en la Asociación Argentina de Actores con el profesor Pepe Bove. En 1996 se estudió en la Escuela de Actuación de Augusto Fernángez, experimentando de esta forma, con el “Método” de Lee Strasberg. En 1997 y 1998 se estudió en la Escuela de Teatro de Buenos Aires, con el profesor Raúl Serrano, investigando el “Método de las Acciones Físicas”. En 2007 se estudió en el Sportivo Teatral, con Ricardo Bartís como profesor, y en el Teatro Belisario, con Marcelo Savignone, experimentando la técnica de la Máscara Neutra según el sistema Lecoq. Además, en 2005 se participó como actriz en el montaje de *Bacantes, simulacros de lo mismo*, con dirección de Guillermo Cacace, realizando un trabajo de fusión de aspectos del teatro físico, del teatro de imagen, la creación colectiva y la experimentación con ejercicios creados por Jerzy Grotowski. Dicho espectáculo realizó sesenta funciones en Buenos Aires y dos funciones en el XXX Festival de Teatro de Oriente, Venezuela.

PRIMERA PARTE

Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación

Capítulo 1. Alcances de la Actuación caracterizada por la representación

La Actuación es un fenómeno artístico que posee características específicas que la convierten en objeto de indagación teórica y de apreciación estética. Sin embargo, la concepción tradicional con la que se la ha entendido durante buena parte de la historia del teatro en Occidente, la supedita a parámetros de elucidación ajenos.

El objetivo del primer capítulo de nuestra investigación es analizar esta perspectiva canónica de la Actuación, con el fin de establecer que las nociones de representación y de interpretación (que se traducen en el reclamo de subordinación del actor al texto dramático y/o a la dirección y que redundan en la desestimación del actor como artista), y la prolongada condena moral a la actividad que ha recaído históricamente sobre la persona del actor, son consecuencias derivadas del carácter ambiguo de la acción del actor en escena.

1. a. La mimesis aristotélica y la noción de personaje como porción de sentido formulado discursivamente

En la presente sección nos proponemos analizar las implicancias de la noción de representación, aplicada a la Actuación a lo largo de la historia del teatro occidental, con el fin de superar críticamente postulados que entienden la tarea del actor a partir de elementos externos y ajenos a la misma.

Siguiendo a Louis Marin, Roger Chartier (1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento nuevo, por lo que éste se vuelve transparente en favor de aquello que refiere. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo elemento y la mostración de su presencia, mediante la cual el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa. Si bien Chartier afirma que toda enunciación se presenta a sí misma representando algo, por lo que ambas dimensiones coexisten, reconoce que aquello que denomina como “las modalidades de la <<preparación>> para comprender los principios de la representación” (Chartier: 1996, Pp. 90) pueden provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.

En efecto, en la caracterización tradicional del arte teatral en Occidente ha prevalecido la dimensión transitiva de la representación, concebida como la referencia a una idea o sentido que se halla ausente de la situación escénica y es sustituido en y a

través de ésta. La dialéctica ausencia / sustitución no viene dada sólo por una diferencia espacio temporal, por la cual el sentido es ofrecido por una instancia externa al hecho escénico, ya sea previamente en tanto guía (texto dramático, intenciones del autor, pautas de género, indicaciones del director, etc.) o posteriormente como significado atribuido a través de la lectura o interpretación de la crítica o del público. El carácter transitivo de la representación teatral supone también la heterogeneidad del referente respecto del elemento que lo sustituye, en tanto el primero consiste en una formulación discursiva que se aplica a aquello que acontece en escena, cuyo carácter no es discursivo o no lo es ni exclusiva ni prioritariamente²⁴.

Por otra parte, la transitividad hacia el referente requiere además de un trabajo de borrado de la enunciación, dotando de verosimilitud al enunciado²⁵. La verosimilitud, mediante la cual la representación se halla en correspondencia con las pautas culturales, históricas y genéricas a las que pertenece, garantiza así la transitividad de la representación hacia su referente. La inverosimilitud, por el contrario, actuará como una inscripción del proceso de la enunciación en el enunciado (González Requena: 1987), enfatizando la reflexividad del mismo.

Consideramos que la transitividad de la representación teatral resulta afectada por la Actuación, debido al carácter de la acción actoral en tanto acontecimiento. La particularidad de la misma proviene de su cualidad de acción realizada, y por lo tanto, inmanente (por cuanto es inherente a sí misma, sin referencia a algo externo) e indeterminada (por cuanto se da en el aquí y ahora de su ejecución), lo cual plantea un cuestionamiento a la totalidad del hecho escénico entendido como una composición previa y controlable. En efecto, el sujeto, entendido en tanto ser corpóreo (Merleau Ponty: 1975), es el elemento perturbador por antonomasia de la verosimilitud del enunciado escénico, debido a que su desempeño en el aquí y ahora del hecho teatral introduce elementos ajenos o diversos respecto del referente, enfatizando así el carácter reflexivo de la representación. Profundizaremos en este aspecto en el próximo capítulo.

Sostendremos aquí que, tanto las nociones de representación (limitando el concepto a la transitividad) o de interpretación de un personaje, que han caracterizado a

²⁴ Aun considerado a partir de sus elementos discursivos, los parlamentos, el acontecimiento escénico también funciona, desde esta perspectiva, como sustitución de un sentido general de la obra como totalidad discursiva exterior, de la que cada diálogo o monólogo constituye sólo una porción incompleta y supeditada al resto.

²⁵ Roland Barthes afirma que "El Padre es el hablador: el que tiene los discursos fuera del hacer, separado de toda producción; el Padre es el Hombre de los Enunciados por eso nada es más transgresivo que sorprender al Padre en estado de enunciación [...] El que muestra, el que enuncia, el que muestra la enunciación, no es más el Padre" (Cit. en Kebrat - Orecchioni: 1997, Pp. 54).

la tarea del actor en el enfoque tradicional, así como la prolongada condena moral a la Actuación, derivan de la reflexividad que reviste la acción del actor en escena, constituyendo intentos de resolución de su inverosimilitud y de su carácter disruptivo de la transparencia hacia el referente. La solución ha consistido en postular a la acción actoral como la sustitución de la acción del personaje, en tanto construcción discursiva creada por el dramaturgo. El sentido representado, heterogéneo y extemporáneo a la Actuación, es erigido así como la justificación última de la acción del actor. Como resultado, los aspectos específicos de la Actuación en tanto acontecimiento, permanecen inadvertidos.

A continuación, situaremos el origen de estos postulados en la concepción platónico-aristotélica de la mimesis y analizaremos sus implicancias en la Actuación a lo largo de la historia del teatro occidental.

En primer lugar, consideraremos la noción de mimesis en Platón y el carácter conflictivo de la Actuación en la misma (1. a. 1.).

En segundo lugar, analizaremos cómo esto es resuelto en la concepción aristotélica de la mimesis, para lo que nos serviremos de la lectura que Paul Ricoeur (1995) realiza de la misma (1. a. 2.).

Por último, arribaremos a la figura del personaje como la instancia legitimadora de la acción del actor en escena (1. a. 3.).

1. a. 1. Mimesis y Actuación en Platón

Georg Gadamer (1977) sostiene que la filosofía griega surge de la constatación del hiato existente entre el nombre y su portador. La veracidad de la palabra es puesta en duda, dado que no logra representar acabadamente al ser, entre otras cosas porque así como puede otorgarse, el nombre también puede cambiarse. La solución platónica consistió en elevar por sobre la palabra, un cosmos de ideas verdaderas e inmutables, independientes del lenguaje o de las apariencias. Sin embargo, al persistir como necesaria instancia mediadora, la palabra continuó planteando la duda acerca de su estatuto como signo derivado de la pura convención, o como signo que contiene algo de imagen, por lo que consistiría en una copia cuya "función indicadora o representadora la obtiene no del sujeto que percibe el signo sino de su propio contenido objetivo" (Gadamer: 1977, Pp. 13). Al respecto, Deleuze (1969) agrega que la Teoría de las Ideas parte de la voluntad de seleccionar y escoger, con el fin de producir la diferencia entre el original y la copia. No obstante, además de la diferencia queda planteada una

jerarquía, mediante la cual el original se constituye en el motivo o la legitimación de la copia y, simétricamente, ésta última es sólo tolerada en tanto subordinada a aquél. Queda planteado así, el problema de la mimesis.

Si bien no hay en Platón y Aristóteles una definición del arte estéticamente separado, podría definirse al mismo como “técnica mimética” (Estiú: 1982), entendida como el conjunto de principios y normas a seguir en pos de la producción de apariencias o imágenes. La técnica mimética puede producir apariencias o imágenes irreales de carácter eikástico, es decir ser portadoras de veracidad por poseer una referencia de carácter exterior y heterogéneo a la apariencia, por lo que ésta se erige como representación o copia de la idea que le da origen (Ricoeur: 2004), o de carácter fantasmático, por cuanto se basa en el puro simulacro sin referencia veraz a nada exterior a sí mismo. Platón (1977) considera por tanto que existe una mimética informada, poseedora de un conocimiento sobre el modelo que imita, y una doxomimética, apoyada en la opinión y sin conocimiento del modelo evocado. Dentro de la misma, Platón reconoce a simuladores cándidos o ingenuos, que creen saber lo que en realidad ignoran y a lo que sólo tienen acceso por inspiración divina, o simuladores astutos, que disfrazan su ignorancia voluntariamente con el fin de embaucar, ubicando allí al sofista, quien “más que una inspiración verdadera, tiene la técnica que le sirve para simular la inspiración” (Estiú: 1982, Pp. 24 y 25). Tanto la mimética informada como la producida por inspiración divina son de carácter eikástico, es decir, representan con veracidad, mientras que los simuladores astutos sólo producen imágenes fantasmáticas, es decir, puros simulacros sin referencia a las ideas bellas o verdaderas. En la separación entre sujetos inspirados que producen apariencias eikásticas y sujetos que poseen técnicas para simular, produciendo apariencias fantasmáticas, es donde se ubica la problemática del actor.

La Poética es la técnica mimética mediante la cual el poeta produce una imitación que tiene como referente una acción o praxis bellas (es decir, poseedoras de orden, simetría, medida, etc.). Platón establece que el poeta y el músico pueden ser atraídos por la fuerza divina y, bajo el *enthusiasmos* provocado por la misma, producir obras que la transmitan a su vez. El estado de irracionalidad o fuera de sí es lo que permite situar estas obras en un plano diferente al de la producción meramente técnica, por lo que los poetas inspirados poseen una jerarquía más alta que aquellos que crean racionalmente. El rapsoda o actor posee una técnica mimética propia de su profesión, pero no puede acceder directamente a la inspiración divina, sino a través de la obra creada por el poeta,

es decir, a través de la palabra. Esto plantea un doble carácter, dado que su técnica le permite imitar acciones bellas o verdaderas que emanan de la palabra poética (apariencias eikásticas), pero también simular la inspiración (produciendo apariencias fantasmáticas), por lo que participa de la caracterización del sofista: “Recuérdese el pasaje en que Ion simula estar arrebatado por el texto que interpreta, mientras que en realidad estudia con cuidado vigilante las reacciones del público” (Estiú: 1982, Pp. 24 y 25). Como consecuencia, Platón también expulsa al rapsoda del Estado en *República*.

Jacques Rancière (2009) considera que el principal conflicto que plantea el mimético en el pensamiento platónico es su carecer de ser doble, pero en tanto trabajador que hace dos cosas a la vez:

“En el tercer libro de *La República*, el mimético es condenado ya no simplemente por la falsedad y por el carácter pernicioso de las imágenes que propone, sino según un principio de división del trabajo que ha servido ya para excluir a los artesanos de todo espacio político común: el mimético es, por definición, un ser doble. Hace dos cosas a la vez [...] el mimético da al principio <<privado>> del trabajo una escena pública” (Rancière: 2009)

Si el mundo griego establece una oposición entre la actividad fabricadora propia de la oscuridad del mundo privado y la visibilidad de lo público, la dualidad del mimético consiste en exhibir públicamente su trabajo. Rancière considera que al expulsarlo del Estado, Platón condena al mimético tanto por hacer simulacros, como por unir ambos espacios, dado que al hacerlo expone la dualidad del mundo:

“Desde el punto de vista platónico, el escenario del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de los <<fantasmas>>, perturba la división de identidades, actividades y espacios” (Rancière: 2009)

¿Qué implicancias tienen estas consideraciones en el caso del actor? ¿En qué medida el actor se relaciona con la “perturbación de la división de identidades” que plantea Rancière? El carácter doble de la Actuación no radica en la exhibición pública de un objeto fabricado en el espacio privado (como sucede con otras actividades miméticas, como la pintura), sino en la posibilidad de imitar acciones frente a otros. El actor no pretende confundirse con lo que representa, sino que usufructúa del hecho de no ser y que ese no ser, esa distancia o hiato, se perciba, por lo que su accionar se sostiene en la dualidad por la cual su acción refiere a aquella acción que sustituye, pero

a su vez se mantiene fuera de la representación como presencia de sí. Esto implica que el actor puede llevar adelante públicamente acciones que no podrán serles atribuidas como sujeto.

Por lo tanto, aun cuando más tarde Platón acepte al rapsoda en el *Fedro*, se mantendrá sin embargo, la conflictiva condición del actor como un sujeto que ostenta la posibilidad de realizar públicamente acciones bajas o réprobas con la misma veracidad que las altas o bellas, sin que le sean atribuidas. El accionar del actor posee la misma veracidad en ambos casos, representando como reales las cosas que no lo son o que no lo deberían ser. Esto es observado por Platón, cuando asegura que si aquél que representara fuera un hombre juicioso,

“en el caso de que el personaje sea inferior al varón que lo representa, éste no querrá actuar con veracidad, salvo las pocas veces que el personaje lleve a cabo alguna acción valerosa; y pese a esto, sentirá vergüenza de ponerse en la piel de semejantes hombres, puesto que además no tiene práctica alguna en las acciones que representa”
(Platón: 1963, Libro III, 393 b - 396 e).

Sin embargo, el actor no sólo no abjura de realizar una acción réproba, sino que además no se avergüenza de demostrar públicamente la práctica que posee para realizar las mismas, reflejada en la veracidad con la que lo hace. El accionar del actor pareciera así poder separarse de cualquier fundamento legitimador.

Pero, si la acción realizada es réproba, ¿a quién se le atribuye? ¿Cómo es posible tolerar a un sujeto que no aborrece de ejecutar una acción réproba? ¿Cómo concebir un sujeto que realiza una acción réproba sin ser réprobo a su vez? No obstante, si la condición de actor le permite a un sujeto llevar adelante acciones no motivadas como si fueran reales, queda planteado un problema aun mayor, que se presenta incluso en el caso de que represente acciones bellas: ¿cómo puede el actor realizar acciones nobles sin ser noble? En definitiva, ¿cómo puede un sujeto llevar adelante públicamente una acción sin un motivo veraz que la legitime? El accionar del actor expone así el simulacro que puede percibirse en toda acción real, en todo sentido establecido. La supuesta falsedad del actor, es percibida como la denuncia de la falsedad de todo lo verdadero, que queda así relativizado. Esa es la cualidad doble del actor.

Por lo tanto, si el actor puede realizar superficialmente acciones, desprendidas de una profundidad que las motive y las explique, no sólo será imperioso restringir dicha posibilidad, sometiendo a la Actuación a un referente que la legitime (la obra del poeta),

sino que habrá que mediatizar de algún modo la relación del sujeto con su propio accionar en escena.

1. a. 2. La concepción aristotélica de la mimesis

Estos problemas hallan resolución en la obra de Aristóteles, quien subordina la mimesis al mito, elevando al objeto del mismo (el “qué” de la acción) por sobre otros componentes (Ricoeur: 1995). Así, las entidades ejecutantes (“quién”) quedan sometidas a la trama.

Aristóteles (1979) plantea un sentido amplio de mimesis, en tanto reproducción, representación, imitación, expresión o recreación de un objeto o praxis. Es por ello que afirma que el poeta puede representar las cosas como fueron, como se dice que fueron o como deberían ser. La garantía de orden y belleza de su obra estará dada por el mito. La trama o acción narrada es lo más importante de la tragedia, en tanto posee un carácter unitario, “porque ocurre, poco mas o menos, lo que en la pintura, donde si uno aplicara los más hermosos colores en una mezcla arbitraria causaría menos placer que dibujando una imagen” (Aristóteles: 1979, Capítulo VI, *II*, 1450a – 1450b). Así, la construcción, por parte del poeta, de una trama que conforme una totalidad de sentido, es la garantía de orden que legitima la acción del actor, por lo que es en su seno que ésta debe producirse:

“Para ver si una determinada palabra o una determinada acción de un personaje está bien o no, no conviene examinarla considerando tan sólo la acción o la palabra en sí mismas, considerando si por sí solas son distinguidas o bajas; hay que tener en cuenta también el personaje que habla u obra y a quién se dirige cuando obra y habla, a favor de quién lo hace, por qué motivos, si es, por ejemplo, para lograr un bien mayor o es para evitar un mayor mal” (Aristóteles: 1979, Capítulo XXV, *II*, 1461a).

Es así como el actor puede representar acciones bajas, siempre y cuando la totalidad de sentido lo justifique. De este modo, la acción del actor queda subsumida dentro de un orden²⁶. Aristóteles estima que el carácter está supeditado a la acción a representar y ésta a la forma de pensar, definida como la capacidad para formular lo que es lícito y adecuado en los discursos. No obstante, reconoce la existencia de mitos que no están contruidos atendiendo a la verosimilitud o necesidad, a los que denomina

²⁶ El actor griego, además de estar desprovisto de todo atributo personal (su voz, rostro y aspecto físico se hallaba deformado o disimulado por su vestuario), supeditaba su accionar a una línea de conducta definida a través de la palabra del poeta.

“episódicos” por tener hechos desligados de la trama. Estima que los mismos son obra de malos poetas o de buenos poetas que “atienden de preferencia a los actores” (Aristóteles: 1979, Capítulo IX, 1451b), señalando la tendencia disruptiva del actor con respecto a cualquier orden que intente imponérsele.

En su análisis de la *Poética*, Paul Ricoeur afirma que

“mientras que la mimesis platónica aleja la obra de arte bastante del modelo ideal, que es su fundamento último, la de Aristóteles sólo tiene un punto de distanciamiento: el hacer humano, las artes de composición” (Ricoeur: 1995, Pp. 85).

La función mimética queda así ligada a la composición de la trama, por lo que no se imita la acción, sino que se la recrea. Ricoeur afirma que la producción de una ficción bien compuesta es, por lo tanto, un proceso activo de representación, mediante el cual la obra logra situarse entre la irracionalidad del acontecimiento y la racionalidad del sentido inteligible y repetible. El acontecimiento es convertido en “acción narrativa” (red conceptual que posee fines, motivos, agentes, circunstancias y resultados) y pasa a constituir el “qué” de la representación. La función mimética o fuerza referencial de la ficción narrativa

“consiste en que el acto narrativo aplica la grilla de una ficción reglamentada a lo <<diverso>> de la acción humana. Entre lo que podría ser una lógica de lo posibles narrativos y lo diverso empírico de la acción, la ficción narrativa intercala su esquematismo de la acción humana” (Ricoeur: 1982, Pp. 104)

La narratividad determina, articula y clarifica la experiencia, describiendo un campo menos conocido a través de uno ficticio, pero más conocido. La puesta en intriga supone la selección y combinación de acontecimientos con el fin de mostrar concordante la discordancia. Ricoeur (1995) establece entonces, que la mimesis posee tres momentos: la selección (o prefiguración), la combinación (o configuración) y la lectura. La selección implica la existencia de un paradigma anterior a la composición poética. Es en dicho paradigma que encuentran su sitio las acciones bajas o nobles según una escala de valores, por lo que las mismas no pueden ser éticamente neutras.

Consecuentemente, la acción narrativa posee un lugar específico en el ordenamiento paradigmático. Es en su combinación, que las acciones narrativas se componen en sintagma. La relación entre acciones bajas o nobles establecerá entonces

episodios controlados por la trama y no encadenados al azar. De este modo, la catarsis estará supeditada a la capacidad de lectura, es decir, a la posibilidad de comprensión de dicho encadenamiento. La trama deberá por lo tanto, respetar los imperativos de concordancia (que consiste en el pasaje de la gratuidad de la sucesión de eventos, a la lógica causa/efecto), plenitud (que supone a la coherencia como conexión interna), totalidad (en tanto poseedora de principio, medio y fin), progresión (conforme a la ausencia de azar y a la exigencia de dirección hacia la conclusión, en la sucesión de acontecimientos contiguos) y extensión (contorno y límite) apropiadas: “Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico” (Ricoeur: 1995, Pp. 96).

La trama constituye entonces una unidad cerrada que legitima y justifica a todo elemento presente en el hecho teatral, volviéndolo verosímil. Simétricamente, aquello que no establezca relación con la misma será desechado o no percibido, en la medida en que se torne “incomprensible” o inverosímil (en relación con el paradigma previo, es decir, en concordancia con el contexto cultural). Esto supone la jerarquía de la palabra, a través del texto dramático, por sobre el “espectáculo”, entendido como “cosa seductora pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores” (Aristóteles: 1979, Capítulo VI, II, 1450b).

Ahora bien, en tanto escritura, la trama implica un ejercicio de poder, mediante el cual el sujeto de la misma se convierte en el dueño. El trabajador, en cambio, será aquél que use una herramienta distinta al lenguaje (De Certeau: 2007). La trama impone, en el hecho teatral, la preponderancia de lo que De Certeau denomina una lógica de acción estratégica, consistente en el “cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un <<ambiente>>” (2007, Pp. XLIX). Esto implica que la trama circunscribe a la escena como un lugar propio, a través de un orden según el cual los elementos presentes se distribuyen en relaciones de coexistencia, excluyendo la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Esto provee una estructura estable que hace posible una posición de retirada, de distancia y previsión, que se da a sí misma un proyecto global y totalizador.

La disposición estratégica que el arte teatral recibe del imperio de la trama, constituye lo que Derrida (1967) denomina una escena teológica, en tanto responde a un logos primero que no pertenece al lugar teatral, pero que lo gobierna a distancia:

“La escena es teológica en tanto que su estructura comporta, siguiendo a toda la tradición, los elementos siguientes: un autor-creador que, ausente y desde lejos, armado con un texto, vigila, reúne y dirige el tiempo o el sentido de la representación, dejando que ésta lo *represente* en lo que se llama el contenido de sus pensamientos, de sus intenciones y de sus ideas. Representar por medio de los representantes, directores o actores, intérpretes sometidos que representan personajes que, en primer lugar mediante lo que dicen, representan más o menos directamente el pensamiento del <<creador>>” (Derrida: 1967, Pp. 322)

A través de la hegemonía de la trama, la mimesis aristotélica establece así la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación. Esto se extenderá a lo largo de la historia del teatro occidental y ejercerá una poderosa influencia en la Actuación, sumiéndola en la heteronomía. La acción actoral procederá de la acción narrativa, en tanto esquema o modelo a seguir que le será brindado al actor a través de la figura del personaje.

1. a. 3. El personaje como instancia legitimadora de la Actuación

En este esquema, la figura del personaje es la instancia mediadora entre la trama y el actor, lo cual garantiza la hegemonía de la dimensión transitiva de la representación, al subordinar la acción actoral a la estrategia prevista por el dramaturgo, reduciendo así la inverosimilitud y reflexividad de la misma.

Ricoeur (1995) afirma que la obra de arte presupone una totalidad que se halla implícita en el reconocimiento de las partes. En el teatro, la trama es la totalidad discursiva compuesta por el poeta y refrendada por el director. La acción narrativa constituye el “qué” de la representación, al cual los caracteres deben subordinarse. Según Aristóteles, cada carácter debe ser considerado como parte del todo pero, a su vez, como figura autónoma que posee una línea de conducta con coherencia entre la palabra y la acción. Por lo tanto, el personaje es una entidad literaria, que posee todos los requisitos de la unidad (proporción interna, ritmo propio, lógica particular, etc.), pero que participa y contribuye a la unidad mayor. En tanto “quién” de la acción narrativa, es una parte emanada de la trama, por lo que está construida en función de la estrategia inherente a la misma.

En su diccionario, Patrice Pavis define al personaje como una entidad psicológica y moral semejante a los hombres, similitud que promueve la identificación del

espectador (Pavis: 1983, Pp. 334 a 336). Luego agrega que el personaje es un elemento estructural que organiza el relato y la fábula, merced a una fórmula de comportamiento básico: el abandono de un entorno no conflictivo para penetrar en territorio extranjero. Notemos que el personaje se define entonces como una parte o fragmento emanado de una totalidad de sentido. La categoría de personaje participa de las peripecias del conflicto o la fábula narrada, por lo que debe hallarse en relación de cooperación con las otras entidades similares (los otros personajes), en pos del respeto y la concreción del sentido total de la obra.

Algo similar concluye Robert Abirached (1994) en su estudio sobre la evolución del personaje en el teatro occidental, cuando afirma que el lenguaje dramático distribuye la emoción entre los diferentes personajes en una rítmica general. El personaje es entonces un concepto, una figura que se recorta del fondo a partir de ciertas semejanzas elegidas en detrimento de otros aspectos, que se perciben como diferencias. Por lo tanto, no se refiere sólo a la unidad psicológica del personaje realista, sino a cualquier elemento que sirva para constituir unidad: un ritmo, un conjunto de movimientos, etc. La condición del personaje no está dada por su contenido sino por su funcionamiento. Abirached agrega que el personaje debe poseer estabilidad y coherencia, y su comportamiento, obedecer a una cadena de causalidades, una lógica establecida por el orden que el autor introduce en lo real. De este esquema pueden participar tanto estéticas realistas como teatralizantes. Es decir, la verosimilitud del personaje se hallará garantizada tanto si su elaboración está orientada hacia la evocación de la organización psicofísica de una persona real en circunstancias reales, como si lo está hacia la creación de comportamientos más artificiosos, siempre que se respete la estructura mayor, que es la de la obra.

A lo largo de la historia del teatro occidental, las sucesivas preceptivas poéticas²⁷ han planteado discusiones acerca de la correcta interpretación de la *Poética* en lo referente a las unidades aristotélicas (lugar, acción y tiempo), pero no en cuanto a la subordinación de los caracteres a la acción. La constante exigencia de decoro y verosimilitud que contienen estas poéticas, ha promovido la dependencia del personaje de las costumbres, el vocabulario, la clase y la edad a representar, pero también de la emoción a suscitar, por lo que se insta al autor a evitar lo superfluo y a manejarse con

²⁷ Horacio (*Ars poética*, 14 a.C.), Lope de Vega (*El arte nuevo de hacer comedias*, 1609), Moliere (Prefacio a *Tartufo*, 1669), Boileau (*Arte poética*, 1674), Racine (Prefacio a *Fedra*, 1677), Voltaire (*Carta al Padre Poreé*, 1730 y *Discurso sobre la tragedia*, 1731), Lessing (*La dramaturgia de Hamburgo*, 1769), Schiller (Prefacio a *Los Bandidos*, 1781 y *Sobre el arte dramático*, 1792)

austeridad y sencillez en la construcción de los mismos. Es significativo que estas normativas estén dirigidas exclusivamente a los autores. En efecto, se refieren a la composición de la trama por lo que los actores no son mencionados.

Conforme avanza la época, los criterios de verosimilitud y decoro (relativos a lo que cada sociedad y período histórico entiende por ellos) cederán paso a la propugnación de la razón como principio rector (que se pretende como universal) en la composición de las obras teatrales, de cara a privilegiar la utilidad política y social del teatro, que adquiere así una dimensión ética superlativa. Las unidades aristotélicas serán justificadas mediante criterios racionales (se instará a la eliminación del azar y a la preponderancia de la lógica causa / efecto), así como se profundizará en la concepción del personaje como ejemplo moral para ofrecer al público.

No obstante, la llegada del Drama Moderno constituye un cambio notable en el teatro occidental, a partir del cual el personaje pasa a ocupar el lugar central como fundamento de la verosimilitud (y por ende, de la transitividad de la representación). Peter Szondi (1994) establece que el drama comporta la eliminación de todo vestigio de enunciación en el hecho teatral. Esto implica el total borramiento del “sujeto de la forma épica” o “yo épico”, presentes en la epopeya o la novela. Surgido en el Renacimiento, como expresión del hombre vuelto a sí mismo luego del derrumbe de la cosmovisión medieval, el drama constituye una expresión artística donde el mismo se confirma y refleja. Para ello, se invisibiliza todo procedimiento de construcción, por lo que el diálogo en tanto coloquio interpersonal, se establece como una dialéctica cerrada, una entidad absoluta que no conoce nada fuera de sí. En el drama, el autor está ausente, no interviene porque ha hecho cesión de la palabra. Como consecuencia, el personaje adquiere una importancia inusitada, dado que el diálogo emana de él.

Szondi afirma que los sujetos del drama son entonces proyecciones del sujeto histórico, coinciden con el estado de conciencia, por lo que los personajes no presentan distancia alguna respecto del público. El carácter, que actúa y siente de acuerdo con las circunstancias (ilusionismo por el cual el drama no se presenta como la exposición secundaria de algo primigenio), es el representante del autor y del espectador, quien ve reflejada en el mismo, una imagen de sí. La verosimilitud estará dada por la ilusión referencial, que supone al realismo y sus procedimientos, mediante los cuales se produce la sensación de que la historia es desarrollada por los personajes y no producida

por un enunciador externo²⁸. De este modo, la representación se vuelve transparente hacia su referente, simulando su carácter construido, en tanto el presente deviene pasado sólo por cuanto genera una transformación, por lo que continua participando de la lógica causa / efecto como productora de sentido.

El drama constituye la expresión de la burguesía ascendente y se erige como norma hacia 1860. El personaje adquiere entonces características como entidad biográfica ficticia, provista de vida pasada y presente, de rasgos físicos y psicológicos precisos, emanadas del texto dramático, suplantando al sistema de roles o papeles fijos del período anterior (De Marinis: 2005). Su principal accionar estará dado por participar de la dialéctica intersubjetiva del diálogo, con el fin de arribar a la síntesis.

Aunque Szondi estima que el Siglo XX marca el cuestionamiento del drama y de la dialéctica intersubjetiva como principio constructivo, a partir de propuestas dramaturgias que reintroducen elementos épicos, la figura del personaje en tanto unidad continuará vigente. Si como afirmamos anteriormente, la caracterización biográfico – psicológica puede ser reemplazada por cualquier otro elemento unificador (una partitura de movimientos, un ritmo o un conjunto de parlamentos agrupados en torno a un nombre propio), debemos reconocer que el personaje, en tanto entidad derivada de la trama, no ha sido totalmente invalidado.

Concluimos en que la dimensión transitiva de la representación es priorizada a través de la subordinación al sentido formulado como trama. En este contexto, el personaje se convierte en la guía y legitimación última de la Actuación. El actor accede al “qué” de la representación a través del personaje, en el cual se ordena la cadena de medios en una estrategia que determina un “desde” estable, para arribar a un “hacia” planificado. La Actuación se subordina a la representación de esta formulación discursiva articulada previamente, y por lo tanto heterogénea y exterior a su tarea específica. La misma constituirá la legitimación de su accionar en escena: el actor acciona según las indicaciones del personaje.

Dos problemas surgen para el actor. Por un lado, uno de índole técnica, derivado del imperativo de planificación del accionar en escena, que significa representar un sentido previo. Esto trae aparejado el aislamiento de las circunstancias en las que el actor realiza su tarea, a favor del respeto a un esquema discursivo. En efecto, sólo

²⁸ Barthes denuncia como irrealista la pretendida objetividad del realismo, mediante la cual los hechos se relatan a sí mismos, por lo que el quebrantamiento de sus certezas, implica la relativización de la verdad del decir (Barthes: 1974). Esto tendrá implicancias en el devenir del teatro posterior a la hegemonía del realismo, tal como analizaremos más adelante.

pueden planificarse las acciones que tienen nombre, coherencia, principio, medio y fin, es decir, todas las características de las que carece el accionar efectivo, en tanto acontecimiento.

Por otra parte, y como consecuencia de lo anterior, si entendemos a la obra de arte como la creación de un sujeto, surge aquí un problema, dado que la representación transitiva exige que el actor, en tanto subordinado al personaje se irrealice como sujeto en el mismo. Robert Abirached (1994) defiende esta posición al sostener que el personaje es un ser de palabras que preexiste al actor y posee una disposición a materializarse. El actor, por lo tanto, da cuerpo al personaje, lo encarna, desencarnándose él mismo. De este modo, si la acción actoral se vuelve transparente en favor de la acción narrativa que representa, el sujeto que la lleva adelante es borrado en tanto singularidad, constituyéndose como intercambiable con otro que cumpla su misma función. En este sentido, Patrice Pavis afirma que los actores

“valen por su significado y no por el referente (cuerpo del actor X) [...] sólo tienen interés en un conjunto signifiante y en relación a otros signos, otros personajes, otras situaciones, escenas, etc. [...] el actor no es más que un soporte físico que vale para algo que no es él mismo” (Pavis: 1998, Pp. 380)

Pero, dado que las características de la acción en escena, en tanto acontecimiento, impiden que la acción actoral se invisibilice por completo en la acción narrativa, el actor emerge como un elemento disruptivo, aquel componente del hecho teatral que parece no poder someterse acabadamente al imperio de la trama. En tanto intérprete a un personaje, la acción del actor no es atribuible a su persona (el sujeto se irrealiza en aquello que representa). No obstante, todo aquello que no pueda ser subsumido a la trama, que no pueda adjudicarse al personaje (permaneciendo como presencia de sí por su carácter reflexivo), será entonces atribuido al actor (en tanto sujeto) en forma negativa. Esta atribución parcial o selectiva será la paradoja del actor en tanto intérprete.

1. b. La Actuación como interpretación

La importancia de la mimesis en tanto composición de una trama, radica en la definición del hecho teatral como la sustitución material de ésta, lo cual prioriza la dimensión transitiva de la representación. El espectáculo en tanto tal, no pertenece al dominio del arte poética, dado que carece del fundamento lingüístico, por lo que forma parte de las artes imitativas no lingüísticas, fundamentadas en la visión o apariencia. En

este contexto, la tarea del actor se circunscribe a la interpretación del personaje (en tanto entidad emanada de la trama).

Esto supone una instancia de regulación de la acción en escena, que será legítima sólo en tanto se reduzca a materializar la acción narrativa, por lo que el ideal es que no se reconozca la diferencia entre una y otra, es decir, que la primera se vuelva transparente a favor de la segunda. No obstante, las características de la acción actoral como acontecimiento en el aquí y ahora de la Actuación, y en tanto producida por un sujeto encarnado, impiden la total invisibilización de la misma en la representación. Esto posee dos consecuencias. Por un lado, las constantes sospechas y reprimendas dirigidas a la Actuación en tanto elemento disruptivo de la representación. Por otro lado, la no menos prolongada indeterminación técnica de la tarea actoral a lo largo de la historia del teatro occidental.

En la presente sección abordaremos la problemática formulación técnica a la que ha conducido la caracterización de la Actuación como interpretación.

Partiremos del concepto de *tekné*, con el fin de establecer la distinción, presente en el mundo griego y extendida posteriormente, entre obra y sujeto productor y cómo ésta repercute en la Actuación, para lo que introduciremos el concepto de “atribución selectiva” (1. b. 1.).

En segundo término, nos centraremos en el dualismo inherente a la noción de “arte interpretativa”. En la misma, la Actuación es delineada como una actividad en la que el actor presta su cuerpo para la materialización de una obra ajena y previa. Para ello, debe partir de la comprensión intelectual de su personaje y, por lo tanto, de la trama, composición que no le pertenece y a la que debe subordinarse. No obstante, la concepción dualista del sujeto, implícita en la noción de intérprete, presenta obstáculos en su aplicación a la Actuación. Dado que las acciones del actor son similares a las del sujeto en su vida cotidiana (lo que difiere notablemente de otros intérpretes, cuyos cuerpos son entrenados para distinguirse del uso o las habilidades comunes, como es el caso del músico, el cantante o el bailarín), la técnica actoral presenta una prolongada indeterminación a lo largo de la historia (1. b. 2.)

Dicha falta se suple históricamente con posturas normativas a las que la Actuación debe respetar y, simétricamente, con quejas y reprimendas dirigidas a los actores, en tanto no logran cumplir con este objetivo. Aún así, la caracterización de la Actuación como interpretación se sostiene, como también el dualismo implícito en la misma. De este estado de cosas participa la “paradoja” enunciada por Diderot, primer

estudio que plantea la necesidad de una formulación técnica que contemple al actor en tanto sujeto (1. b. 3.).

Por último, analizaremos las consecuencias de las normas aplicadas a la Actuación que modelizan el cuerpo del intérprete (en tanto ético, orgánico y equilibrado), negándolo como sujeto (1. b. 4.)

1. b. 1. La Actuación según el concepto griego de *tekne* y la “atribución selectiva”

Analizaremos aquí las implicancias en el arte mimético, del concepto griego de *tekne*, en tanto praxis vinculada a un fin específico. Según Emilio Estiú (1982), no existe entre los griegos una concepción instrumental de la técnica, sino que la misma es definida como la tenencia, adquirida por enseñanza, práctica y experiencia, de la capacidad de producir algo. Se trata de un conocimiento de inferior jerarquía que el teórico, dado que es especializado y restringido a dominios parciales del conocimiento, encaminados a la producción de obras determinadas. Aun así, el saber técnico posee entre los griegos una jerarquía interna, debido a que cuanto más se aleja el hombre de las necesidades de subsistencia, más sutiles y complejas son las técnicas que utiliza. Por lo tanto, las técnicas más altas serán las más desinteresadas y alejadas de la utilidad inmediata.

Ahora bien, en cuanto técnico, el mimético es un trabajador que utiliza su cuerpo para la realización de obras. Los griegos desestimaban las ocupaciones que fatigaban al cuerpo, dado que le impedían al hombre cultivar su espíritu²⁹. Sin embargo, la práctica de algunas artes era útil para la formación culta, siempre y cuando no se llegase al desempeño profesional. Tanto el lucro como la necesidad de conquistar la adhesión del público son los aspectos negativos del ejercicio de la técnica, pues muestran interés y utilidad. Así Aristóteles afirma en su *Política*:

“Rechazamos, pues, tanto por lo que se refiere a los instrumentos como a la ejecución, la instrucción técnica, y por técnica entendemos la encaminada a los certámenes, pues en ella el ejecutante no se propone como fin su propia virtud, sino el placer... por eso no juzgamos esta ejecución propia de hombres libres, sino de asalariados y tienen que degradarse, puesto que es bajo el blanco que toman como fin (Aristóteles: 1970, 1341a.)

²⁹ Estiú afirma que la concepción del artista en el Renacimiento implicó un cambio de perspectiva, pero no una ruptura definitiva con dicho pensamiento, dado que espiritualizó la práctica del arte, exaltando lo que había en ella de especulación y disminuyendo la intervención del cuerpo. Esto se ha profundizado hasta nuestros días, con especial notoriedad en las artes plásticas, donde es común que el artista “diseñe” la obra, que es ejecutada por otro sujeto.

Estiú agrega que

“el profesional, con el fin de llegar a todos los oyentes incluidos los incultos y de mal gusto, no vacila en halagarlos, aunque para ello se vea obligado a exhibir el propio virtuosismo, aplaudido por el público, más que expresar con pureza lo que la música debe transmitir” (Estiú: 1982, Pp. 16 y 17)

Esto indica en primer lugar, la desestimación de los griegos por quienes ejercían la técnica mimética como medio de subsistencia. En segundo lugar, explica la existencia de la distinción entre productor y producto, entendiendo por este último a lo que se separa del sujeto productor, aquello que no es por naturaleza sino como resultado artificial del acto operativo. La subjetividad de la tenencia (la posibilidad de producir) desemboca así en la objetividad de la obra, es decir, en una exterioridad. De este modo, resulta posible ponderar la obra de un artista, al tiempo que es legítimo menospreciar al sujeto en cuanto tal (Estiú: 1982). Podrá decirse que una obra es buena, sin que dicho calificativo recaiga en la persona del artífice, por lo que la bondad y la belleza de la obra le corresponden sólo a ésta.

En el caso de la Actuación, este desdoblamiento presenta particularidades, dado que se trata de una obra que no se separa materialmente del productor. Por lo tanto, esta posibilidad de elogiarla, desestimando al sujeto que la realiza, depende exclusivamente de lo que denominaremos como una “atribución selectiva” de la acción: se le atribuirán las bondades a la ejecución de la acción emanada de la trama, mientras que los aspectos negativos le serán adjudicados a la Actuación en tanto actividad mimética lucrativa, lo cual desemboca en el desprecio del sujeto en cuanto actor. Por lo tanto, no se le atribuye al sujeto la obra poseedora de virtudes, pero sí la actividad réproba. Si, como afirmamos en el apartado 1. a. 1. del presente capítulo, la Actuación usufructúa de la distancia que separa la acción actoral del referente y que, por lo tanto, el actor es el sujeto capaz de realizar públicamente acciones que no le son adjudicables, la atribución selectiva se ubicará, a su vez, en la existencia de dicha separación, con el fin de garantizar el orden impuesto por la trama. Así, los rasgos valorados de la Actuación estarán constituidos por los aspectos representativos (en términos de transitividad) de la misma, por cuanto la acción actoral sustituye a la acción narrativa emanada de la trama. Pero en cuanto a los aspectos negativos emanados de su desempeño técnico profesional, la atribución se realizará a la persona del actor.

Por lo tanto, se le adjudica como actor todo lo réprobo (la capacidad de accionar con veracidad sin tener motivos reales) que no puede adjudicársele como sujeto. De este modo, la trama refrenda en el hecho teatral, la división de lo sensible que Rancière (2009) afirma, se halla amenazada por la actividad del mimético, y mediante la cual se produce la separación entre quienes actúan y quienes sufren, entre las clases cultivadas que tienen acceso a una totalización de la experiencia vivida y las clases silvestres, sumergidas en la fragmentación del trabajo y de la experiencia sensible. La fragmentación del trabajo y de la experiencia sensible del actor procede de la reducción de su tarea a la materialización de una parte (el personaje) de una obra, entendida como la totalidad de la trama compuesta por el autor.

En consecuencia, y en tanto poseedor de una técnica que pone en práctica para subsistir, el actor es una persona réproba, condición que se mantendrá durante buena parte de la historia del teatro en occidente:

“Como se sabe, el desprecio por los actores se extendió durante siglos enteros, aunque en semejante juicio adverso se esgrimiesen motivos morales y no –como en los casos de Sócrates y Platón- se formularsen casos de ignorancia y vanidad” (Estiú: 1982, Pp. 24).

1. b. 2. La concepción dualista de la Actuación en tanto “arte interpretativa”

Tal como hemos establecido en **1. a. 2.**, la composición de la trama involucra la organización de una lógica estratégica, en tanto circunscribe un lugar propio y distanciado, que permite la previsión de un proyecto global y totalizador. La existencia de dicho proyecto, plantea la separación entre la concepción de “qué” y “para qué” de la acción y la ejecución de la misma. El carácter global del proyecto, por otra parte, indica que cada elemento presente en el hecho teatral posee una función particular, es decir, que cada uno de ellos carece de la totalidad. La tarea del actor consiste entonces en dos momentos: conocer previamente la trama ya compuesta (y por su intermedio al personaje, en tanto “quien” de la acción narrativa) y luego personificar a dicho referente. Por lo tanto, el actor accede intelectualmente a la comprensión de un proyecto heterogéneo y extemporáneo a su acción en escena. La heterogeneidad radica en el carácter discursivo de la trama, del que carece la acción en escena en tanto acontecimiento. La extemporaneidad, en cambio, puede radicar en la anterioridad con la que se formula la trama respecto de la Actuación, tanto como en el significado

posteriormente identificado en la recepción, pero que justifica retroactivamente a la acción actoral en tanto sea asimilable a un sentido reconocido en una cultura dada.

En este sentido, la Actuación participa de lo que sucede también con otras llamadas “artes interpretativas”. Se trata de aquellas ejecuciones artísticas que no producen un objeto como resultado, por lo que la obra se halla en la ejecución misma³⁰. La ausencia de un objeto tangible, separado del artista, en las artes interpretativas, trae aparejado el cuestionamiento sobre la identidad y variación respecto a un original. De este modo, se establece una diferencia entre los conceptos de autoría e interpretación, que puede llegar a privar al “intérprete” de aquélla, reservándole la única tarea de ejecutar una obra concebida previamente por otro, generalmente, el autor. No refuta esto la idea de que el intérprete puede a su vez ser autor de la obra, dado que al hallarse las dos instancias separadas, también la interpretación será la ejecución de algo ideado previamente, que hace las veces de justificación y de guía³¹. La privación o adjudicación de la categoría de autor o artista al intérprete (y por lo tanto, de la de obra de arte a su interpretación) varía según las circunstancias y también, según el lenguaje artístico del que se trate: en el canto, la danza y la interpretación musical es generalmente más apreciada la “originalidad” de la interpretación. La Actuación presenta mayores dificultades para ello, aspecto que fundamentaremos más adelante.

Por lo pronto, agregaremos que en el intérprete se aíslan los aspectos corporales y prácticos de su tarea, que deben hallarse a disposición de la obra a ejecutar, que de este modo adquiere su carácter externo y heterogéneo a la ejecución. La legitimación de la ejecución viene dada por la fidelidad y correspondencia de la misma con la obra representada. Se afirma así la existencia de un original, que es creado por un sujeto que no coincide con aquél que lleva adelante la interpretación, ya sea identitariamente (porque el autor de la trama es otro sujeto: dramaturgo, director, etc.) o cronológicamente (en tanto se trate de un modelo concebido previamente por el propio intérprete y luego ejecutado por él mismo). El hecho significativo radica en que la interpretación no se defina como actividad plena, sino que se concibe como dependiente de otra instancia. En el caso de la Actuación, sólo le corresponderían a la misma los aspectos materiales de la acción. La tarea del actor es planteada, como hemos visto

³⁰ “Las artes interpretativas como la música, el baile, el drama, el teatro, los ritos y las artes marciales, no existen por sí solas. Puede existir la partitura de una composición musical, pero no la música en sí” (UNESCO, 1996).

³¹ El caso de la improvisación (o los diversos conceptos de improvisación en la Actuación), será abordado más adelante.

anteriormente, en términos de materialización, por lo que el actor prestaría su cuerpo para la ejecución de algo que ya “fue hecho”. La acción actoral sólo “sustituye” a la acción narrativa emanada de la trama, en tanto original.

Este esquema participa de una concepción dualista del sujeto, en la que cuerpo y mente se hallan separados, estableciendo como pertinencia del intérprete el dominio del primero y, al tiempo, negándole el de la segunda. La filosofía cartesiana es la que establece al cuerpo como *res extensa*, perteneciente al mundo de las cosas. Se trata de un mecanismo de miembros, movido por algo externo porque por sí mismo no podría sentir ni pensar. De ahí procede la idea de que el sujeto “tiene” un cuerpo, instrumento para la acción y producción eficaces. El cuerpo es algo que se posee pero no que se *es*. Conocer es, en contrapartida, un acto puramente intelectual en el que no hay inteligencia del cuerpo o apropiación física del saber (Le Breton: 1995). La mente o el alma son las que pueden comprender un sentido o sentir una emoción. En el teatro, los mismos vienen dados por una instancia discursiva (el texto dramático, las circunstancias del personaje, las características del rol, las indicaciones del director). El cuerpo, en tanto, es el encargado de ejecutar, ilustrar o materializar aquellos conceptos que la mente comprende o que el alma siente. La comprensión intelectual por parte del actor de aquello que emana de la trama es garantizada a través de la presencia del autor de la misma o de la figura que actúe en su nombre, estableciendo los parámetros de la representación: texto dramático, empresario, cabeza de compañía, director, maestro, etc. Pero, ¿qué sucede con la ejecución? ¿Qué parámetros técnicos garantizan una utilización adecuada del cuerpo en la materialización de las acciones narrativas?

El dualismo inherente a la caracterización de la Actuación como interpretación, deja planteada la cuestión (no sólo técnica) del cuerpo. Las consideraciones nietzscheanas explicitan el viejo problema del cuerpo como caos, en tanto desmoronamiento del orden simbólico y manifestación de la ausencia del significado (Nietzsche: 1984 (1884)). Así, la concepción occidental del cuerpo sostiene su asociación al desorden y la trasgresión en todos los ámbitos (Navarro: 2002). La cuestión fundamental de las artes interpretativas, será entonces la de cómo volver previsible al cuerpo, cómo subsumirlo a algún tipo de orden. En el caso de la Actuación, esto se refiere a cómo subordinar el cuerpo a la representación de la trama o cómo volverlo transparente hacia la acción narrativa. En definitiva, cómo reducir su carácter reflexivo, en tanto disruptivo.

No obstante, el caso de la Actuación posee características específicas que la diferencian de otras artes interpretativas. Josette Feral afirma que

“El teatro recurre a materiales que existen en el mundo, entre los cuales [se halla] el cuerpo del actor [...]. El teatro es el único lugar donde esto sucede, porque incluso en la ópera o en la danza que son artes vivientes, este problema no se produce debido a que las diferencias son obvias” (Feral: 2003, Pp. 32)

¿Cuáles son esas diferencias obvias? Observemos el caso de la música en sus tres variantes interpretativas: la ejecución instrumental, el canto y el baile. Aquí, la legitimación de la acción del intérprete no proviene de una trama (aunque la misma exista, es accesoria a su tarea), sino de la técnica misma, en tanto formadora de cuerpos con habilidades especiales, completamente diversas a las de los sujetos ajenos a dicha práctica, y similares entre aquellos que sí la frecuentan. Esta técnica se apoya en la elaboración de un lenguaje específico y preciso, respaldado por disciplinas científicas, tales como la matemática, la física o la anatomía, y por la observación empírica y la reproducción de formas básicas, que conforman un conjunto de reglas claras y fragmentadas en una progresión que facilita su práctica, adquisición y transmisión.

Así, mientras la música es un conjunto de reglas morfológicas y sintácticas de una precisión absoluta, con un total poder de transcripción y claridad lingüística (Eco: 1970), la ejecución instrumental o vocal requiere además de acceder a dichas reglas, una práctica basada en el adiestramiento del cuerpo para lograr habilidades y/o para profundizar tendencias propias, es decir, no comunes a todos los sujetos. La danza, por su parte, depende del control y la predictibilidad de los movimientos, por lo que se basa en una codificación de los mismos, a la que los bailarines deben acceder mediante una formación práctica que se extiende durante años³².

³² Walter Sorell (1981) afirma que el desarrollo del ballet se halla en estrecha relación con la concepción cartesiana del cuerpo accesible y perfectible, entendido según el racionalismo mecanicista. En efecto, el ballet es la extrema codificación técnica de los movimientos, en busca de la belleza, la armonía y la proporción. Se basa en la legibilidad frontal, por lo que tiende a la bidimensión y la espectacularidad, la verticalidad (por lo que presenta también una gran influencia de la geometría) y la tendencia a lo aéreo. De este modo, la formación del cuerpo del bailarín se emprende con el fin de lograr la perfección en la ejecución de movimientos y la eliminación de cualquier creencia irracional del cuerpo. Este sistema, que le niega al cuerpo toda complejidad y conflicto, y supone su simplicidad, claridad, y autoevidencia, reduce la continuidad del movimiento, descomponiéndolo en elementos simples y mensurables, transparentes al entendimiento. Esto promueve una unidad del conocimiento corporal y la no diferenciación entre cuerpos particulares, por lo que necesita crear cuerpos iguales a través de la imposición de un sistema disciplinario, elaborado a través del conocimiento racional de los mecanismos físicos. Así, el cuerpo, cambiante, es igualado a la Idea, permanente, a través de la creación de cuerpos inmutables (Sorell: 1981).

La construcción de dichos lenguajes se sostiene en una concepción dualista del sujeto y promueve el desarrollo de un cuerpo entrenado, con habilidades especiales y por lo tanto, diametralmente diverso del cotidiano. El modelo técnico en el que se basan dichas disciplinas artísticas es el sentido atribuible a estas actividades. En efecto, las “interpretaciones” pueden ser valoradas, juzgadas y medidas según se aparten o no del canon establecido por la técnica. El lenguaje formal es, de este modo, el elemento “perdurable” de la ejecución, al punto que promueve la posibilidad de afirmar si la misma es técnicamente buena o deficiente. Por lo tanto, la técnica funciona como una suerte de “original” o de referente, dado que constituye el canon para establecer juicios de valoración respecto a un desempeño particular, según parámetros intrínsecos a la disciplina. Esto no sucede en la Actuación, dado que no posee ni un lenguaje técnico preciso, ni promueve la formación de un cuerpo diverso del cotidiano o con habilidades para realizar acciones diferentes a las habituales.

En efecto, la Actuación no requiere de un cuerpo con aptitudes especiales, ni el actor realiza necesariamente durante su ejecución, actos que difieren de los que realiza fuera de la misma. Tampoco existe una ubicación anatómica precisa de las tareas de entrenamiento a realizar por el actor. La acción actoral no es diversa a la acción en la vida cotidiana: el actor habla, se mueve, hace, igual que el hombre común. Por lo tanto, no es posible, en el caso de la Actuación, construir o elaborar un lenguaje técnico preciso y unívoco, sometido a leyes físicas, matemáticas o geométricas. ¿Cómo caracterizar la Actuación, entonces? ¿Qué es lo que legitima la práctica actoral, siendo que no posee especificidad aparente? ¿Cuál es el modelo o el canon que delimita, no ya qué es una buena o mala Actuación, sino qué es una Actuación?³³ En definitiva, ¿cuál es la dimensión técnica de la Actuación entendida como interpretación?

1. b. 3. La interpretación y la Norma

La ausencia de una formulación técnica precisa de la Actuación en tanto interpretación es suplida entonces por posturas normativas, que determinan lo que está permitido y lo que no es tolerable en el desempeño del actor. Dichas normas se traducen con frecuencia en prohibiciones de conductas y acciones, más que en prescripciones que faciliten la tarea actoral. La premisa de estas posturas normativas es que la Actuación no

³³ En el Anexo I de la presente tesis se incluyen los resultados de una investigación acerca del desarrollo insuficiente de criterios y vocabulario de valoración propios de la Actuación, a partir del análisis de un corpus crítico.

debe dificultar la comprensión de la trama por parte del público, por lo que se priorizará la comunicación de la misma, impidiendo que el cuerpo y la acción del actor la obstruyan. A continuación analizaremos el desarrollo y las implicancias de esta concepción a lo largo de la historia del teatro occidental.

Ernst Gombrich (1984) sostiene que en el análisis de la obra de arte existe una ausencia de separación clara entre forma y norma, y que la diversidad de rótulos estilísticos históricos (románico, gótico, renacentista, barroco, etc.), son disfraces que esconden dos categorías: lo clásico (identificado con el modelo griego) y lo no clásico. De este modo, los estilos son normativas que elaboran un catálogo de “pecados de desviación” y una serie de pasos para evitar caer en lo no permitido. El fundamento final de la norma, concluye Gombrich, es delimitar un “nosotros” (en el que se deposita el orden y la claridad), de un “ellos” (lo cual representa el caos, la superficie sin profundidad, la desarmonía). En lo que respecta al arte teatral, la normativa considerada “canónica” ha radicado en las unidades aristotélicas, por lo que las poéticas que se sucedieron a lo largo de la historia occidental³⁴, consistieron en la discusión acerca de su correcta interpretación y aplicación. El respeto por las unidades de acción, lugar y tiempo, determinaba el carácter clásico de una obra y, como contrapartida, el desprecio por aquellas que no se sometían a las mismas. Así, fueron históricamente rechazados los teatros medieval, barroco (en el que se incluye a Shakespeare, quien fuera revalorizado posteriormente por el romanticismo) y popular (que, no en vano, fue retomado durante el siglo XX por propuestas experimentales, que se oponen a la composición de la trama, tal como lo analizaremos en el **Capítulo 4** y en la **Segunda Parte** de esta investigación).

En lo que respecta a la Actuación esto se acentúa, dada la existencia, en el seno del hecho escénico e independientemente del estilo histórico del que se trate, de un orden jerárquico, mediante el cual la instancia de armonía se halla determinada por el texto dramático y la figura del autor, como entidades de las que emana la trama y el personaje. En tanto intérprete, cuya función es materializar al personaje, el cuerpo del actor es en este esquema, un elemento disruptivo, que nunca logra borrarse como presencia. Es por ello que las posturas normativas deben imponer también una forma de recepción teatral: la tarea del espectador es comprender la trama, para lo cual debe ver al personaje y no ver al actor. Por lo tanto, la composición del hecho escénico tiene por

³⁴ Entre las cuales, además de las consignadas, podríamos incluir al Drama Moderno (caracterizado en Szondi: 1994).

objetivo la generación, en el espectador, de la “ilusión referencial” o “efecto de real” que menciona Patrice Pavis (1994): se trata de la “ilusión de que percibimos el *referente* del signo, mientras que en realidad, sólo tenemos su *significante*” (Pavis: 1994, Pp. 46).

Así, el actor se vuelve transparente hacia el personaje al punto que pueden producirse afirmaciones como las de Robert Abirached (1994), quien sostiene que si la interpretación del actor no coincidiera con el objeto que evoca, esto, lejos de debilitarla, reforzaría la mimesis, porque la inadecuación agudiza la comprensión de la realidad significada. En la observación de Abirached, el carácter disruptivo del actor en tanto cuerpo, denuncia a la mimesis como tal, lo cual no hace más que robustecer su carácter. ¿Implica esto que la “materialización” otorgada por el cuerpo del actor es el “resto” indeseado, pero necesario, para que se produzca la mimesis? ¿Es el personaje un “coeficiente” resultante de quitarle a la representación aquello que no se adecua a la misma, es decir, la materialidad de su efectuación? Abirached va más allá, agregando que, dado que el actor “maltrata” al personaje cuando busca una dramaturgia puramente espectacular o lo que denomina “placer artesanal” de la Actuación, ha habido intentos, a lo largo de la historia del teatro, para proteger a uno del otro. Es el esquema abstracto el que proporciona la estabilidad necesaria para que la obra no caiga en la anarquía proliferante de la individualización de la Actuación, que excluiría al personaje del orden teatral (Abirached: 1994).

Como ya hemos desarrollado, dicho “esquema abstracto” se halla en la trama. Las poéticas históricas han sido normativas prescriptas para la aplicación de los autores en la composición de la trama y, por lo tanto, de los personajes. El ideal implícito en dichas normas es que los actores respeten sus coordenadas, lo cual se explicita en las constantes reprimendas y quejas respecto de su desempeño interpretativo. De este modo, Marco De Marinis (2005) afirma que la figura del personaje se afirma con la aparición del director:

“solamente con la llegada y la difusión de la dirección escénica, entendida naturalmente como principio ordenador de la puesta en escena, el teatro material llega a asumir de forma generalizada el texto dramático como una unidad de medida y como un factor fundamental de orientación del proceso creador” (De Marinis: 2005, Pp. 18)

No obstante, el reclamo de una Actuación ajustada al modelo que impone la trama, se halla presente a lo largo de toda la historia de teatro occidental, en las normas de decoro

interpretativo y en la exigencia de conductas o reglas de comportamiento, que incluso excede los límites del desempeño en la representación teatral (en lo que pueden observarse todas las implicancias de la “atribución selectiva”), por parte de los actores. De este modo, la Actuación no es una actividad artística plena, con sus propias técnicas y herramientas, por lo que es su heteronomía respecto de otras instancias presentes en el hecho teatral, lo que garantiza su correcta efectuación.

Observemos cómo se desarrolla lo antedicho en los diferentes períodos históricos. Si el pasaje de la Roma republicana a la imperial determinó la profesionalización del actor (Caputo: 2008), es decir, el establecimiento de su tarea en el seno de un orden unívoco, también implicó la profundización de su condición deshonrosa, que se extendería durante siglos. En efecto, el pasaje del Imperio romano a la hegemonía de la Iglesia Católica durante la Edad Media, determinó no sólo la marginalidad del actor en el seno del hecho escénico, sino el desprecio del teatro como forma de representación (acaso porque la única representación posible fuera la religiosa, por lo que la mera existencia de otras formas no subordinadas a ella, implicaba su relativización). Lo cierto es que si durante mil años no se construyeron teatros, fue el actor itinerante y, por lo tanto, marginal³⁵, quien mantuvo vivo al teatro y, tal como afirma Eandi (2008), quien logró reunir luego los elementos dispersos. La tradición juglaresca (de la que luego deriva toda la corriente del Teatro Popular, que profundizaremos en la sección 4. e. del **Capítulo 4**) constituye la forma de Actuación más alejada del respeto a la trama como principio organizador excluyente, y por lo tanto, con un mayor desarrollo de parámetros de desempeño propios. En medio del espacio público, la constante necesidad de obtener la atención del espectador, quien muchas veces no compartía la misma lengua, imponía al juglar la necesidad de una comunicación directa, no mediatizada por el texto dramático³⁶. De esto se desprende la pluralidad de recursos artísticos a los que apelaba, en los que había un notorio predominio de lo corporal.

Una mayor estabilidad del ejercicio de la Actuación, es alcanzada a partir del resurgimiento de las ciudades hacia fines del período medieval, a través de la conformación de compañías profesionales. Paulatinamente, la Actuación vuelve a

³⁵ En tanto que el actor no se insertaba en el esquema social de la Edad Media, y la Iglesia condena el “dar espectáculo del propio cuerpo y hacerlo como oficio” (Eandi: 2008, Pp. 51).

³⁶ La desvalorización de estas formas desde una perspectiva normativa, puede encontrarse significativamente activa en análisis relativamente recientes, como éste de 1959: “privado de un texto poético susceptible de interpretación, naturalmente el arte del actor está constreñido a desarrollarse en un campo limitado; se reduce frecuentemente a un puro ejercicio técnico y a una exhibición formal; está impulsado a exaltar excesivamente sus elementos secundarios” (Giovanni Calendoli, Cit. en Eandi: 2008, Pp. 49).

reunirse con el texto dramático en el seno del edificio teatral. No obstante, en lo que respecta a los procedimientos técnicos utilizados por el actor, Marco De Marinis (1997, a) afirma que coexisten dificultosamente dos líneas, conflicto que se dirimirá con la formulación y posterior hegemonía de las técnicas modernas de Actuación, hacia fines del siglo XIX. Por un lado, la tradición juglaresca subsistía, no sólo en las compañías que ofrecían sus espectáculos en la calle (en lo que se conoce luego como *Commedia dell'arte*), sino también en procedimientos mantenidos por aquellas formaciones que representaban textos dramáticos. Por otra parte, la interpretación del personaje se apoyaba también en una técnica derivada de la tradición retórica de Cicerón y Quintiliano (Mansilla: 2008) y que paulatinamente será hegemónica en la Actuación culta: la Declamación.

La técnica declamatoria es interpretativa, en tanto se propone el único objetivo de optimizar la comunicación del texto dramático al público. Por lo tanto, la tarea del actor se limita a realizar una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiera con la claridad del texto. Para ello, debe someterse a una codificación previa y externa de los movimientos, que tiende a la máxima visibilidad de la totalidad de la escena, según un cálculo óptico (Mansilla: 2008). Tanto en la Inglaterra Isabelina (Mansilla: 2008) como en la España del Siglo de Oro (Quiroga: 2008), emblemas del incipiente teatro profesional/comercial surgido en los estados absolutistas, el desempeño corporal del actor se basaba en la aplicación de los quirogramas de John Bulwer³⁷ y el mantenimiento constante de la *cruz scénica*, posición del cuerpo que garantizaba la máxima legibilidad frontal³⁸. Los actores casi no se relacionaban corporalmente, para evitar taparse, porque todos debían ser visibles para el espectador³⁹. Además, el actor sólo actuaba cuando recitaba sus parlamentos, dado que si proseguía más allá de los mismos, podía distraer la atención del público. Estas convenciones proporcionaban la “belleza”, “perfección” y “elegancia” de los movimientos, como cualidades que garantizan la claridad en la comunicación y no como parámetros de valoración intrínsecos a la Actuación, como sería el caso del lenguaje codificado en la danza, por ejemplo. De este modo, si bien las reglas de interpretación no tienen ninguna pretensión

³⁷ Ilustraciones que realizaban una tipología de los gestos y los movimientos de las manos según las pasiones a interpretar.

³⁸ En la *cruz scénica*, los brazos debían estar separados del tronco sin apoyarse en las caderas ni a los costados el cuerpo y las manos debían moverse siempre por encima de la cintura y no superar la línea de los hombros (Mansilla: 2008).

³⁹ La extendida importancia de la visibilidad se manifiesta en la evolución posterior hacia la perspectiva central del escenario a la italiana.

realista, lejos de colocar su reflexividad en primer plano, contribuyen a la reducción de la visibilidad de la Actuación.

Posteriormente, la llegada de la Modernidad halla su expresión escénica en el reclamo de criterios racionales para la composición de la trama y en el surgimiento del Drama (Szondi: 1994), cuyas características generales hemos analizado en el apartado **1. a. 3.** del **Capítulo 1**. En lo que respecta a la Actuación en dicha poética, también se encuentra determinada por la premisa de eliminar la huella de que existe un agente responsable de la representación:

“El arte de la interpretación también está llamado a subrayar el carácter absoluto del drama. Bajo ningún concepto debe apreciarse la relación existente entre el actor y el papel que desempeña; antes bien, actor y figura han de fundirse en un solo personaje dramático” (Szondi: 1994, Pp. 20)

La mencionada confluencia de dos líneas de Actuación se extendió también a la representación del Drama. Y aunque era la Declamación la técnica interpretativa propugnada normativamente, comenzaba a evidenciarse la necesidad de una formulación metodológica que resolviera la coexistencia de procedimientos tan diversos, para lo cual era necesario contemplar al actor en tanto sujeto que desempeña una tarea especializada.

Será Denis Diderot (2001 (1773)), quien realice un planteo exclusivamente técnico respecto de la Actuación, independientemente de los aspectos éticos, morales y normativos. Diderot propone apartar a la Actuación de la idea de un comercio extraño con lo oculto o irracional que posesiona al actor, preguntándose qué es lo mejor técnicamente para el actor. Se volcará por la Razón como principio de legitimación de la Actuación, sometiendo la sensibilidad del actor en pos de un fin, que es conmover al espectador. Para ello no debe ni copiar la realidad, ni sentir, dado que la sensibilidad le impediría controlar su capacidad de actuar. En ello radica la “paradoja” del actor: cuanto más siente, menos efectivo es. Por lo tanto, es el fingimiento (otrora motivo de condena moral del actor) el único procedimiento capaz de crear la verdad en el teatro, por lo que la Actuación se plantea como una acción desdoblada. La *Paradoja del Comediante* se centra, así, en un problema fundamental de la Actuación desde el mundo griego, constituido por la ambigüedad de la acción actoral, que es sincera y falsa al mismo tiempo.

Diderot parte de la constatación de que el actor no hace en escena lo mismo que en el mundo real, estableciendo una separación tajante entre el arte y la vida, entre el hombre cotidiano y aquél que lo representa. Pero va más lejos, al afirmar que hay una diferencia entre la acción del actor como actor, quien debe controlar racionalmente su ejecución, y el personaje (la acción narrativa a representar). Esta distancia está dada por la técnica, en este caso formulada como “fingimiento”. De este modo, concluye en que la obra escrita es un conjunto de signos aproximados que se completan con el movimiento, el gesto, la entonación y el rostro, por lo que dos actores pueden representarla de distinta manera, estableciendo así la visibilidad de la Actuación.

No obstante, subsiste en Diderot la concepción dualista inherente a la caracterización de la Actuación como interpretación. En efecto, afirma que el actor debe comprender racionalmente el personaje a representar y traducir el mismo a signos exteriores, lo cual garantizará un desempeño correcto, aun con el correr de las funciones. Esto se contrapone a la irregularidad del actor “sensible”, quien no podría representar dos veces el mismo papel con igual calor. El actor debe ser un imitador atento y reflexivo de la naturaleza, riguroso, observador, y en su ejecución todo debe ser medido, comprendido, combinado, aprendido y ordenado previamente en su mente, y conforme a un modelo previo imaginado por el poeta y al que el actor se ajusta. Y, dado que el modelo es siempre más grande que el actor, éste debe acercarse lo más posible y mantenerse allí a fuerza de ejercicio y memoria, repitiéndose sin emoción. La sensibilidad es signo de la flaqueza de la organización de la Actuación, por lo que ésta debe someterse a la ley de unidad que implica el diseño previo.

Aun conservando los problemas de la concepción dualista e interpretativa de la Actuación, Diderot formula por primera vez la pregunta por la dilucidación racional de los procedimientos técnicos del actor, de cara a su formación y desempeño. Y plantea también otros aspectos relacionados con su condición. En primer lugar, la presencia de la inspiración artística en el actor, cuando afirma que la misma parece producirse como un resultado indirecto de su desempeño:

“No es en la furia del primer impulso cuando los rasgos característicos se presentan, sino en momentos tranquilos y fríos, en momentos absolutamente inesperados. No se sabe de dónde provienen estos rasgos; acaso de la inspiración. Cuando, suspensos entre la Naturaleza y su bosquejo, estos genios dirigen alternativamente los ojos a uno y otro, las bellezas de inspiración, los rasgos fortuitos que esparcen por sus obras, y cuya súbita aparición les sorprende a ellos mismos, son de un efecto y de un

éxito mucho más seguros que los sembrados al vuelo. A la sangre fría corresponde templar el delirio del entusiasmo” (Diderot: 2001 (1773), Pp. 25)

Por otra parte, la estimación del actor en tanto sujeto, presenta cierto dejo despectivo, al afirmar que el mismo no tiene ningún carácter propio, pero no como consecuencia de representarlos todos, sino más bien como causa de su disposición a hacerlo. De este modo, y reiteramos que aun teñido de un gran menosprecio, Diderot logra esbozar una conexión entre la condición de actor y algún aspecto de la subjetividad.

Más allá de los planteos de Diderot, el surgimiento de las técnicas modernas de Actuación, no se produce según sus propuestas, sino como resultado de la aparición del director de escena como responsable de clarificar el sentido de la obra (Koss: 2008). De este modo, se profundiza el criterio unificador de la trama, merced a una figura que actúa como su garante, determinando el hecho escénico en su conjunto. Se vuelve así intolerable la persistencia de elementos disruptivos del Drama, que hacia fines del siglo XIX se hallaban condensados en el actor “divo” (que basaba su Actuación en la mezcla entre la Declamación y la explotación de algunos rasgos populares, como la búsqueda directa de efecto en el público). De este modo, surge la necesidad de un nuevo tipo de Actuación, cuyo sujeto se hallara implicado en los objetivos del teatro de su época: la utilidad social, a través de la imitación de la realidad y la exposición de una tesis sobre la misma.

Las técnicas modernas de Actuación se plantean entonces exclusivamente como instancias de formación de actores que, separadas del ámbito profesional, impidan la contaminación de estos objetivos con la exigencia de lucro y favor del público, y garanticen la subordinación del actor a la dirección escénica. Así, surgen algunos planteos extremos, como el de Gordon Craig, quien se propone eliminar al actor o convertirlo en una marioneta a disposición del director (posición que exacerba el dualismo⁴⁰). Pero también surge el “sistema” Stanislavski, que constituye finalmente la resolución técnica (no meramente normativa) de la tendencia basada en la dimensión transitiva de la representación a partir de la subordinación a la trama (profundizaremos en el “sistema” Stanislavski en el apartado **4. a. del Capítulo 4** de nuestra investigación)

⁴⁰ Craig afirmaba que el actor no produce más que lo accidental, el caos, la avalancha de accidentes, como antitesis del arte. Todo lo que el actor hace es impreciso y aproximativo porque es enteramente tributario de su emoción y de su temperamento. Mientras que el pintor controla sus materiales y herramientas, el actor está entregado al azar, porque jamás ha existido un actor capaz de someter su cuerpo a su mente (en Abirached: 1994).

1. b. 4. Un cuerpo normativizado

En la presente sección, hemos establecido que el actor, en tanto intérprete, debe materializar al personaje a través de su cuerpo, pero que, no obstante, carece de una técnica precisa para hacerlo. Aun así, el personaje, en tanto entidad cerrada, moldea y modela el cuerpo del actor, imprimiéndole sus límites. El cuerpo del actor debe minimizar sus aspectos disruptivos, para lo cual debe establecerse una frontera clara entre lo que es y lo que no, presentándose como un cuerpo definitivo, cerrado a toda transformación eventual, seguro y sin riesgo. En contraposición con un cuerpo formado técnicamente, la interpretación prescribe un cuerpo que responda a tres imperativos: ética, organicidad y equilibrio.

Con relación a la ética, los movimientos del cuerpo son susceptibles de poseer una significación buena o perniciosa. El trabajo de Elina Matoso (AAVV: 2006) sobre el movimiento, sostiene que, si bien el mismo indica traslado, excitación, estimulación o conmoción, su relación con la concepción dualista da como resultado categorizaciones tales como movimientos lindos o feos, etéreos o groseros, sublimes o demoníacos, falsos o verdaderos, nobles o incultos. Es decir, la aplicación de una moral o normativa del movimiento y la consecuente aprobación o el rechazo del mismo, según su forma. De este modo, el devenir y la transitoriedad del movimiento se transforman en un orden estático, predeterminado y previsible. Así también, la gestualidad puede convertirse en norma, según los parámetros de modelos ideales. Históricamente, los gestos han sido catalogados como buenos o malos, en tanto considerados la expresión física y exterior del alma interior (Schmitt: 1991). De este modo, la exterioridad del gesto se apoya en la representación dual de la persona. El parámetro de un gesto bueno es su carácter no excesivo o incontrolado, por lo que debe responder a la exigencia de orden y medida. Dado que paulatinamente, adquiere mayor importancia el rostro y los ojos, se prioriza la gestualidad facial en detrimento de los movimientos corporales, identificados con lo caótico, lo que refuerza la idea del cuerpo como residuo.

En lo que respecta a la organicidad, Jean Francoise Lyotard (1981) define al cuerpo orgánico como aquél en el que cada parte se halla convenientemente aislada por su función respectiva, por lo que la coordinación total se realiza en orden al mayor beneficio. El cuerpo orgánico es, por lo tanto, un cuerpo útil. Todo lo que ingrese en dicha organización y no se conforme a la misma, será considerado una amenaza al todo, interés general que autoriza la represión de lo infructuoso. Por lo tanto, el cuerpo orgánico es un producto incesante, que debe ser constantemente producido, y que

genera un “efecto de superficie”, por el que se convierte en la exterioridad de una profundidad más importante, constituida por el orden mismo.

Por último, el cuerpo del intérprete es un cuerpo equilibrado. De este modo, el cuerpo matematizado y geometrizado de la danza clásica, es sustituido en la Actuación, por un cuerpo inofensivo, previsible, un cuerpo “compensado” (Kaplan: 2006). Se trata de un cuerpo que puede tener excesos (no es un cuerpo “formado” como el del bailarín), pero los mismos son sopesados con otros atributos. En el caso de la Actuación, la legitimación de cualquier exceso del cuerpo del actor es el personaje, en tanto fragmento de una trama que equilibra todas las polaridades que se hallan en su interior. De este modo, el cuerpo del actor debe garantizar la transparencia hacia el personaje, a través de la continuidad rítmica, la unidad, la coincidencia, es decir, la austeridad o el barroquismo en la expresividad, en tanto estas cualidades se ajusten a la caracterización emanada del texto.

La concepción dualista implícita en la figura del intérprete determina la exigencia de un cuerpo significativo, orgánico y equilibrado que, lejos de corresponder a una dimensión histórica, se halla presente aun en la teoría teatral contemporánea. Tomemos, por ejemplo, la definición de “cuerpo” que proporciona Patrice Pavis en su *Diccionario* (1983). El mismo caracteriza al término a partir de dos ejes: “espontaneidad / control” y “relevo de la creación / material que remite a sí mismo”. La concepción dualista del actor se halla presente en cada uno de los términos de dichas polaridades.

La espontaneidad se caracteriza como la posibilidad de un “hacer” meramente del cuerpo, sin plan previo y por lo tanto, sin participación de la mente. Más aún, Pavis relaciona a esta instancia con la Actuación naturalista, basada en la vivencia. No obstante, el naturalismo se basa en el texto dramático, e implica la poética de la representación transitiva por antonomasia. Si el actor del naturalismo parece moverse según su propia iniciativa, las características de la puesta en escena y la textualidad dramática del género, ponen en evidencia que dicha “espontaneidad” no es tal. La única forma de ver al actor del naturalismo como poseedor de un “cuerpo espontáneo” es mediante la transparentización del actor en el personaje, es decir, por la confusión entre ambos. Esto promueve la conclusión de que cuánto más cercano al realismo, menos técnica o artificial es la Actuación, por lo que requiere una mayor subordinación intelectual al sentido a representar. En lo que se refiere a la otra instancia del eje, el control implica la posibilidad de accionar según un plan previo, por lo que el cuerpo sólo se limita a ejecutar lo que la mente le dicta.

Lo mismo sucede con la caracterización de “relevo de la creación”, correspondiente a la segunda dicotomía propuesta por Pavis. La misma sugiere también la ejecución por parte del cuerpo, de una creación previa que la mente crea o comprende. Por último, Pavis se refiere al cuerpo como “material que remite a sí mismo”. La noción de material nos coloca ya de cara a una caracterización dualista. Pero además, Pavis afirma que la ausencia de un código previo indica, en este caso, la necesidad de constituir un código propio mediante el lenguaje corporal. Se trataría de propuestas que busquen signos no calcados del lenguaje, pero con una dimensión figurativa, similar a la de la danza y ubica allí a Grotowski y Barba (analizaremos sus propuestas en la sección **4. d. del Capítulo 4**). De este modo, lo que Pavis define como un código original de gestos creativos es aquello que, si bien no puede remitir a un significado previo a ilustrar, tampoco puede sostenerse sin una significación posterior a descifrar. Esta idea de crear un “lenguaje nuevo”, se halla implícita en las nociones de “dramaturgia del actor” y de “jeroglífico”.

Sostenemos que estas concepciones impiden una caracterización de la Actuación como fenómeno específico, superadora de la concepción dual del sujeto que desemboca irremediablemente en la noción de intérprete o en la reacción que constituye su contrapartida: la noción de creación a partir de la nada (el actor que crea su propio código). Esta postura también conduce a poéticas con un alto grado de intelectualidad, que suponen la subordinación corporal a un imperativo ético-ideológico, o de un alto grado de especialización física, que derivan asimismo en la configuración de un cuerpo – objeto.

De este modo, la concepción de la Actuación como interpretación conduce al establecimiento de una relación entre el cuerpo o la acción del actor con algún tipo de significado. El mismo puede ser discursivo (relacionado con la trama, con la norma o con algún referente), no discursivo (relacionado con lo primitivo, lo original, lo subjetivo, en definitiva, con todo aquello que subvierte la mimesis) o metadiscursivo (relacionado con la indagación por la forma, tal como puede observarse en la danza/teatro o el teatro/danza, así como en la Biomecánica de Meyerhold o en otras propuestas que posteriormente establecieron vínculos con el teatro, como los desarrollos de la Bauhaus). Tanto el primero como en el tercer caso, relacionan la ejecución del actor con algún tipo de modelo, referencial discursivo o coreográfico geométrico. La existencia de dichos modelos con anterioridad a la Actuación, determinan a la misma como su interpretación o materialización. Aquel desempeño actoral que no se sostiene

en ningún modelo previo, es simplemente desechado como incorrecto (hemos visto que la norma funciona para marcar qué es una buena o mala Actuación en relación con la representación correcta de un personaje y a la eliminación de “errores” o “ruidos”) y atribuido al actor en tanto sujeto (lo que hemos denominado “atribución selectiva”), o caracterizado como la expresión irracional de aspectos primitivos u originarios del ser humano, aparentemente no asimilables a ninguna significación, aunque no obstante deban su visibilidad a la arbitrariedad de los conceptos “primitivo” u “origen”.

Esta contradictoria relación entre cuerpo y representación, inherente a la condición de intérprete, determina que la Actuación propiamente dicha, es decir, la acción del actor en escena, persista como problema.

Conclusiones del Capítulo 1

En el presente capítulo hemos analizado la concepción canónica de la Actuación a lo largo de la historia del teatro en occidente, por la que la misma es entendida a partir de la teoría de la mimesis. Hemos establecido que el principal problema que surgía para la perspectiva platónica, era la ambigua relación que las acciones del actor pudieran establecer con la condición moral de las ideas o conceptos representados. La solución que proporcionó la teoría aristotélica de la mimesis consistió, por lo tanto, en subordinar la acción escénica a la trama compuesta por el autor. En este contexto, el personaje se convirtió en la entidad legitimante de las acciones del actor, en tanto porción de sentido dentro de una totalidad que equilibra y justifica cualquier polaridad o exceso.

Luego, hemos evaluado los parámetros técnicos de desempeño actoral, en esta perspectiva. Para ello, hemos introducido el concepto de “atribución selectiva”. Mediante la misma, los aspectos transitivos de la acción actoral, son asimilados a la representación de un referente o personaje, mientras que adquieren un carácter réprobo todos los aspectos relacionados con la actividad actoral en tanto profesión, y todos los elementos de la Actuación que ostentan un carácter reflexivo, los cuales son atribuidos negativamente al actor en tanto profesional.

Por otra parte, analizamos el dualismo inherente a la noción de interpretación que se desprende de estas concepciones. Mediante el mismo, el actor comprende intelectualmente el sentido a representar (indicado por una instancia externa a la Actuación), y luego lo ejecuta o materializa, utilizando su cuerpo para ello. No obstante, hemos establecido la ausencia de una delimitación clara de la tarea actoral y la carencia de un desarrollo técnico de los procedimientos a llevar a cabo por el actor. Esto difiere

ostensiblemente de otras “artes interpretativas”, por cuanto no existe una ubicación anatómica precisa de las tareas a realizar por el actor, dado que la acción actoral no requiere de habilidades diversas a las del hombre común.

Por último, hemos establecido que esta carencia se ha suplido históricamente con posturas meramente normativas y prescripciones respecto a lo moral y/o éticamente aceptable o ímprobo, siempre en relación con el respeto a la representación transitiva hacia un referente socialmente valorado en el período del que se trate.

Capítulo 2. Más allá de la representación: el sujeto en la dimensión no transitiva de la Actuación

En el **Capítulo 1** hemos revisado las concepciones con que se ha entendido a la Actuación a lo largo de la historia del teatro en Occidente, con el fin de superar críticamente postulados que la reducen a una condición heterónoma.

El objetivo del presente capítulo es establecer lo específico de la Actuación como fenómeno artístico. Consideramos que esto se halla en la coexistencia igualitaria de las dimensiones representativa (o transitiva) y no representativa (o reflexiva) de la acción actoral, en la que el sujeto acontece en tanto estilo personal. Nuestra indagación se centrará entonces en las características de la acción actoral y en las particularidades del posicionamiento del sujeto en la misma.

2. a. Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación

En el **Capítulo 1** hemos abordado la concepción tradicional de la Actuación según las nociones de representación e interpretación. Mediante la disposición interna de la trama, tal como se concibe en la mimesis aristotélica, la Actuación se ha establecido como la interpretación de un personaje, construcción discursiva que legitima el desempeño actoral y a la que el actor debe prestar su corporalidad, entendida como pura materialidad moldeada y/o constreñida normativamente para tal fin. Sin embargo, esta disposición del hecho escénico no logra disolver el carácter ambiguo de la acción actoral, por lo que el problema del actor persiste. Tanto la constante caracterización del actor como polo caótico que amenaza cualquier construcción de sentido, como la valoración negativa de la persona emanada de su profesión, constituyen reacciones frente al estatuto confuso de la acción del actor en el escenario, que el orden representativo no logra resolver.

En la presente sección nos centraremos en la acción actoral. Consideramos que la misma no posee características particulares que la distingan de la acción cotidiana.

En primer lugar, y con el fin de argumentar esta afirmación, analizaremos las dificultades de la aplicación de la noción de representación en su carácter transitivo a la acción actoral, mediante la cual la misma se define como la sustitución de la acción narrativa (**2. a. 1**)

Luego, indagaremos en la caracterización de lo teatral a partir de una dimensión de desdoblamiento, tal como lo sugiere el concepto de denegación. Consideramos que

dicho desdoblamiento no puede sostenerse sobre la base de una diferenciación entre la acción actoral y la acción cotidiana a partir de sus características intrínsecas. Para ello, confrontaremos la acción del actor con diversas nociones propuestas por la teoría teatral contemporánea: la explicación de la acción actoral mediante la ausencia de motivación real y el concepto de Actuación Semántica (Pavis: 1994) y las nociones de teatralidad en tanto fingimiento (Cornago: 2005, d), y de teatralidad en tanto ámbito clivado de lo cotidiano y sometido a la “ley de imposibilidad del no retorno” (Feral: 2003) (2. a. 2.)

Posteriormente, y una vez fundamentada la inexistencia de propiedades diferenciales de la acción actoral, postularemos que la particularidad de la misma radica en el posicionamiento del sujeto en una situación determinada (Merleau Ponty: 1975), a la que denominaremos y caracterizaremos como “situación de actuación”. La misma se define por la participación de un sujeto que acciona, en tanto entidad que proporciona unidad a la Actuación como fenómeno artístico susceptible de percepción y valoración estética, y un sujeto que observa dicho accionar. (2. a. 3.)

Por último, estableceremos al personaje como efecto de la acción en situación de actuación y no como su causa u origen. Sostendremos, por lo tanto, que es la acción actoral la que posibilita la existencia de una representación de carácter transitivo en el hecho teatral (2. a. 4.)

2. a. 1. La acción actoral como problema

El planteo transitivo de la representación ostenta dificultades en el caso del hecho teatral, derivadas de las características de la Actuación en tanto acción.

La subordinación a la representación, le confiere a la acción en escena la función de sustituir a la acción narrativa cuyo agente (“quién”) es el personaje. Al llevar adelante las acciones del personaje, el actor lo representa. Sin embargo, esta afirmación se ve dificultada por el carácter efectivo de la acción actoral. Esto se evidencia en lo que hemos denominado atribución parcial o selectiva: dado que la acción representada nunca logra borrar del todo a la acción en escena, se produce la adjudicación a la persona del actor de todos los aspectos considerados disruptivos de la trama, lo que ocasiona las reprimendas dirigidas contra el mismo. No obstante, esto constituye una reacción que, lejos de resolver el problema de la acción actoral, lo agudiza: ¿por qué la reflexividad resulta problemática en la Actuación? ¿Por qué la acción del actor parece no someterse del todo a la transitividad de la representación?

La dimensión transitiva de la representación⁴¹, pone en juego tres factores: un algo exterior, un nuevo objeto y la distancia que separa a ambos (González Requena: 1987). La transitividad reposa en la sustitución que el nuevo objeto o elemento realiza de aquello que se halla ausente y por lo tanto, referido. Esta dimensión procuraría religar aquello que se halla separado, el *nihil* de la representación: “allá donde se da separación entre A y B (el *nihil*), debe también haber siempre vínculo entre A y B” (Lyotard: 1981, Pp. 95). Dado que todo funciona sobre una ausencia, lo único real es el nuevo objeto que ocupa su lugar. No hay confusión con lo evocado y más aún, es necesario que no la haya para que la representación tenga lugar. Sin embargo, la distancia entre el nuevo objeto y lo referido puede borrarse, lo que deriva en la aparente inexistencia del primero. El predominio de la transitividad por sobre otros aspectos de la relación entre el elemento presente y el ausente, es lo que determina que la realidad del nuevo objeto resulte invisibilizada en la función sustitutiva. Así, el nuevo objeto no es tomado positiva o afirmativamente sino en función de lo que no es y que por lo tanto, reemplaza. La sustitución afirma la ausencia, al tiempo que aniquila al objeto que se halla en su lugar.

Ahora bien, examinemos cómo funciona esta relación en un objeto artístico. Tomemos por caso una pintura figurativa: *Naturaleza muerta con cesta de frutas*, de Cézanne. La obra representa a la cesta, las frutas, la mesa y la vajilla, pero no es ni una cesta, ni una fruta, y ni la mesa ni la vajilla se hallan presentes en el cuadro. Existe en este caso una representación de carácter transitivo, por la cual el cuadro (objeto real) sustituye a los objetos enumerados (ausencia). No hay ningún elemento o rasgo en la pintura que sea compartido con los objetos referidos, por lo que cualquier relación, incluso la de semejanza visual, es arbitraria y establecida por convención (tal como lo ha explicado Eco: 1982). La separación o hiato respecto de la ausencia sustituida, que debe ser religada a través del signo y su adecuada lectura, está determinada por aquello que constituye la dimensión reflexiva de la representación (en términos de Chartier: 1996), por cuanto el cuadro *Naturaleza muerta con cesta de frutas* se presenta a sí mismo como obra pictórica. Podemos decir entonces, que la distancia de la que depende la dimensión transitiva de la representación, se origina en la materialidad del nuevo objeto, cuya presencia impide asimilar cualquiera sus elementos (tela, óleo, pincelada, etc.) con la ausencia sustituida. Si bien el espectador podría detenerse solamente en la

⁴¹ Distinción a la que nos referimos en la sección 1. a. del Capítulo 1.

sustitución ejercida por la obra, que se vuelve así transparente hacia los objetos representados, nunca podría afirmar que la obra pictórica no se halla presente, es decir, que *es* lo que representa. Si lo representa, es a fuerza de *no* serlo.

Este esquema no depende de la existencia en la realidad del objeto sustituido, dado que no se modificaría sustancialmente en el caso contrario, es decir, en el de la sustitución de objetos inexistentes. Por ejemplo, en la narración de hechos, seres y acciones imaginarios, no sólo lo representado constituye una ausencia reemplazada por el discurso, sino que, aquí también, el nuevo objeto no presenta semejanza alguna con aquello que invoca. Consideremos esta afirmación a partir de la postura de Paul Ricoeur (2000) según la cual la imaginación puede generar imágenes de objetos con existencia física propia (retratos, cuadros, dibujos), cuya función es “ocupar el lugar de” las cosas que representan, o puede producir objetos que poseen “existencia puramente literaria” (imágenes que evocan cosas inexistentes como las novelas y los dramas). La existencia literaria implica que el objeto ausente no existe más que como efecto de sentido del relato, no obstante lo cual, el relato mismo posee una materialidad no reductible a aquello que representa. Por consiguiente, la inexistencia del objeto ausente en la realidad, no introduce una diferencia en el hecho de que la obra posee una materialidad que difiere de lo representado, en definitiva, *es* otra cosa: es pintura y es narración, *por lo tanto* no es cesta de frutas y no es en sí el suceso referido.

Pero, ¿qué sucede cuando trasladamos este planteo a la acción realizada por un actor durante su Actuación? Pongamos por caso a un actor que camina en el escenario. En los términos de la explicación tradicional de la Actuación, se sostiene la dimensión transitiva del desempeño actoral, mediante la cual dicha caminata sustituye a la caminata del personaje. No obstante, consideramos que esta afirmación se sostiene en la reunión de dos momentos que es necesario distinguir. En primer lugar, el texto dramático o la indicación escénica, de naturaleza lingüística, señalan mediante un concepto que el personaje “camina”: en los términos de la mimesis aristotélica, la composición de la trama permite configurar una serie de eventos y/o movimientos inconexos en una acción narrativa con coherencia, sentido y principio, medio y fin, en este caso “caminar”, cuyo “quién” es el personaje. Hasta aquí, la representación no difiere de lo expuesto en el caso de la obra pictórica o narrativa. El concepto “caminar” sustituye a una acción imaginaria.

Es en un segundo momento, y sobre la base de dicho concepto, que el actor realiza la acción y efectivamente camina. Ahora bien, ¿a partir de qué parámetros se establece

la sustitución de la acción narrativa por la acción actoral? ¿Cuál es la ausencia sobre la que se articula la acción o que la acción sustituye? Tal como en *Naturaleza muerta con cesta de frutas*, podemos afirmar que lo único real es el nuevo objeto: la caminata del actor en el escenario. En tanto que realizada, la acción actoral se presenta a sí misma como tal. Pero, a diferencia del ejemplo pictórico, el carácter reflexivo de la acción ejecutada por el actor es idéntico a aquello que debe sustituir por carácter transitivo. Más precisamente, *es* aquello que lo que debe sustituir *no es*: una acción efectiva. ¿Qué es entonces lo que diferencia a esa caminata de otra efectuada por el sujeto en su vida cotidiana? ¿Por qué características intrínsecas a esa acción podemos afirmar que se trata de la sustitución o materialización de otra acción, ausente o irrealizada? Dichas características, ¿difieren de las de una caminata “sin referencia”? ¿En qué aspectos?

2. a. 2. La condición teatral de la acción actoral.

En primer lugar, consideremos el argumento tradicional mediante el cual se entiende a la acción actoral. En gran medida, las posturas históricas que definen a la Actuación como interpretación, han recurrido a la atribución de la acción actoral al personaje, dado que se entiende que la misma no se origina en el actor, quien no tiene motivaciones para efectuarla: la acción viene indicada por el texto y el actor se limita a leerla, a comprender intelectualmente qué debe hacer (a veces requiere la ayuda del director para ello) y posteriormente esa idea de la que se apropia es traducida en movimientos corporales. Por consiguiente, la acción actoral difiere de la real en que las motivaciones que la originan no son verdaderas. Por otro lado, la acción no corresponde al actor porque la idea que la motiva es anterior y exterior a la ejecución, por lo que, la acción que se representa en escena es la traducción material de un contenido previo, no correspondiendo a la Actuación en sentido estricto, aun cuando dicho contenido haya sido ideado por el propio actor en otro momento. Es decir, la acción narrativa es una acción en potencia que posee, por constituir su motivación o legitimación, una jerarquía superior a la ejecución en una acción efectiva.

Esto es lo que se expresa en el dualismo y es lo que se halla en la base de conceptos tales como el de Actuación Semántica, propuesto por Patrice Pavis (1994), en el que indistintamente se incluyen la capacidad mimética y emotiva del actor. Según esta perspectiva, la acción actoral puede referirse a la acción del personaje, tanto como el sentimiento del actor en escena refiere por semejanza a una emoción conceptualmente definida (“tristeza”, “llanto”, “risa”), que también podría identificarse en la realidad. Un

sentimiento verdaderamente motivado es sustituido entonces por un sentimiento técnicamente producido que refiere a aquél. Esto se contrapone a lo que Pavis denomina Actuación Deíctica, en la cual se produce una mostración de la presencia pura, constituyendo así una dimensión reflexiva de la Actuación que se produciría cuando el actor realiza acciones reales en el escenario en calidad de sujeto y no en calidad de personaje, es decir, respondiendo a una motivación propia por exhibirse. Sin embargo, en esta tipología permanece aun sin explicar en qué aspectos inmanentes radica la diferencia entre las acciones realizadas a partir de una motivación real y las acciones que ilustran o materializan una idea aportada previamente. Por otra parte, los motivos son imperceptibles en la acción⁴² e incluso pueden permanecer indeterminados para el propio actor.

La teoría teatral contemporánea, cuyo cimiento inicial se halla en la semiótica estructural y el modelo literario, sostiene que la especificidad de lo teatral se funda en la denegación⁴³. Fernando De Toro (1987) afirma que la denegación produce un enunciado doble y simultáneo, mediante el cual todo elemento presente en escena adquiere una dimensión bifacética: es teatro y, por lo tanto, no es realidad. Por consiguiente, “todo en el teatro resulta ser entonces afirmación de una existencia real y material y al mismo tiempo denegación que anula todo lo real” (De Toro: 1987, Pp. 9). La función esencial del concepto de denegación es la de producir el desdoblamiento del enunciado escénico. Mediante dicho desdoblamiento, todo aquello que se halle en escena se sustraerá de la realidad, al enunciarse como teatro. De este modo, por el solo hecho de ser colocado en un escenario, cualquier objeto conserva algunos de sus atributos (por ejemplo, los materiales), mediante los cuales su reflexividad se mantiene, pero pierde otros, como la funcionalidad: una silla colocada en un escenario cambia la función de ser un objeto para sentarse, por la de representar a una silla en la que el actor/personaje se sienta o un trono en el que el actor/rey se instala o una montaña que se asciende, etc. La silla conserva sus características en tanto objeto, pero no será utilizada como tal en lo cotidiano, dado que forma parte de la escenografía teatral y su función es la de representar.

⁴² De lo que se desprenden todos los malentendidos y las astucias en relación a la Actuación sincera o efectista, discusión de la que participa tanto la anécdota del *Ion* de Platón, como la paradoja explicitada por Diderot.

⁴³ Concepto cuya caracterización y funcionalidad no pueden asimilarse al tratamiento que el psicoanálisis realiza del mismo término.

Aun más, dado que el grado de denegación determina el grado de teatralidad (De Toro: 1987), habrá hechos escénicos “más teatrales” que otros. Esto nos coloca de cara al concepto de verosimilitud, al que hemos definido⁴⁴ como un trabajo de “borrado” del sujeto de la enunciación y de todo trabajo de escritura. Así, cuanto más verosímil resulte el enunciado, se generará una impresión de menor grado de teatralidad. No obstante, y contrariamente a lo que podría suponerse, será necesaria en este caso una denegación mayor, dado que los términos de la dicotomía (“soy teatro” / “no soy realidad”) son más difusos. Este sería el caso de la silla utilizada en escena como asiento, ya que la diferencia entre la silla como objeto en lo cotidiano y la silla en el ámbito de la representación, es más ambigua, por lo cual será necesario un mayor esfuerzo para el desdoblamiento del enunciado escénico. Por el contrario, la inverosimilitud facilita la denegación, aspecto que se percibe como mayor grado de teatralidad y resulta en la apreciación de algunos géneros como más teatrales que otros (Feral: 2003). De regreso a nuestro ejemplo, si la silla fuera utilizada para representar un trono, nos hallaríamos en un género más teatral que en el caso anterior (aunque menos que en el de la silla utilizada para representar una montaña). No obstante, la denegación sería aquí más fácil de producirse, dado que tendríamos más dificultades para confundir a la silla con un trono, pero no tantas como las que acarrearía creer que la misma es una montaña.

Este proceso se produce siempre en relación con las coordenadas de un género o período histórico, que funcionan como modelo, y no con las de la “la realidad”. El género o período histórico es aquello de lo que depende la denegación, dado que es necesario el establecimiento de un fondo sobre el cual se produzca el desdoblamiento que trae aparejado. Sin dicho contexto, el desdoblamiento (la denegación y por lo tanto, la teatralidad de un hecho escénico) no sería posible. La denegación depende por lo tanto, de la conceptualización del elemento o enunciado a denegar, es decir, del vínculo establecido con el discurso que lo delimita como tal.

La denegación es más compleja en el caso del actor porque para ser percibido como personaje (Hamlet, quien muere trágicamente hacia el final de la obra) y no como persona (un sujeto que es asesinado en un instante impredecible), es necesario seguir viéndolo siempre como actor. De modo tal que Hamlet es el resultado de un desdoblamiento que nos indica que si bien el sujeto es real, dado que está actuando, lo que hace no es real. De esto deriva la idea de “espectador ingenuo”, virtualidad

⁴⁴ En Capítulo 1. a.

consistente en que, si no se está informado de la convención de la representación, no puede efectuarse la denegación, por cuanto podría confundirse al nuevo objeto con el objeto invocado y creer que verdaderamente el actor murió (aspecto específico del teatro, del que están exentas otras artes).

Por otra parte, en virtud del concepto de denegación, según el cual hay géneros más teatrales que otros, podría afirmarse también que hay actores “más teatrales” que otros. De esta suposición proviene la confusión entre Actuación realista y ausencia de artificio o menor teatralidad, que puede observarse en apreciaciones tales como que el cuerpo del actor naturalista es más espontáneo que el de un actor de la *Commedia dell'Arte*⁴⁵. De este modo, será más fácil percibir a la Actuación y evitar la confusión con la realidad si el grado de teatralidad es mayor, es decir, si el actor realiza acciones inverosímiles, dado que si la acción actoral se asemeja mucho a la acción real, ambas podrían confundirse.

No obstante, esta idea general respecto de la denegación en la Actuación presenta dificultades en su profundización. Más precisamente, ¿cómo opera la denegación en relación a las acciones que el actor realiza en escena? Extrapolando lo afirmado anteriormente, una acción realizada en escena, no sería real. Podría establecerse, por lo tanto, una diferenciación entre la acción real y la acción actoral. Pero, ¿qué alcance tiene esta afirmación? Específicamente, ¿en qué difieren ambos tipos de acciones? ¿Podemos sostener que la acción actoral no es real porque no se ha hecho efectiva?

Para argumentar la teatralidad de la acción sobre la base de la denegación, debemos precisar, en primera instancia, a qué acciones nos estamos refiriendo. De regreso a nuestro ejemplo, si un actor camina por el escenario, debemos reconocer que dicha caminata se ha hecho efectiva. Pero si un actor muere en escena, será necesario comprender que dicha muerte no ha sido tal. Nos encontramos entonces con que el concepto de denegación así caracterizado, se manifiesta demasiado laxo o inexacto, dado que en toda Actuación habrá acciones que será necesario denegar (el actor no murió) y otras que no podrán denegarse (el actor realmente anduvo por el escenario).

Con el objeto de precisar entonces la especificidad de lo teatral, han surgido en la última década otras explicaciones teóricas, que profundizan en la noción de teatralidad como mirada que desdobra. Nos referiremos concretamente a los postulados de Oscar Cornago y Josette Feral. Cornago (2005, d) define a la teatralidad como la cualidad que

⁴⁵ Tal como hemos analizado en el apartado 1. b. 4. del Capítulo 1 a partir de la definición de “cuerpo” de Patrice Pavis en su *Diccionario* (1983).

una mirada le otorga a una persona que se exhibe conciente de ser mirado, mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento. Por lo tanto, se trataría de una acción que se exhibe como real, dado que posee todos sus atributos, pero que se denuncia como falsa. Dicha denuncia implica que el engaño o fingimiento deben hacerse visibles, porque sino, no habría teatralidad alguna. Cornago brinda un ejemplo: si bien el travesti es aquel que finge ser mujer, debe haber algo por lo cual la verdad oculta (que es un hombre), se intuya. Si esto no sucediera, no habría travestismo. Pero es la mirada la que se halla desdoblada: ve el producto y también ve el fingimiento.

¿Cómo opera esto en relación con la acción? Volvamos una vez mas a nuestro actor caminando por el escenario. Si entendemos el concepto “caminar” como “andar o ir de un lugar a otro dando pasos”⁴⁶ debemos decir que el actor ha caminado. Sería extraño plantear en este caso que, como sabemos que no lo ha hecho como sujeto en lo cotidiano, la caminata no ha tenido lugar. Si entendemos, en cambio, que “caminar” significa “dirigirse hacia un lugar o meta”⁴⁷ tendremos entonces dos acciones diferentes: si bien Clitemnestra ingresa a palacio para matar a Agamenón, la actriz finge esta acción, mientras en realidad se dirige tras bambalinas, porque sería inverosímil que manifestara que entra a palacio y se quedara en escena. No obstante lo cual, como la verosimilitud depende de las convenciones estéticas, en una obra contemporánea bien podría el personaje manifestar que se retira y el actor no moverse en absoluto. Sea cual fuere el caso, si nos atenemos a esta segunda acepción del término caminar, se habrán producido dos acciones diferentes: la narrativa (que se ha fingido) y la concreta (que se ha realizado). Dado que conocemos la convención teatral, sabemos que la acción narrativa no ha tenido lugar y que sólo ha sucedido el andar del actor, pero que debemos ver que allí donde la actriz ha caminado tras bambalinas, el personaje ha entrado a palacio. ¿Diremos entonces que la teatralidad se ubica en el coeficiente positivo resultante de restarle a la entrada del personaje a palacio, la salida de escena de la actriz? ¿Y qué constituiría o a quién se le atribuiría el resultado negativo de dicha operación, el resto, lo que sobra?

La distinción planteada resulta endeble. Pero consideremos ahora la acción narrativa “Laertes mata a Hamlet”. Mientras el actor realiza una serie de movimientos con la espada, Laertes asesina a Hamlet. Sabemos que hay algo allí que el actor no ha

⁴⁶ Definición extraída de la XXII Edición del Diccionario de la Real Academia Española de Letras.

⁴⁷ Otra de las acepciones que brinda la XXII Edición del Diccionario de la Real Academia Española de Letras.

hecho: matar. Pero mediante la denegación, vemos que sí lo ha hecho. No obstante, para ver algo que no ha sucedido, hemos tenido que dejar de ver lo que sí sucedió: todo lo que el actor efectivamente *hizo*. Ha habido en ese hacer infinidad de movimientos, ritmos, actitudes, gestos, formas, que exceden o que no están contenidos en la acción narrativa “Laertes mata a Hamlet”. ¿Qué sucede con esa multitud de eventos que no pueden ser conceptualizados? ¿No han sucedido? ¿Han pasado automáticamente a ser atributos secundarios del personaje (dado que en la mimesis, la acción narrativa es más importante que el carácter) y por lo tanto no son ya del actor? ¿Dónde se ubica o cómo se explica ese “resto” entre la acción narrativa, que en su enunciación bien se vale por sí misma, y lo que el actor *hace*, acción real que es lo específico del teatro?

Una vez más, observamos que lo específico de la acción actoral deriva de la conceptualización de la misma, de su vínculo con el discurso que la delimita. La mirada que desdobra, no lo hace viendo el producto y viendo también el fingimiento, tal como lo plantea Cornago. Por el contrario, el producto se ve y el fingimiento se “conoce”. Y a tal punto el saber condiciona la percepción, que se deja de ver lo sucedido para ver lo que se *sabe* que sucedió.

Josette Feral (2003), por su parte, propone que la teatralidad descansa sobre una mirada que postula y crea un espacio separado de lo cotidiano, produciendo así una partición de la realidad. Se trata de un espacio potencial que hace manifiesta a la mimesis, merced a la construcción de un marco o distancia con la cotidianeidad, dado que, si lo visto estuviera ubicado en la misma, quedaría fuera de todo acto de representación. Si bien Feral busca alejar a la teatralidad de la dicotomía realidad/ficción, vinculándola a la generación de una “espacialidad otra” respecto de lo cotidiano, la afirmación de una ausencia de representación (es decir, de la mera presentación) en lo no teatral, plantea algunas dificultades. Estas se evidencian en la descripción del encuadre teatral como propiciador de una doble dinámica, que permite transgresiones al tiempo que prohíbe cosas. Se trata de la generación de un tiempo suspendido y reversible, que se inscribe en lo que Feral denomina “Ley de exclusión o imposibilidad del no retorno” (2003). En lo que respecta a la acción, y según esta perspectiva, la teatralidad radica en la generación de un marco que distingue un exterior cotidiano, donde las acciones son realizadas efectivamente, por lo que no pueden ser deshechas, y un interior en el que el tiempo es reversible, es decir, en el que las acciones tienen vuelta atrás o no son reales.

Esto puede suceder por dos motivos: que la acción actoral sea efectiva pero no tenga consecuencias en lo real o que la acción actoral no se realice por completo, lo cual nos coloca nuevamente frente al problema de su conceptualización. Porque si bien podemos decir que mientras un personaje “entra a palacio”, el actor permanece tras bambalinas, con lo cual su acción de dirigirse a palacio no tiene una consecuencia en lo real, la acción de “andar” sí la tiene, porque el actor efectivamente se ha desplazado, de modo que dicha caminata no puede simplemente “deshacerse”. Del mismo modo, cuando Laertes mata a Hamlet la acción del actor se sometería a la “ley de imposibilidad del no retorno”, por la que su espada no tendrá filo y los golpes no serán certeros, porque además de no matar, el actor también procurará no lastimar a su compañero. Esto se basa en la premisa de que allí donde el espectador perciba que hay una acción violenta que se ha realizado efectivamente, dejará de ver “teatralidad” para ver realidad, es decir, lo sucedido pasará a formar parte de su espacio cotidiano. Sin embargo, otra vez nos encontramos frente al hecho de que el actor ha movido su espada. Dicho movimiento ha sido efectuado en realidad y de manera completa, no a medias.

La “ley de imposibilidad de no retorno” tiene un efecto retroactivo e indica: esto que hemos visto, no sucedió. Pero el sentido atribuido (“lo que el actor está haciendo es para que se comprenda que Laertes mata a Hamlet”) es aquello que puede entenderse de la lectura del texto sin necesidad de la acción del actor. Sólo si nos limitamos a ver que Laertes mató a Hamlet, y dado que no lo mató, podemos decir que la acción puede “deshacerse” y volver atrás. Pero, ¿hemos visto eso realmente o le hemos atribuido ese sentido a lo que vimos, que es en sí mismo, otra cosa? Que Laertes mate a Hamlet es una acción que no sucede y que no podemos hallar en otro sitio más que en el texto dramático. Como resultado, la única acción que puede “deshacerse” es aquella que nunca ha ocurrido. Lo que hemos visto es a un actor mover una espada y esa acción ha sido efectiva y completa. ¿Podemos decir que realmente esa acción tiene retorno y que el actor no ha movido la espada? Deberemos entonces decir que hay acciones “completas” y acciones “incompletas”. Mover la espada es una acción completa y efectiva, matar, no. Pero, ¿acaso el teatro debe dividirse entonces entre acciones completas e incompletas?

Supongamos una obra realizada íntegramente con acciones completas y efectivas que no refieren, por lo tanto, a otra cosa más que a sí mismas. ¿Podremos afirmar que no se trata de teatro sino de realidad? Por ejemplo, un personaje le dispara a otro en escena: la bala no es real, el disparo no es real, el actor no tiene motivaciones reales

para disparar y, si bien el personaje “muere”, el actor que ha fingido morir retorna alegremente a su casa y, por lo tanto, los espectadores también. Pero tomemos un caso extremo, en el que realmente se realice en el escenario una acción “sin retorno”, por ejemplo, *Shoot*, la *performance* realizada por Chris Burden en 1971, que consistió en un disparo real al brazo del artista. La acción ha sido realizada efectivamente y es completa, no hay retorno posible de ella, al punto que Burden debió ser hospitalizado. Sin embargo, lo perturbador de la experiencia es que ninguno de los asistentes creía que allí le estuvieran “haciendo daño” a alguien, aunque el disparo haya sido real. ¿Qué es aquello que “mediatizaba” dicha experiencia, al punto que los espectadores no impidiesen el disparo o huyeran por temor a ser agredidos? ¿Qué es lo que provocó que el sujeto que efectuó el disparo lo hiciera sin reservas y que Burden se sometiera a ello sin problemas? No se trata de un rasgo de la acción, por el cual ésta pueda ser considerada como no real, ficticia o no efectiva. Tampoco hay algo en ella que pudiera considerarse representación de otra cosa ausente.

La constitución del hiato, no consiste aquí en una acción remedada, defectuosa o incompleta, sino en el enunciado “esto es arte” esgrimido por Burden y compartido por los concurrentes, lo cual bastó para que todos justificaran y se justificaran a sí mismos el hecho, adoptando conductas que serían totalmente diferentes y hasta opuestas de no existir dicha declaración. Este enunciado no era un hecho contundente que partía de la naturaleza incontestable de la acción, dado que, si bien era compartida por los presentes, no lo era por otras personas. Esto se demuestra en el hecho de que la *performance* no fue comunicada a la policía, ante la cual se esgrimió otro argumento. Y quedaría por analizar qué habría sucedido con dicha experiencia si se la hubiera contrastado con el plano de la ley⁴⁸. La polémica que plantea la obra⁴⁹, radica en el choque de fuerzas de enunciados disímiles, siendo siempre uno de ellos el enunciado “esto es arte”.

El caso analizado demuestra que la diferencia entre balas reales o falsas es impertinente para hablar de representación / presentación o verdad / falsedad, dado que estos conceptos se hallan delimitados por la relación entre enunciados y no por el contenido de la acción en sí. Tampoco sería pertinente plantear entonces que es fuera del arte donde las cosas pueden simplemente “presentarse”, dado que las motivaciones supuestamente reales para llevar adelante una acción y los medios por los cuales

⁴⁸ Lo cual no fue posible porque la policía creyó en la explicación esgrimida por Burden, quien declaró haber sido víctima de un asalto.

⁴⁹ Y en la que en cierta medida se sustenta una parte considerable del arte conceptual contemporáneo.

hacerlo, también dependen de la mediación del lenguaje. Por ejemplo, ¿el disparo hubiera sido una presentación si respondiera a motivos reales en lugar de artísticos? ¿Qué son los “motivos reales”? ¿Acaso no hay mediatización alguna en el hecho de que si alguien quiere hacerle daño a otra persona, sepa que, entre otras cosas, puede comprar un arma, cargarla, apuntar y tirar? Aun si planteáramos la “ausencia de motivos” en la realidad, deberíamos establecer un sentido, por ejemplo, la “locura”, supliendo dicha ausencia por un nuevo sentido. Por lo tanto, todas las explicaciones son el resultado de la conceptualización de la acción realizada, la cual es cambiante, contingente y externa al acontecimiento en sí, características que no se diferencian de las de la acción en el ámbito cotidiano, que también debe ser conceptualizada para ser comprendida.

Estimamos por consiguiente, que lo teatral implica una dimensión de desdoblamiento, pero que es inadecuado establecer la misma sobre la base de la distinción entre acción real y acción actoral. Consideramos, por el contrario, que no existen características intrínsecas que permitan una diferenciación entre ambas, dado que tanto las acciones de la vida cotidiana como las actorales dependen de la mediación de una instancia externa que permite conceptualizarlas como tales: el lenguaje. En efecto, la acción real se halla mediatizada, y por consiguiente desdoblada por el lenguaje, por cuanto también es posible identificar en ella una dimensión transitiva y una dimensión reflexiva. Concluimos entonces, en que la acción actoral no difiere de la acción real.

2. a. 3. La acción en situación de actuación

¿Cuál es entonces la especificidad de la acción actoral? Consideramos que se trata de la acción de un sujeto que se halla posicionado en un contexto espacio temporal determinado por el lenguaje, al que denominaremos “situación de actuación”. Esta afirmación presenta dos aspectos a analizar: por un lado, la atribución del accionar en escena al sujeto, quien permite dotar de unidad a la Actuación en tanto fenómeno artístico susceptible de ser percibido y valorado estéticamente. Por otra parte, la circunscripción de una situación espacio temporal en la que el sujeto, en tanto ser encarnado (Merleau Ponty: 1975), se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro sujeto.

La consideración del accionar en escena no sólo supone la adjudicación de un papel prioritario del actor en el hecho teatral, sino que procura considerar a la Actuación como una obra de arte atribuible a un sujeto. Regresemos a nuestro ejemplo inicial, la

obra pictórica. Teníamos allí la presencia de un objeto nuevo, que se encontraba en lugar de una ausencia. La obra, como realidad material, afirma su propia presencia como objeto producido por un hacer, es decir, por la acción artística de un sujeto. El hacer del pintor consiste en la producción de un nuevo objeto, exterior a dicha acción y cuya realidad efectiva establece una distancia con la ausencia que evoca y, por lo tanto, reemplaza. Pero en este caso, la acción artística del pintor no coincide con el objeto. El objeto ha emanado de ella, pero sobrevive a la misma en forma independiente. ¿Qué sucede en el caso de la acción artística del actor? ¿Cuáles son las implicancias que tiene en la acción, la observación tantas veces realizada: que en la Actuación, sujeto, soporte y obra coinciden? ¿Cómo se produce la acción artística del actor?

Consideremos la definición de obra de arte brindada por Hans Georg Gadamer (1996). Gadamer afirma que la unidad de la obra radica en su identidad hermenéutica, la cual emana y se refiere a sí misma y no proviene de un sentido exterior que la delimita. Invoca el ejemplo de la improvisación musical como caso extremo, dado su carácter de acontecimiento efímero y no discursivo. Gadamer estima que aquello que permite subsumir la acción del artista en el concepto “improvisación”, no viene dado por una instancia exterior, sino que emana del hecho o “es referido en su mismidad” (Gadamer: 1996, Pp. 68). Es lo que expresa cuando afirma que “para nosotros, algo <<está>> ahí” (Gadamer: 1996, Pp. 68). Eso que está ahí, es la obra identificada en tanto acción artística susceptible de ser valorada o juzgada, y por lo tanto, diferenciada del simple movimiento, pero también de una acción con otro fin.

No podemos negar que la Actuación, aun como interpretación en el seno de la representación, es y ha sido históricamente susceptible de juicio estético. Aunque más no sea en la atribución de adecuación o inadecuación al sentido a representar, la Actuación constituye una unidad o posee identidad hermenéutica. Ahora bien, dada su inexistencia en el acontecimiento escénico como situación espacio temporal, no es la acción a representar la unidad sometida a valoración en este juicio. En todo caso, la acción narrativa o el personaje será la medida invocada para dicha valoración. Aquello que se examina, se valora o simplemente, se percibe, es el accionar del sujeto en la escena, es decir, el accionar atribuido a un actor en particular. Si podemos juzgar que “Laertes mató a Hamlet”, es sólo porque podemos atribuir la multiplicidad de eventos y movimientos presentes en escena como realizados por cada actor en particular.

El sujeto acciona en escena en tanto tal y no en tanto personaje, aspecto que la interpretación intenta reducir a su mínima expresión y que el carácter transitivo de la

representación se obstina en desechar en tanto “error” o desvío. La atribución de la acción efectuada en escena al sujeto, es lo que resulta escamoteado en el dualismo que subyace en la Actuación considerada como representación y/o interpretación. De este modo, la caracterización técnica de la Actuación, imposible de realizarse en este contexto, es reemplazada por posturas normativas.

Por lo tanto, para comprender la acción del actor en tanto profesional y poder así arribar a una noción de Técnica de Actuación, es necesario desentrañar, en primer lugar, las condiciones de su acción en escena en tanto sujeto. En contraposición a la acción narrativa, que presupone orden y coherencia, la delimitación de principio, medio y fin, la posibilidad de ser concebida, enunciada, pensada, planificada, y de entenderla y abarcarla intelectualmente, la acción del actor en escena es lanzada y no terminada. Es un acontecimiento y su supeditación al esquema de la acción a representar, no lo contiene. Al igual que en lo cotidiano, la acción en escena implica devenir. Hay por lo tanto, un riesgo inherente a la acción actoral. Este riesgo, que no posee la acción narrativa y que la supeditación de la acción escénica a la misma no reduce, se halla siempre presente en la acción actoral tanto como en la acción cotidiana y es lo que distingue al teatro, la danza y la ejecución musical de otras artes. Dicho riesgo implica exactamente lo contrario a lo propuesto por la “ley de imposibilidad de no retorno”, es decir, establece la posibilidad siempre latente de que algo realmente “suceda”.

Estableciendo un vínculo con su noción de Acción Narrativa, el propio Ricoeur (2000) afirma que la iniciativa es una réplica de la práctica a la especulación y a sus obstáculos. Se trata de un presente vivo, activo, operante, que replica al presente visto, considerado, contemplado y reflexionado. La acción se desarrolla en el instante, es decir, se da en tanto irrupción y ruptura. El presente es incidencia y acontecimiento puro. En el mismo, el sujeto no puede ser a la vez observador y agente, por lo que el hacer implica necesariamente que la realidad devenga parcialidad y no totalidad abarcable racionalmente. En tanto realizada por el sujeto, la acción del actor, al igual que la acción cotidiana, no puede sustraerse del aquí y ahora, del instante en el que irrumpe, en el que se produce.

Creemos que es pertinente, entonces, considerar al actor en tanto sujeto situado, para lo cual introduciremos algunos aspectos de la *Fenomenología de la Percepción*, de Maurice Merleau Ponty (1975). Merleau Ponty establece una ruptura con el dualismo cartesiano. Parte de la premisa husserliana del ser-en-el-mundo, es decir, de la rigurosa bilateralidad entre el mundo y el sujeto, por la cual el cuerpo no puede ser pensado

como objeto que se posee, sino en tanto posición desde la cual el mundo es vivido. Es por ello que el cuerpo no puede darse como exterioridad, ni a la mirada ni a la conciencia del sujeto. El sujeto "es" su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Sólo como situado, es decir en relación con un mundo que no se posee como totalidad cognoscible sino como contexto para una posición determinada y parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo. La percepción del cuerpo y la percepción de la situación son una sola cosa, dado que el cuerpo no es más que dicha situación en cuanto realizada y efectiva.

Esta concepción del sujeto imposibilita pensar a la acción como ejecución de una idea previa o externa. La condición de la espacialidad y la experiencia es la fijación del sujeto en un medio contextual y su inherencia al mundo, es decir, la presencia sin distancia al mundo y al cuerpo. No es pensable entonces una acción emprendida desde una separación o suspensión del medio contextual para responder exclusivamente a imperativos conceptuales, es decir, no es posible para el sujeto accionar sin estar situado. En este sentido, la libertad del sujeto no es concebible por fuera de la situación, en tanto la situación es la existencia y no hay libertad sino en el flujo de la misma: "nunca hay pues determinismo, ni jamás opción absoluta, nunca soy una cosa ni una conciencia desnuda" (Merleau Ponty: 1975, Pp. 462). Los movimientos se experimentan como resultado de la situación, no son necesariamente precedidos ni acompañados por ideas o pensamientos y es por ello posible afirmar que la motricidad posee ya el poder de dar sentido. Cada movimiento tiene lugar en un medio contextual que es determinado por el movimiento mismo, dado que encierra ya una referencia al mundo, pero no como representación, sino como medio hacia el que el sujeto se proyecta. Mover el cuerpo es apuntar hacia dicho medio, responder al mismo, por lo que no puede concebirse un movimiento que sea primero representado y luego meramente ejecutado.

Donde el dualismo inherente a la noción de interpretación propone una comprensión intelectual previa traducida posteriormente en movimientos adecuados (intervalo menos pronunciado en una acción real, pero acentuado en la ficción), la fenomenología plantea a cualquier acción desde la estricta vinculación del sujeto con la situación en la que se halla posicionado. En este contexto el saber en tanto conocimiento es sustituido en intención de hacer. El cuerpo comprende sin que ello signifique subsumir un dato sensible bajo una idea y es en este sentido que puede afirmarse que el contexto es el que "arranca" la acción del sujeto.

Ahora bien, una situación se define por no ser la totalidad del ser. Debe establecerse una distancia entre el hombre y aquello que reclama su atención, para que el mismo no permanezca encerrado en un medio determinado. Por lo tanto, situación es lo contrario a totalidad, por cuanto aquella es contingente y varía. La posición implica así un punto de ceguera, que es lo que determinará su movilidad. Si bien el cuerpo se entrega sin reservas a la acción que el medio le reclama, esto sólo sucede intermitentemente. El sujeto nunca queda perdido en el acto, dado que siempre puede cambiar de situación. Esta ceguera o falta de totalidad, es lo que Merleau Ponty equipara con la oscuridad necesaria para la claridad del espectáculo y es lo que define a un elemento como situado, es decir, recortado del todo indeterminado.

Esto es lo que sucede con lo que Merleau Ponty denomina “contexto objetivo”, es decir, una situación imaginaria que se recorta, que no se confunde con la realidad:

“el hombre normal y el comediante no toman por reales las situaciones imaginarias, al contrario, separan su cuerpo real de su situación vital para hacerlo respirar, hablar y, de ser necesario, llorar en lo imaginario” (Merleau Ponty: 1975, Pp. 121 y 122).

El sujeto posee la capacidad de situar su cuerpo en lo virtual y no permanecer encerrado en lo actual. Lo posible adquiere así, sin dejar de ser posible, actualidad. El cuerpo que ejecuta un movimiento en una situación no real, hace un movimiento que se convierte en su fin, por lo que logra romper su inserción en el mundo dado y dibujar en torno a sí una situación ficticia. Si bien desarrolla su propio fondo o contexto, dicho movimiento no posee menos realidad o una ejecución imperfecta o incompleta respecto de un movimiento situado en otro contexto. Representar un papel es, para Merleau Ponty, situarse en una situación imaginaria, deleitarse con el cambio de medio contextual, ponerse en situación.

Hay por lo tanto una negatividad implicada en la delimitación de cada situación. Dicha negatividad es lo que constituye a cada situación como deslindada, como distanciada del resto, aunque en ella, las acciones sean tan reales como en otro contexto: respirar, hablar, llorar no son remedos de la acción, sino acciones en sí mismas y, como tales, resultantes del medio en el que el sujeto se halla inmerso. Así, Merleau Ponty contrapone la situación virtual a la situación vital, pero no las acciones que tienen lugar en cada medio y que se experimentan como resultado de la situación. El cuerpo se halla

retirado pero no irrealizado, por lo que continua siendo el cuerpo que habla, respira y llora.

Por consiguiente, definimos a la situación en la que el sujeto se halla posicionado y a partir de la cual acciona actoralmente, “situación de actuación”. La misma es una situación imaginaria en la que las acciones son reales. La situación de actuación es una parcialidad en la que el sujeto se ubica, lo cual le impide reducir la totalidad de su existencia a la actualidad de su Actuación. No obstante, esta definición de situación como disrupción en un continuo es aplicable tanto al ámbito de lo cotidiano como a aquello que difiere del mismo por su virtualidad. ¿Qué es lo que distingue a la situación de actuación de otra situación cualquiera?

Postulamos que lo que distingue a la situación de actuación, es que las acciones realizadas por el sujeto posicionado en la misma son idénticas a una acción cotidiana, pero no tienen otra función ni motivación que producirse ante la mirada de otro sujeto. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto carece, no de efectividad en su realización, sino de otra utilidad o función que su sola realización ante otro. Consecuentemente, ni el sentido, ni el referente representados sostienen a la acción actoral en tanto justificación por los resultados didácticos, éticos o morales de la misma. Como corolario, agregaremos que en la situación de actuación es necesaria la participación de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar⁵⁰.

De la definición de situación de actuación propuesta surge la especificidad de la Actuación en tanto obra de arte. Mientras en otras disciplinas, la acción artística produce un objeto tangible cuya contemplación posterior por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con las otras artes denominadas “interpretativas”, la diferencia de la Actuación radica en que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana.

⁵⁰ Consideramos que no sería oportuno equiparar la noción de “situación de actuación” con la de “convivio” (Dubatti: 2005). Mientras el convivio supone “la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo” (Dubatti: 2005, Pp. 73), en la que actores, público y técnicos participan colectivamente, la situación de actuación se circunscribe a la relación *uno a uno* entre el sujeto actor y el sujeto espectador. Volveremos sobre este aspecto en el **Capítulo 3**.

2. a. 4. El personaje como efecto de la acción en situación de actuación

La concepción del sujeto en tanto situado, impide pensar a la acción actoral como ejecución de una idea previa o externa, es decir, planteada estratégicamente de antemano, tal como lo sugiere la noción de personaje. El sentido o referente a representar o interpretar no origina la acción ni posiciona al sujeto en la situación de actuación, lo que posibilitaría así su accionar.

El personaje es una estrategia narrativa por la cual se construye anticipadamente una totalización de la acción escénica desde un punto de vista racional. Se trata de un plan que indica previamente el punto de partida y la conclusión de la Actuación, cristalizando y cerrando a la misma en un resultado (generalmente, el sentido a representar). Esta posición totalizadora, supone una perspectiva externa, propia de un observador. El planteo de la Actuación desde esta perspectiva, supone una concepción dualista, por la cual el sujeto comprende racionalmente lo que debe hacer y luego lo ejecuta materialmente. No es extraño entonces, que todo imperativo de este tipo fracase irremediabilmente, testimonio de lo cual son las constantes reprimendas al actor registradas a lo largo de diversos períodos históricos.

Tal como hemos afirmado, la acción actoral constituye, en tanto hacer, una parcialidad, por cuanto el actor que la lleva a cabo es agente y no observador. La acción actoral implica un posicionamiento contingente en un contexto que no es estático, dado que el actor no sólo tiene como premisa la representación de un texto o un personaje, sino que se halla directamente afectado por todas las eventualidades que se presenten en la situación espacio-temporal en la que se desarrolla la Actuación, ante las cuales deberá reaccionar. Esto hace que en la situación de actuación, como en toda situación, la acción no pueda ser predecible, por lo que sólo puede tener significado cuando ha concluido.

Por otra parte, el personaje sólo da cuenta de aquello que debe ser visto y comprendido por el espectador. No obstante, el actor participa también de los procedimientos teatrales ocultos para el mismo (los ensayos, las pautas del director, lo que sucede detrás de escena, la maquinaria, los técnicos, etc.). Por lo tanto, el actor debe accionar de forma real *a pesar de* servirse de los mecanismos sustraídos a la percepción del espectador y de participar activamente para que dicho ocultamiento se haga efectivo, y no de espaldas a los mismos, negándolos o ignorándolos, tal como sugiere la reducción de la Actuación a la mera representación o interpretación del personaje.

Consideramos, por lo tanto, que la acción actoral no es el resultado de la sustitución, representación o interpretación de algo previo, sino el origen de la

Actuación como fenómeno específico. Es el sujeto el que dota de configuración efectiva a la obra a través de su accionar, del cual emanan todos los sentidos y personajes a percibir. De no ser por la Actuación, la acción a representar no podría ser invocada o reconocida. Lo único presente en el acontecimiento escénico es la acción del actor, por lo que la acción a representar, cuyo “quien” es constituido por el personaje, no tiene otra existencia en esa situación espacio-temporal que la emanada de aquélla. Esta constatación desestabiliza la pertinencia de la noción de personaje como identidad narrativa o “quién” de la acción, en el pasaje del texto dramático al acontecimiento escénico. Por lo tanto, es el accionar del actor en situación de actuación lo que establece la posibilidad de una representación de carácter transitivo.

En efecto, si la acción actoral ejerce una sustitución o evocación, la misma tiene lugar sólo como su efecto. Consideremos las observaciones de Richard Schechner (2000) respecto del concepto de *performance*. Basándose en la noción de Austin, quien define mediante este concepto a la categoría del lenguaje que “hace” algo en lugar de describirlo o expresarlo, es decir, en lugar de “referirse” a ello, Schechner postula la existencia de una dimensión performativa presente en todo acontecimiento y no sólo en los hechos artísticos que así se autodenominan. Para analizar dicha dimensión es necesario tomar a la actividad o suceso en cuestión, en su calidad de “conducta restaurada” o “conducta practicada dos veces”. Con estas expresiones Schechner da cuenta de acciones que nunca son realizadas por primera vez, sino por segunda y *ad infinitum*, es decir, que son repetidas y nunca originales. La paradoja de la *performance* radica en que cada una de las repeticiones es diferente de las otras, mientras el concepto de lo performativo se basa en la repetición y la restauración. Se trata de una copia sin original. ¿Qué es entonces lo que se repite? La esencia de la *performance* es que el original es construido como efecto de las diversas repeticiones, por lo que los sistemas están en flujo y reversibilidad constantes, no pudiendo establecerse claramente la distinción entre un interior o profundidad (el sentido) y un exterior, que sería su apariencia o superficie.

La acción actoral posee un carácter performativo merced al cual la ausencia evocada (la acción narrativa y su “quién”, el personaje) acontecen como su efecto. La ausencia evocada por la representación transitiva, no sería entonces sustituida, sino *construida* por la acción actoral. Específicamente, sostenemos que si la Actuación ejerce una representación de carácter transitivo, la misma se produce sólo como su resultado, a posteriori. Por consiguiente, es merced a la Actuación que puede

establecerse el sentido y el referente en el teatro, dado que en ausencia de aquélla, éstos permanecerían informulos y no tendrían existencia “teatral” (más allá de su existencia literaria). Por lo tanto, Hamlet es un efecto de la acción actoral, manteniéndose como instancia previa sólo a nivel literario o discursivo.

No obstante, la acción en situación de actuación produce *algo más* que el personaje. En efecto ¿qué sucede con la multitud de acontecimientos, eventos, gestos, movimientos, aptitudes o ritmos presentes en la acción actoral que no pueden subsumirse al sentido representado o que no son necesarios e imprescindibles para su constitución? A continuación, centraremos la indagación en aquello de la Actuación que permanece como presencia de sí, en tanto resto no asimilable al orden de la representación surgido de la acción actoral.

2. b. En los márgenes de la representación, el Gesto

Hemos establecido las particularidades de la acción actoral, determinando que la misma es realizada por un sujeto posicionado en una situación de actuación, frente a la mirada de otro sujeto, dando origen así al personaje en tanto efecto.

En esta sección nos proponemos indagar en las cualidades artísticas de la Actuación, delimitando los aspectos que constituyen a la misma como creación particular de un sujeto. Con ello pretendemos avanzar hacia una caracterización técnica de la Actuación, que permita establecer cuáles son las herramientas, adquiridas durante la formación y utilizadas durante el ejercicio profesional, que le permitirán al sujeto posicionarse en la situación de actuación.

En primer lugar, centraremos nuestra indagación en el sujeto, para lo que nos serviremos de planteos provenientes de la teoría psicoanalítica. Postularemos a la situación de actuación como escena psíquica y desarrollaremos la noción de “resto” en tanto límite de la representación (2. b. 1.)

En segundo término, estableceremos cómo dicho resto se configura en la acción actoral. La misma constituye, por lo tanto, el soporte de las reiteraciones formales propias del sujeto, que no pueden ser asimiladas a la representación de carácter transitivo, permaneciendo como presencia de sí. Postularemos, por consiguiente, que la Actuación supone la coexistencia igualitaria de las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación, siendo ambas indispensables para que dicho fenómeno artístico se produzca (2. b. 2.)

Finalmente, introduciremos y caracterizaremos la noción de Gesto, en tanto estilo personal que el sujeto despliega en las reiteraciones formales en las que incurre a lo largo de sus Actuaciones (2. b. 3.)

2. b. 1. La situación de actuación en tanto escena psíquica y la noción de “resto”.

Consideramos que en aquello de la acción actoral que no es subsumible al sentido o al personaje, se encuentran los rasgos que constituyen a la Actuación como la creación artística de un sujeto, por lo que dirigiremos la indagación hacia el mismo. Para ello, nos serviremos de algunas nociones provenientes del psicoanálisis. En primer lugar, señalaremos a la situación de actuación como una escena psíquica que sostiene la irrupción del sujeto en tanto resto, para lo que previamente realizaremos algunas consideraciones sobre la organización del objeto y los procesos de identificación y sublimación en la teoría psicoanalítica. Luego, caracterizaremos al arte como escena particular.

Definimos a la situación de actuación como una escena psíquica que se abre entre los sujetos involucrados⁵¹. ¿A qué nos referimos con la noción de “escena psíquica”? Para delimitarla, debemos realizar previamente algunas consideraciones respecto a la organización del objeto y a los mecanismos de identificación y sublimación. La organización del objeto supone una diferencia entre un Yo y un no-Yo. El objeto no es algo dado, sino aquello que se constituye con el sujeto. Contrariamente a lo propuesto por la filosofía moderna, en la que el sujeto establece al objeto, en el psicoanálisis lo que constituye al sujeto como tal es la organización del objeto como faltante:

“El sujeto moderno, el sujeto cartesiano propone sus enfrentamientos [...]. Sienta su posición: es la del subjectum (él es lo que efectivamente subsiste); luego está el estatuto de la representación y luego el del objeto. En cambio, en la problemática freudiana el sujeto está determinado por las irrupciones de un objeto que no sólo no propone sino que además ignora radicalmente” (Maci: 1987, Pp. 181)

El psicoanálisis plantea así la existencia del objeto como algo que, en tanto separado del sujeto, es el resultado de una pérdida, aquella que constituye el quiebre de la captura narcisista. La relación de objeto está, por consiguiente, anticipada o precedida lógicamente por la relación narcisista que implica la nostalgia por algo perdido y genera

⁵¹ Nos ocuparemos aquí del actor, en tanto creador. No tomaremos en cuenta el fenómeno de la contemplación estética, dado que excede los objetivos de esta investigación.

así la posibilidad de su reencuentro. Dado que en la instancia del narcisismo primario el objeto *se era* (en términos de identificación del Yo con el Ideal) y *no se tuvo* (Boyé: 2009), la pérdida de esta posición establece una disrupción que dará como resultado un sujeto y *su* objeto.

El mantenimiento de algo como separado es lo que sostiene al sujeto de deseo, en tanto que lo sujeta a un margen. Esto implica que no se constituye como unidad indivisible, sino como algo *siempre* separado, como parte del corte de un continuo. La fragmentación en ese continuo es lo que se sostiene como objeto y constituye la división del sujeto. Éste es la posición, el lugar de esa división, de ese vacío, de esa carencia, y es en tanto dividido que se relaciona con el mundo, con el otro. El objeto, perdido e ignorado, es lo que sirve como mediación a todo vínculo con el mundo porque instituye la posición del sujeto como deseante, dando lugar a una circulación.

Ahora bien, ¿cómo se mantiene esta constante separación? ¿En qué contexto tiene lugar el reencuentro reiterado y, por lo tanto, la revelación *una y otra vez* del objeto como perdido? Guillermo Maci desarrolla el concepto de escena como una dimensión imaginaria que tiene a su cargo sostener al objeto: "...si el objeto se despliega de manera consistente o efectiva a través de las escenas, esas escenas le aportan al objeto lo relativo a su posible formulación" (Maci: 1987, Pp. 147). Lo imaginario es un desdoblamiento que precede a la proyección que da lugar al reencuentro con lo perdido: "...la proyección es el momento duplicativo estrictamente imaginario para que sea posible el momento de la introyección" (Maci: 1987, Pp. 47 y 48).

Dicha introyección se produce mediante el proceso de identificación, que constituye un intento de apropiación imaginaria del objeto, por cuanto comienza por ser una duplicación. Mediante este desdoblamiento se produce la introyección de lo bueno y el rechazo o expulsión de lo malo, delineando una superficie (el Yo) y configurando una exterioridad. Por lo tanto, la identificación desdobla para luego reencontrar en una instancia externa aquello que allí se ha proyectado. En la identificación alguien se ve como otro, algo deviene lo mismo sobre la fragmentación (Maci: 1987).

La igualación a la que aspira la identificación no es más que la de una totalización que sature, el arribo a esa microunidad que sería la ratificación del narcisismo. No obstante, la importancia de la escena no radica en lo que logra, sino en lo que fracasa, dado que al producir una identidad, ocasiona o da lugar a un resto. La mismidad es un constructo que deja un resto que es la verdadera causa de dicha correspondencia identificatoria (no de la igualdad empírica): "En la identificación algo se construye

como identidad a expensas de lo que ahí mismo permanece como resto” (Maci: 1987, Pp. 48). Si la identificación no elimina al deseo es porque siempre queda un resto, que no es más que la insistencia de un objeto que siempre queda más allá. El deseo es por lo tanto, la posición, el sentido de una circulación en la que lo idéntico, deja un resto. La residualidad implica que el aparato psíquico no inviste un contenido, sino una diferencia que resta en la función de objeto y que insiste en su condición de causa del deseo. Como consecuencia, el sujeto se enfrenta como con otro con aquello que es lo más constitutivo de sí, es decir, su falta.

La organización de la vida psíquica se planteará entonces como la búsqueda de un reencuentro paradójico con aquello que alguna vez se tuvo. Dicho carácter paradójico está dado por cuanto el objeto aparecerá como recordado, pero nunca expresado o agotado por algún tipo de satisfacción, debido a que la misma implicaría la coincidencia absoluta, sin resto, del sujeto con el objeto. La existencia de esta diferencia es lo que promueve la posibilidad del signo, de la representación en tanto sustitución de algo ausente. La insistencia de lo inconsciente en su intento por simbolizar tiene como causa la persistencia de un resto imposible de simbolizar, que se le escapa constantemente. Dicha resistencia constituye la causa de su insistencia simbólica. Por lo tanto, en cada ligazón pulsional o representación, algo quedará revelado como ausente, residual, escindido o desplazado, convirtiendo a dicho desplazamiento en la transferencia de un hueco, de algo faltante, pero que como tal, insiste.

La noción de resto indica que aquello que acontece no puede abordarse *per se*, sino en la operación transferencial en que se constituye. La represión, como pérdida singular que se halla en la base de esta organización, es lo que ocasiona que la misma no pueda “completarse” en sentido directo, sino mediante rodeos. La relación de objeto no es directa ni unívoca, sino mediata, indirecta y doble, por cuanto en la transferencia el sujeto se dirige inconscientemente hacia un objeto reflejado en otro. Por lo tanto, la expulsión o negación antecede a cualquier identificación o afirmación, constituyendo así el fundamento de la representación. Para que algo devenga representable es necesario que esté circunscrito por la expulsión o pérdida, es decir, por la represión. De este modo, el objeto no es aquello a lo que el acto se refiere (no se trata de una relación unívoca con un referente que, en tanto delimitable y reconocible, puede reemplazarse o expresarse) sino, cada vez, aquello desconocido sobre lo cual el acto, en tanto acontecimiento y actualización, es transferencia.

El objeto no es algo representado sino el resto que tiene lugar a través de estas ejecuciones o actos, que Maci denomina escenas. Por consiguiente, lo que define la existencia de la escena no es la simple proliferación de lo imaginario, sino una función de negatividad implicada. Se trata de la instauración de un punto virtual, un encuadre o marco que lleva aparejada la cancelación de lo real y, por lo tanto, la mediatización por la cual algo se halla en lugar de otra cosa, es transferencia de la misma sin suplantarla por completo. Maci equipara al encuadre o negatividad que instituye la escena con la máscara, cuya primera función es la de no representar nada, sino crear un enigma en el que empieza a proyectarse un encuadre. Porque sólo en el mismo puede acontecer y actualizarse lo que la máscara representa.

Este esquema es el que tiene lugar en la sublimación, destino pulsional con el que Freud explica el desarrollo de la cultura y mediante el cual se producen las actividades científicas, ideológicas y artísticas. En términos freudianos, la sublimación se produce cuando las pulsiones son reorientadas hacia fines asexuales y objetos instituidos por la sociedad. Freud plantea que el Yo actúa en la sublimación a través de la identificación, por cuanto la libido objetal es trocada en libido narcisista, manteniendo los requerimientos de Eros. No obstante, al hacerlo mediante una modificación del fin y el objeto, responde en última instancia a la pulsión de muerte. En la perspectiva lacaniana, la sublimación tiene como base la represión, es decir, una negatividad que es sorteada mediante una satisfacción paradójica, porque para producirse debe realizar un rodeo por el objeto. Se trata de una barrera que envuelve y aísla al objeto, un recubrimiento que lo plantea como inaccesible de antemano. De este modo, la sublimación se halla en el origen de toda representación, en el origen del lenguaje y del arte.

En efecto, la obra de arte es una escena en la que se articula la ausencia en que constituye el objeto. Es la configuración de un espacio bordeado por una negatividad, en el que se produce la escenificación del deseo, el acento propio del artista pero ignorado por éste, por lo que nunca es dicho o representado, sino evocado. Como toda escena, la obra se origina en la expectativa de ser colmado narcisísticamente, por lo que también ella es una instancia en la búsqueda del reencuentro con algo que el sujeto desconoce pero que anhela, algo que lo diga totalmente (Silberstein: 2008). Igualmente, en la obra de arte lo evocado acontece en sus límites, en aquello que en tanto escena no puede representar o duplicar, pero que no acontecería de no ser por el marco que ella abre. Por eso el arte es el intento de darle forma a aquello que no tiene forma alguna (Maci: 1987).

En tanto resultado de la sublimación, por la cual el objeto sólo puede ser rodeado, la obra de arte es un espacio intermediario que oculta y dice transversalmente, proponiendo en sus límites un más allá de lo que dice o representa. Es una operación que constituye un resto, por lo que el sujeto se encontrará con lo más propio, allí donde se confronte con dichas limitaciones. Sin embargo, la represión, negatividad que circunda a ese objeto que falta, provoca que el sujeto sólo tenga del reencuentro, el atisbo del placer estético como un acto de borde (Silberstein: 2005). Resulta entonces reductiva la equiparación de la creación artística con la intencionalidad, si pensamos a la misma como un programa conciente. Si aquello más singular del sujeto es desconocido por el mismo y sólo acontece como resto de una operación diversa, es infructuosa su búsqueda deliberada o directa, dado que, siempre se halla más allá de todo intento de captura (Silberstein: 2007). Algo se produce a pesar del sujeto y lo dice sin saberlo, convirtiéndolo en testigo de lo más propio de sí.

¿Cómo entender a la técnica, entonces? ¿Qué lugar le cabe a la formación artística o aun a la existencia misma de los distintos lenguajes y materiales?:

“Pareciera entonces que dibujando elementos externos a nosotros mismos logramos acercarnos a que ese algo ignorado hable en nuestra representación. Sin embargo no es tan simple; puede demorar años lograr construir de nuestro punto de vista un objeto inserto en los contornos de un elemento externo” (Silberstein: 2007, Pp. 4)

“Esta imbricación de una enunciación de sí que representara al mismo tiempo una imagen externa plantea todo el problema de la creación y la expresividad” (Silberstein: 2008, Pp. 14)

La creación artística involucra una manera de decir o de hacer propia y original del artista, pero desconocida por éste, por lo que se trata de algo más allá de su intencionalidad pero que sostiene una configuración determinada del material y un uso particular de las técnicas. Esto implica una libertad o inconsciencia en el hacer artístico a las que se llega primero mediante el dominio técnico, tal como lo sostiene el modelo del placer preliminar propuesto por Freud (1908). La explicación freudiana se basa en la metáfora del ahorro de energía psíquica destinado a mantener la barrera de la represión. Dicho ahorro se produce mediante el juego del artista con los lenguajes, técnicas y materiales artísticos que posibilitan un placer preliminar, tanto en éste como en el espectador. Este placer funciona como cebo para la censura, que inadvertiendo los contenidos inconscientes desplazados en la configuración artística, permite la consecución de un placer mayor que emana del reencuentro (ignorado) con los mismos.

Prescindiendo de la metáfora energética, el placer estético proviene de la percepción o configuración de un elemento externo, que se atribuye así como algo extraño. Mediante el soporte de lo ajeno, se produce un reencuentro que sólo alcanza a aceptarse como placer de manipular los lenguajes artísticos o los materiales en el caso del artista o de apreciar los aspectos estéticos de la obra en el del espectador. De este modo, el artista *se deja decir* en la creación: convoca hablando de *aquel*, permitiendo que venga *este* (Silberstein: 2007). Lo que pensado en sí mismo es inaceptable, visto en otro, puede ser expresado porque no es él.

La escena que abre la obra de arte es, por lo tanto, la de la configuración de un elemento externo a partir del trabajo del artista con los lenguajes, las técnicas y los materiales que la cultura coloca a su alcance. La ausencia acontece entonces en la relación entre los elementos presentes en la obra. El artista es aquél sujeto que logra decir algo más de lo ya dicho, a través del juego con las técnicas artísticas:

“la enunciación del punto de vista propio introduce una ceguera parcial que recorta los objetos que llaman la atención, que nos parecen dados como proviniendo del azar del mundo exterior, pero que son en verdad retenidos por una enunciación de la mirada que los destaca de entre la multiplicidad del mundo porque devienen significativos para una lógica inconsciente” (Silberstein: 2008, Pp. 17)

La enunciación es una escena en la que halla una configuración posible aquello que el sujeto desconoce de sí mismo y por lo tanto carece de configuración: la posición desde la cual percibe y enuncia. En términos de Maci (1987), se trata de una matriz de estructuración del discurso que no es separable, independiente ni anterior al mismo, sino una organización o ejecución determinada.

Dicha matriz se halla constituida por reiteraciones formales. La operación que constituye al objeto como resto es la repetición de un rasgo que insiste más allá de toda intención y representación, una expresión de lo excluido por la represión que no puede realizarse como referencia, sino como trazo. Las reiteraciones formales constituyen el estilo personal del artista, conformado por una serie de coincidencias estilísticas, por la regularidad de una sintaxis de relaciones (Silberstein: 2007) desconocida por el sujeto, pero que se halla en la base de todas sus obras. Por consiguiente, “una flor dibujada por Leonardo termina siendo una flor reinventada, equivalente en sus relaciones internas tanto a las vírgenes como a sus inventos” (Silberstein: 2007, Pp. 4).

Hemos establecido que en toda auténtica creación artística, el sujeto acontece como un resto no asimilable al orden representativo, que irrumpe en los márgenes de la organización de un elemento externo a través de reiteraciones formales inconscientes. Pero, ¿cómo se produce esto en el caso de las actividades artísticas que no producen ningún objeto exterior al artista?

Consideremos en primer lugar el caso de la música o la danza. Los desempeños exigidos por dichas disciplinas artísticas poseen rasgos específicos en el plano formal o plástico, para cuya ejecución es indispensable la adquisición de una destreza⁵². Además de requerir un entrenamiento o habilidad aprendidos técnicamente, estos desempeños poseen características formales particulares que impiden asemejarlos a otros y que enmarcan a la acción como ajena a lo cotidiano, bordeando una “exterioridad” en la que puede inferirse algo más allá. Tal es el caso de la interpretación musical, en la que los artistas:

“encuentran en el fraseo puntuaciones, acentuaciones, intensidades que a veces marcan otras lecturas estéticas a las conocidas, exponiendo una obra que resulta sorprendente en lo que sobre una partitura conocida son capaces de hacernos oír; pero además, cada nota posee una cualidad tan propia, que captura la atención por esa resonancia de una presencia que alude, que hace intuir, abierta a sentidos que se adivinan pero cuyo encanto parece en parte estar en que no son completamente dichos” (Silberstein: 2007, Pp. 1)

Si bien la danza y el canto no utilizan instrumentos ajenos al cuerpo del artista, requieren no obstante de habilidades especiales para llevar a cabo desempeños motrices específicos. Pero, tal como lo hemos analizado, la acción actoral carece de esta diferencia respecto de la acción cotidiana, poseyendo las mismas características, lo cual dificulta su configuración como exterioridad.

¿Cuál es entonces el soporte de las reiteraciones formales del actor en tanto sujeto? ¿En los límites de qué contornos se produce esa inserción del objeto como resto en el caso de la Actuación? Si partimos de la premisa de que, en tanto sujeto, el actor puede enunciarse en su creación sin saberlo, debemos afirmar que existen en la Actuación reiteraciones formales, es decir, que la misma ostenta un estilo particular atribuible al actor. No obstante, debemos determinar cuál es el elemento o el soporte en el que estas repeticiones tienen lugar en tanto resto.

⁵² Tal como hemos desarrollado respecto a las artes interpretativas en la sección 1.b. del Capítulo 1.

2. b. 2. Las reiteraciones formales en la acción actoral y la coexistencia igualitaria de las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación en la Actuación.

Consideramos que el soporte de las reiteraciones formales en las que acontece el sujeto en la Actuación, es la acción en situación de actuación, en tanto sostiene la posibilidad de un *estilo de hacer personal*, propio del artista. Dicho estilo está constituido por aquello de la acción que no puede o no debe necesariamente ser asimilado a la representación transitiva surgida como efecto de la misma. Estos aspectos, que presentan un carácter reiterativo en las diversas Actuaciones de un sujeto, permanecen como presencia de sí al no ser subsumidos al personaje o al sentido, por lo que ostentan su reflexividad.

En este sentido, consideramos oportuno establecer una relación con los planteos de Georg Bataille respecto del concepto de “heterólogo”⁵³. Bataille distingue dos polos estructurales. Por un lado, lo homogéneo o el ámbito de lo útil y productivo. Y por otro lado, lo heterogéneo como lo imposible de simbolizar, implicado tanto en lo sagrado, cuya extrema elevación lo excluye de la significación, como en lo bajo. Con el término “heterólogo”, Bataille describe todo aquello que representa un gasto improductivo e irrecuperable, lo excrementicio, lo completamente otro expulsado de todas las normas (Ginés Navarro: 2002). Se trata de lo no representativo en tanto “informe”, por ser indescifrable en términos formales pero también como proceso que, reconociendo la disolución de la legibilidad de la forma, lo separa de todo posible contenido. Esto desestabiliza la idea de que toda configuración remite a un concepto. Se produce así la exclusión de lo heterogéneo de todo sistema racional, por cuanto desborda a lo homogéneo (realidad segura y estable que posibilita la comunicación y la utilidad) en todos sus límites. Lo heterólogo constituye un desperdicio porque no puede readmitirse o reciclarse en la representación y posee, por lo tanto, una capacidad subversiva al poner de manifiesto la insuficiencia que ostenta el lenguaje al dejar de lado todo aquello que le resulta indescriptible.

Si hay algo que deviene como resto en la Actuación, radica en aquello que de la acción permanece como irrecuperable por la significación en tanto representación transitiva: lo que no puede subsumirse en la acción narrativa previa (cuando la hay) o lo

⁵³ Término extraído de la anatomía patológica, disciplina en la que designa a los tejidos mórbidos, al que Lacan toma como una de las fuentes de la idea de lo real como resto inmanente a la representación pero imposible de simbolizar.

que es imposible de formular como sentido atribuido al desempeño del actor posteriormente. Lo heterólogo se ubica en lo que de la acción permanece como presencia de sí, lo que en el régimen transitivo de la representación se sanciona como “error”, “ruido” o simplemente es desechado y no percibido: todos los aspectos ajenos al personaje y por lo tanto, disruptivos del sentido, o simplemente no necesarios para que el mismo sea reconocido.

La irreductibilidad de los aspectos reflexivos de la acción actoral al sentido, implica su persistencia en los bordes o en la periferia de la transitividad y por lo tanto, impide que se establezca en la Actuación una jerarquía interna entre ambas dimensiones del orden representativo. Al respecto, tomemos la argumentación que realiza Jean Francois Lyotard (1981). Lyotard plantea que escenificar implica instituir dos planos separados por un límite o marco. Entre ambas regiones se establece una relación de representación o dobleidad, mediante la cual surgen un interior y un exterior. Esta organización impone un orden jerárquico entre uno y otro lado: en el de la representación, se unifican todos los movimientos y elementos, mientras que en el de lo representado, se elimina todo aquello que no se preste a duplicación, que escapa a la identificación y al reconocimiento. Por lo tanto, la escenificación actúa como un factor de normalización, que establece jerarquías allí donde sólo hay una relación arbitraria entre un representante y un representado. En el ejemplo elegido por Lyotard para profundizar esta afirmación, que invoca la crispación de la mano ocasionada por un violento dolor de muelas, la mano crispada funciona como muela virtual que desvía el foco de la sensación. Como consecuencia, aquello que es organizado en los términos de la representación como un reemplazamiento y por consiguiente, una adjudicación de sentido (la mano representa o sustituye a la muela, el significado de la mano, es la muela), es en realidad un desplazamiento, proceso en el que no hay jerarquías sino reversibilidad entre la muela y la mano. Lyotard afirma que es en este sentido que la obra de arte (y por consiguiente, también la Actuación) cuestiona al signo, a la representatividad. La obra es impenetrable porque no oculta nada: su principio de organización no se halla fuera de sí misma.

Por consiguiente, la Actuación supone la coexistencia de las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación. La Actuación posee una eficacia libidinal (Lyotard: 1981) y no sólo significativa. Esta última, prioriza la reabsorción de lo diverso en la unidad, eliminando todo aquello que es inconveniente en pos de proteger el orden de la representación. En dicho esquema, todo movimiento o acción remite a otra cosa y

es productivo. Sin embargo, aquello que la acción tiene de intensidad, de diferencia y de vacilación (lo que Lyotard asimila con el concepto de libidinal), permanece y sólo puede ser captado en tanto figura. La reflexividad de la misma redundante en que no pueda ser “comprendida”, es decir, referida a un concepto, sino mirada. Se trata de una “exterioridad que el espacio lingüístico no puede interiorizar como significación” (Lyotard: 1970, Pp. 32).

No obstante, así como la dimensión transitiva de la representación no puede imponerse en la Actuación (tal como lo propone la concepción tradicional de la misma), consideramos que tampoco la dimensión reflexiva puede postularse como prioritaria o autónoma, dado que para que acontezca como resto debe hacerlo en los márgenes de algún orden.

En efecto, los aspectos reflexivos de la Actuación no pueden prescindir de la relación con la representación, por cuanto que, para que algo devenga resto, debe haber un orden en el que el mismo no puede incluirse. El resto se constituye en la periferia, en los intersticios o en los márgenes del sentido, y en relación con éste, porque no tendría configuración ni existencia alguna, de no ser por esa situación particular en la que tiene lugar como heterogeneidad. En tanto dimensión no representativa, surge en relación con la representación, dado que necesita de ella para constituirse como desecho. Por consiguiente, no sólo Hamlet necesita de la acción actoral para configurarse teatralmente. También el actor necesita de Hamlet para acontecer como sujeto. Sin Hamlet, su estilo está perdido, informulado, no posee configuración alguna.

Si el resto constituye la particularidad del actor, esta no puede acontecer más que en el seno de un campo ajeno, que sostiene una regularidad que el mismo viene a subvertir. Se trata de la generación de algún orden de representación, pero no como clausura de toda diferencia, sino como frontera. La delimitación misma es el puente que abre el interior a su otro, por lo que el límite hace lo contrario de lo que dice (De Certeau: 2007). Sólo la sedimentación de una práctica posibilita el fenómeno de desvío, relación paradójica que no podría instaurarse en un total vacío de paradigma (Ricoeur: 2000). Por lo tanto, la absoluta ausencia de regularidades no daría lugar a la irrupción de la diferencia.

La Actuación necesita, por lo tanto, instaurar algún régimen de representación (se trate de la alusión a significados compartidos o del respeto a convenciones genéricas) para acontecer como resto en la periferia del significado. La relación entre estilo y representación en el seno de la Actuación es una oposición que no se desanuda

(Silberstein: 2008). Se trata de una relación liminal que no es resuelta ni por el argumento, ni por ninguna otra forma de composición, permaneciendo como una oscilación entre elementos opuestos que deriva en un resto de resolución imposible (Silberstein: 2008). Por consiguiente la relación entre sentido y resto no es dialéctica, por cuanto este último se ubica sostenidamente en los márgenes o en la periferia, persistiendo como negatividad, sin arribar a síntesis alguna.

Por lo tanto, la coexistencia entre la dimensión representativa (transitiva) y la dimensión no representativa (reflexiva) es igualitaria y necesaria en toda Actuación. Si el sentido se establece como efecto de la acción actoral, siempre persiste en ella un resto de opacidad. No hay mediación alguna que la vuelva totalmente transparente. El carácter heterólogo, dado por la intensidad o diferencia improductiva de la acción en escena, permanece siempre en tanto resto. El actor, cuerpo en situación, produce acontecimientos que no son recuperables por el relato y que no puede evitar hacer, pese a todas las prohibiciones que puedan esgrimirse sobre su desempeño.

La dimensión residual esta presente en toda Actuación y constituye su especificidad. Sin embargo, su fundamento no radica en que esta dimensión sea mejor o más auténtica que la representativa y que, por consiguiente, haya que priorizar a una por sobre la otra. El fundamento de la Actuación reside en que ambas dimensiones están presentes simultáneamente en toda acción escénica sin llegar a una resolución. Tanto la hegemonía de la mimesis, que implica el dominio del texto dramático, el personaje y la dirección escénica, como la eliminación del régimen representativo, preservan una concepción dicotómica insostenible, dado que lo específico de la Actuación, se halla situado en la encrucijada de ambas dimensiones.

Esto redundo en la relativización de varias de las posturas metodológicas y estéticas surgidas durante el siglo XX, que proponen la abolición total de la representación para una plena realización de la Actuación. Estas tendencias surgen como reacciones, que proponen la plena autonomía del actor en su creación a partir de la abolición o desestimación de las instancias que históricamente lo han sometido: el autor y el director, es decir, el sentido articulado a partir de la hegemonía del logos y de la composición de la puesta como totalidad armónica. Consideramos que la Actuación no puede prescindir de la constitución de un orden para acontecer como resto, por cuanto estas propuestas no hacen más que derribar un orden para instituir otro, que no perciben.

Tal es el caso de la denominada “dramaturgia del actor”, en la que el sujeto se convierte en el origen conciente de su propia Actuación. Si la dramaturgia es el arte de componer obras de teatro (Pavis: 1983), la dramaturgia del actor es el procedimiento por el cual el actor es quien compone sus propias acciones físicas (De Marinis: 2005, b). Desde esta perspectiva, el nivel de composición está siempre presente, aunque sea “bajo y poco interesante”, como sucede en la simple elocución de un texto: De Marinis (2005, b) afirma que para hablar de auténtica dramaturgia es necesario que la calidad y cantidad de este trabajo sea suficiente como para elaborar una partitura. Sin embargo, al traspasar un límite que constriñe a la Actuación (el texto escrito o las acciones marcadas por otro sujeto), se establece uno nuevo (usualmente, el de la creación autónoma y voluntaria de acciones con valor de originalidad como imperativo conciente), cuya novedad impide su percepción.

Analizaremos en profundidad estos casos particulares en el **Capítulo 4**. Ahora sólo agregaremos que la eliminación del texto y el significado o la generación de un sentido original por parte del actor en forma autónoma o solitaria, no implican un nivel de creatividad mayor en la Actuación. Todo sentido es parte de la dimensión imaginaria que se abre en la escena en la que el actor debe posicionarse para acontecer como sujeto, por lo que constituye el límite más allá del cual la creación surge como resto. La creación actoral no se sitúa ni en el texto, ni en el sentido, ni en la representación, sino en la periferia que orada y desborda a los mismos.

2. b. 3. El Gesto como estilo personal del sujeto

Denominaremos Gesto a esta dimensión reflexiva de la acción actoral, en la que el estilo personal del actor acontece en tanto resto y cuya presencia constante imposibilita que la Actuación se reduzca al orden que impone la representación transitiva. A continuación, delimitaremos los alcances de la noción, en tanto constituye una particular configuración inconsciente de los elementos formales, ya sean visuales o sonoros, que distinguen el desempeño escénico de un actor respecto del de otros actores (lo cual impide que éstos sean “intercambiables”), dado que es producido por el sujeto en tanto ser encarnado.

En primer lugar debemos explicitar que la noción de Gesto propuesta aquí no es equiparable a la utilización que la historia del teatro ha realizado del término, según la caracterización que aporta Patrice Pavis en su *Diccionario del Teatro* (1983). Pavis distingue la concepción clásica del “gesto”, en la que el mismo constituye la expresión

externa de un contenido psíquico interior que el cuerpo comunica al otro, de la concepción actual, en la que la gestualidad es productora de signos, constituyéndose como la fuente y finalidad del trabajo del actor. En oposición a nuestra propuesta, ambas definiciones se inscriben en la dicotomía entre interpretación y creación *ex nihilo*, estableciendo una continuidad con la visión dualista del sujeto a través de la creencia en la generación conciente y programática de gestos en tanto productos originales y estables. En efecto, lo que para Pavis diferenciaría a la concepción clásica de la actual, es la posibilidad de asimilación del gesto a un código reconocible que supone la primera, y la creación de una codificación singular o propia que instituye la segunda, cuya ambigüedad o dificultad de identificación debida a su originalidad, no invalida su carácter voluntario.

Giorgio Agamben en cambio, propone la siguiente definición del término:

“Si llamamos gesto a aquello que permanece inexpresado en todo acto de expresión, podremos decir [que] el autor está presente en el texto solamente en un gesto, que hace posible la expresión en la medida misma en que instauro en ella un vacío central” (Agamben: 2002, Pp. 87)

Desde esta perspectiva, el autor no es representado o figurado en la enunciación, sino que ha sido puesto en juego, por lo que se halla en el umbral de la misma. El autor es el lugar vacío que hace posible la enunciación, por lo que el Gesto es aquello que excede la conciencia del autor, nulificando toda intención. El Gesto garantiza la vida de la obra sólo a través de la presencia irreductible de un borde inexpresivo. El lugar de la obra no está ni en la obra misma, ni en el autor, ni en el espectador, sino en ese Gesto en el cual el autor y el lector se ponen en juego. Ambos están en relación con la obra sólo a condición de permanecer inexpresados, pero la misma no tiene otra luz que la que irradia de esta ausencia. El autor es el testigo y garante de su propia falta en la obra. Por consiguiente, el sujeto no es una realidad sustancial presente en alguna parte, sino aquello que resulta del encuentro cuerpo a cuerpo con los dispositivos en los cuales ha sido puesto en juego: “Una subjetividad se produce donde el viviente, encontrando el lenguaje y poniéndose en juego en él sin reservas, exhibe en un gesto su irreductibilidad a él” (Agamben: 2002, Pp. 94)

Esta irreductibilidad es aquello que impide subsumir lo visible y acontecimental al sentido (Chartier: 1996). La imagen y el acontecimiento son fenómenos ajenos a la lógica de la producción del sentido que engendran las figuras del discurso, por lo que

permanecen siempre como “lo otro” del lenguaje. Jean Francoise Lyotard (1970) analiza la relación entre el discurso y lo visible, estableciendo que el lenguaje es escindente, en tanto exterioriza lo sensible como referencia, pero también es escindido, porque interioriza lo figural en lo articulado. El lenguaje no es homogéneo porque porta en su seno una exterioridad gestual que, en tanto visible, reclama al ojo. Lo que está fuera de la lengua es lo que da la posición para que el lenguaje se articule. Por lo tanto, no hay discurso sin opacidad. La falta es la violencia que convierte al objeto en signo y que, simétricamente, convierte al discurso en cosa. El discurso lleva en sí a su otro, por lo que su significación manifiesta no agota su sentido. El que habla no sabe lo que dice porque hay otro discurso hablando en su discurso, que sólo se percibe en los efectos de su superficie.

De Certeau (1998) considera que estos efectos son las marcas de la afectividad de su productor, que:

“siembra en la organización semántica del discurso una transgresión oral que desplaza o rompe los sentidos articulados y autonomiza al significante en relación con el significado [...] esas voces ocultadas, olvidadas en el nombre de intereses pragmáticos e ideológicos, introducen en cada enunciado de sentido la “diferencia” del *acto* que la profiere” (De Certeau: 1998, Pp. 145)

Por lo tanto, así como en la enunciación, hay en el *hacer*, un estilo:

“Ahí donde la representación sinóptica, instrumento de conminación y de dominio por medio de la mirada, nivela y clasifica todos los <<datos>> recopilados, la práctica organiza discontinuidades, nudos de operaciones heterogéneas” (De Certeau: 2007, Pp. 62)

Esto implica que el sentido, personaje o acción narrativa emanados de la acción actoral, no alcanzan para subsumir todo lo que la misma produce como acontecimiento. Aquello que el actor *hace*, es decir, su *forma particular de hacerlo*, insiste en su reflexividad, como presencia de sí.

Esta reflexividad de la forma personal de *hacer* del actor procede de su condición de sujeto dividido y encarnado. Si el cuerpo es un espacio expresivo y es el origen de todos los demás, si es lo que proyecta hacia fuera todas las significaciones dándoles un lugar (Merleau Ponty: 1975), no hay transparencia posible en el actor, ni aun en el teatro

representativo. El cuerpo, la voz y la palabra portan la opacidad propia del estilo personal:

“no es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte [...] Así como la palabra significa no solamente por los vocablos, sino también por el acento, el tono, los gestos y la fisonomía, y que este suplemento de sentido revela no ya los pensamientos de aquel que habla, sino la fuente de sus pensamientos y su manera de ser fundamental” (Merleau Ponty: 1975, Pp. 167 y 168)

El cuerpo expresa las modalidades de la existencia, pero no como representación de algo ausente y heterogéneo⁵⁴. El signo no indica en este caso solamente su significación, sino que está habitado por ella. El cuerpo expresa la existencia pero en una operación primordial de significación en la que lo expresado no existe aparte de la expresión.

Sería erróneo entonces reducir la singularidad del actor a los casos en que dice algo original, produciendo sus propios parlamentos o agregando sus palabras al texto dramático indicado por el autor. Aunque sólo se limite a proferir un texto ajeno (y cuánto más si sólo se trata de ello), el Gesto del actor radica en aquello por lo cual su elocución se transforma en acto y su voz, en cuerpo, más allá de la significación. De este modo, su decir ya es decir de *una* forma.

Afirmamos entonces, que en lo que respecta a la Actuación en tanto obra de arte, no existe diferencia alguna entre proferir un texto y realizar una acción en escena. La acción actoral reúne todo desempeño del actor en el escenario, tanto verbal como motriz. El Gesto está constituido por aquello que, en cada uno de estos desempeños, resta de la representación transitiva (de un personaje, de la trama, de los sentidos referidos, etc.), insistiendo como estilo personal del actor. Arribar al Gesto es, por consiguiente, el objetivo último del actor en tanto artista o creador, si entendemos al mismo como un sujeto que logra convertir su *forma de hacer* inconsciente en una obra de arte.

Tal como hemos establecido al inicio de este apartado, la operación que constituye al objeto como resto es la reiteración de un rasgo no intencional ni voluntario, dado que se halla excluido por la represión. Se trata de reiteraciones formales en las que incurre el sujeto, dando lugar a una matriz de coincidencias estilísticas desconocida por el mismo,

⁵⁴ Es en este sentido que Nietzsche considera al cuerpo como el desmoronamiento del orden simbólico, el desorden y la transgresión en todos los ámbitos (Ginés Navarro: 2002).

pero visibles para el otro. En el caso de la Actuación, dichas reiteraciones se producen en el accionar de un actor en particular.

El estilo, mediante el cual el sujeto productor se inscribe en el producto, se manifiesta en el actor en un modo personal de hacer y de estar en escena. Este modo particular se configura en las reiteraciones acaecidas en la utilización personal de procedimientos, reglas de género, objetos, materiales, valores, elementos heredados de una tradición, etc., por parte de un actor, a través de su selección, combinación, transformación, organización jerárquica o aproximación inconscientes. Así como también en una sintaxis no voluntaria producida mediante gestos, posturas, actitudes, ritmos, movimientos, tonalidades, énfasis, procedimientos inventados, supresiones, elipsis, metonimias, acentos de intensidad, textura expresiva⁵⁵, etc.

El Gesto surge en los márgenes del diálogo que el actor establece con todas las circunstancias presentes en la situación de actuación: el texto dramático, las indicaciones del director y los ensayos que la preceden, y el público, los compañeros de elenco y los eventuales accidentes o hechos fortuitos, que forman parte de la misma. Por lo tanto, es contingente y acontece como resto en relación con circunstancias siempre variables.

En este sentido, consideramos oportunas las observaciones de Umberto Eco (1970) respecto del arte como acción formante⁵⁶. Se trata de un hacer en el contexto de elementos materiales y técnicos que, lejos de consistir en una forma preestablecida según la cual el artista utiliza la técnica para moldear la materia según un plan o proyecto, se produce como un diálogo immanente. Dado que la materia ofrece una resistencia que permite avances o sugerencias, la acción artística es una:

“actividad dialogal a través de la cual el artista, limitándose frente al obstáculo, halla su más auténtica libertad, porque de la confusión de las aspiraciones vagas pasa al problema concreto de las posibilidades del material con que se enfrenta, cuyas leyes va poco a poco traspasando al cuadro de una organización que las convierte en leyes de la obra” (Eco: 1970, Pp. 18)

“para mostrar cómo tomaban forma todas aquellas exigencias; para resolver de forma unitaria un complejo de motivaciones; para gozar y hacer gozar la forma en que las motivaciones se habían unificado” (Eco: 1970, Pp. 151 y 152)

⁵⁵ Ricardo Bartís (2003) afirma que lo personal en el actor no se relaciona con lo biográfico, sino con el ritmo y el cuerpo, aspecto que denomina “textura expresiva”.

⁵⁶ Concepto que retoma de la Estética de la Formatividad, de Luigi Pareyson.

Según Eco, es este diálogo el que permite que el artista ingrese a la obra no como contenido, sino como estilo o modo de formar.

De esto se derivan dos consecuencias. Por un lado, en tanto resto, el Gesto acontece cada vez, por cuanto es dinámico y no puede ostentar una condición definitiva o estática. El Gesto que se esclerosa o se cristaliza, se vuelve “forma” que se repite mecánicamente. El Gesto es puro presente, efímero, y por lo tanto no “significa”. El sujeto debe evitar que su estilo se congele en una forma que pase a significarlo como actor y que, por lo tanto, se vuelva atracción. Esto resulta problemático en la Actuación dado que, si bien el sujeto ignora sus reiteraciones, en la relación directa con el público, la ovación se convierte en el efecto que éste le devuelve como respuesta de su propio Gesto. Este es un aspecto que una formulación técnica de la Actuación no debe desdeñar, por lo que profundizaremos en esta problemática en el próximo capítulo.

Por otra parte, sería inexacto derivar el Gesto, en tanto estilo personal, de la absoluta libertad creativa de la que supuestamente gozaría el actor en ausencia de cualquier instancia que lo condicione. De este punto parten muchas propuestas que bogan por la abolición del texto dramático, de la dirección escénica o de la transitividad de la representación, o que le niegan todo valor artístico a Actuaciones producidas en el seno de un género estandarizado o rígidamente codificado (como por ejemplo, la Revista Porteña o el melodrama) o en producciones de la industria cultural. Desde estas perspectivas, la creación artística se reduce a la creación de reglas, procedimientos o lenguajes individuales, originales y no relacionados con ningún factor ajeno a la voluntad artística del sujeto.

No obstante, dado que el surgimiento de lo que denominamos Gesto no se produce de forma programática o intencional, sino como efecto inconsciente de una operación diversa, el mismo acontece en las más variadas condiciones, siempre y cuando el actor logre establecer una relación transferencial (en tanto la configuración de una escena psíquica que posibilita que el sujeto se dirija inconscientemente hacia un objeto reflejado en otro) con las mismas.

El Gesto, que implica una dislocación en el tiempo puntual de un acontecimiento (Laclau: 1996), se introduce entonces por sorpresa dentro de un orden. Es tributario, por tanto, de la decisión, del tiempo de un acto. El actor debe:

“encontrar en el abismo propio de una nada significativa pero de contornos precisos, los bordes de una forma que se manifieste entrelazada en el gesto, en la voz, en el

cuerpo [lo cual] exige pues tolerar una cierta valentía, por el gesto de ir hacia la propia muerte, hacia la búsqueda de un encuentro y un reencuentro extrañado, trastocado, con el otro, el más allá de la obra y del intérprete” (Silberstein: 2005, Pp. 70)

Este riesgo, esta decisión no es *ex nihilo*, es siempre un desplazamiento dentro de las normas existentes. Se trata de que el artista logre escapar a la uniformidad de la regla, aceptándola en primer lugar, para así poder escribir su cuerpo (su deseo) en la obra como efecto. Para ello, debe asumir el riesgo de desplazarse de ese orden de convenciones donde el sujeto, ya reconocido, encuentra su confort, su seguridad.

De este modo, la diferencia propia del actor en tanto sujeto, que constituye su estilo personal, se halla en el particular desvío producido en el seno de las reglas genéricas o metodológicas impuestas por una poética, estética o época histórica. Por consiguiente, dicho desvío, formalmente reiterativo, sólo se torna visible a partir del orden del que emerge como diferencia. La “inadecuación” mediante la cual el Gesto del actor se torna perceptible, surge entonces de la relación de la Actuación con los demás elementos presentes en cada obra en particular, por lo que no puede considerarse ni *a priori*, ni deslindado de dicha configuración.

Por lo tanto, el observador que busque percibir o determinar el estilo personal de un actor en particular, debe partir de las reglas a las que cada una de sus Actuaciones responde (género, metodología, época histórica, etc.), para luego determinar cómo y de qué manera surgen como efecto, el personaje (en tanto sentido representado) y las reiteraciones formales que se hallan más allá de éste y que introducen desviaciones, alteraciones o agregados a aquellos lineamientos generales en los cuales la Actuación se enmarca⁵⁷.

El hecho de que existan factores condicionantes de la situación de actuación (entre los cuales se incluyen los procedimientos técnicos aplicados) que resultan estimulantes y propicios para la emergencia del Gesto en un sujeto, pero que no lo sean para otro, implica que aquéllos no portan ningún efecto o valor en sí mismos, sino en cuanto logran entablar una relación transferencial con *cada* sujeto en particular. Esto supone, en primer lugar, que ninguno de estos factores es universal, sino que varían para cada sujeto. Y en segundo término, que aunque el estilo personal es algo siempre

⁵⁷ A través de la identificación y la descripción de las reiteraciones formales en las que incurre un actor a lo largo de sus Actuaciones, es posible enunciar su estilo personal, tal como lo hemos realizado en algunas publicaciones (Mauro: 2009, b y 2007, d) En el Anexo II de la presente tesis, se adjuntan los resultados de los análisis de estos casos.

presente en toda enunciación y desempeño del sujeto, a veces adquiere en algunos artistas una presencia que en otros nunca alcanza a poseer (Silberstein: 2007).

Por consiguiente, puede suceder también, que en la Actuación se perciba una ausencia de sujeto, aun a pesar de que el actor realice un correcto desempeño técnico o que logre representar correctamente a su personaje. Esto implica que no ha acontecido resto alguno en la Actuación, que no hay nada en ella más allá de la representación. Es posible entonces encontrar que “hay escenas vacías, así como coreografías despobladas de corporeidad, más allá de que el bailarín o el actor esté presente en el escenario” (AAVV, Matoso (Comp.): 2006, Pp. 18). Esto implica que el actor no ha conseguido producir algo propio más allá de su Actuación, es decir, que no ha podido establecer un diálogo o relación transferencial con los aspectos presentes y / o condicionantes de la situación de actuación. En este caso, sería necesario indagar si los rudimentos técnicos empleados, en lugar de constituir una herramienta, se han convertido en cambio, en un impedimento (lo cual constituirá otro de los aspectos sobre los que profundizaremos en el próximo capítulo).

Por todo lo desarrollado en este apartado, podemos concluir en que el sujeto es también un efecto de la Actuación. Toda enunciación es una formación del inconsciente, no porque el que la hace la ignora, sino porque arrastra a un sujeto ignorado en ella (Maci: 1987). Así, revela algo que, de otro modo, permanecería perdido: el propio sujeto. No hay sujeto productor, sino sujeto producido:

“Paradójicamente, esta concepción del problema, a la vez que elimina a todo sujeto productor, ofrece una luz inesperada sobre las relaciones entre el escritor que escribe (el “autor real”) y el escritor escrito (el “autor implícito”, el “enunciador”). El primero, todavía no sujeto, o tan sólo sujeto en otros lugares —en otros enunciados ya existentes—, es un individuo —o mejor, un cuerpo, cargado de conciencia, pero también de inconsciente, atravesado, en suma, por un deseo que desconoce— que se encuentra con el lenguaje: de ese encuentro, en muchas ocasiones dramático, en muchas gozoso, nace el discurso y en éste, como su primer efecto de sentido, un sujeto” (González Requena: 1987, Pp. 10)

Fuera de la situación de actuación, en una dimensión cotidiana y comunicacional, el sujeto se presenta como ya constituido, como punto de referencia para la circulación de la información. Pero en otras escenas, como el arte, se prioriza el hecho de que el sujeto es un efecto de sentido:

“más allá de cualquier coartada comunicativa (el artista) es aquél que aceptando no saber quién es ni qué desea arriesga su identidad afrontando al Lenguaje con la experiencia de escritura. Que consiste, entre otras cosas, en una experiencia de la subjetividad –de su producción, de su emergencia, de su multiplicidad- más allá de esa rígida construcción social llamada <<sujeto>>” (González Requena: 1987, Pp. 14)

Esto implica “la quiebra de todo sujeto preexistente para, sólo en su final, una vez establecida la clausura del texto, depositar un sujeto” (González Requena: 1987, Pp. 17)⁵⁸.

Conclusiones del Capítulo 2

En el presente capítulo hemos analizado las dificultades de la aplicación de la noción de representación transitiva a la acción actoral, dado que ésta se halla constituida por aquello que lo que sustituye no es: una acción efectiva. Por consiguiente, hemos establecido que no hay diferencias intrínsecas entre la acción actoral y la acción cotidiana, sino que las mismas se distinguen por las situaciones en las que se hallan posicionados los sujetos que las llevan a cabo. Como consecuencia, afirmamos que la acción actoral es una acción efectiva realizada en situación de actuación. En la misma, el sujeto acciona sin otra motivación y/o legitimación que ser mirado por otro. De dicha acción surge el personaje como efecto, y algo más, que no puede ser subsumido en el mismo.

De este modo, mientras en otras disciplinas, la acción artística produce un objeto tangible cuya contemplación posterior por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con las otras artes denominadas “interpretativas”, la diferencia de la Actuación radica en que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana.

⁵⁸ No sostenemos con ello que el actor sólo deviene sujeto cuando realiza una “buena Actuación”. Pero sí devendrá sujeto *actoralmente* o en términos específicamente *actorales* sólo si logra establecer una relación transferencial con las metodologías específicas, los procedimientos y los materiales durante la situación de actuación. El hecho de que esto no se produzca en el marco de la Actuación, no implica que el actor devenga sujeto en otros enunciados no específicamente actorales.

Luego caracterizamos a la situación de actuación en tanto escena psíquica, surgida entre los sujetos involucrados en la misma. En dicha escena, lo más singular de ambos, acontece como resto de una operación diversa, y no como resultado de un ejercicio voluntario.

En el caso del actor, lo subjetivo acontece en las reiteraciones formales en las que incurre en su acción en situación de actuación, que permanecen como resto no subsumible al personaje surgido como efecto. Por consiguiente, la Actuación en tanto obra de arte, es el resultado de la coexistencia igualitaria entre las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación, por cuanto es de dicha relación que surgen el personaje o sentido representado, y el resto en tanto estilo personal del actor. El fundamento de la Actuación reside entonces, en que ambas dimensiones están presentes simultáneamente en toda acción escénica sin llegar a una resolución.

Posteriormente, denominamos a dicho estilo personal, Gesto. Delimitamos los alcances de la noción y establecimos a la misma como susceptible de aislamiento, descripción y análisis. En la situación de actuación, entonces, la emergencia del sujeto en tanto Gesto es prioritaria, en contraposición a otras situaciones, en las que este aspecto se invisibiliza en pos de otros requerimientos (la comunicación, la utilidad, etc.).

En tanto resto, el Gesto acontece cada vez, por cuanto es dinámico y no puede ostentar una condición definitiva o estática. El estilo que se esclerosa o se cristaliza, se vuelve “forma” que se repite mecánicamente. Por el contrario, el Gesto es puro presente, efímero, y por lo tanto no “significa”. Consiguientemente, el sujeto debe evitar que su estilo se congele en una forma que pase a significarlo como actor y que, por lo tanto, se vuelva atracción.

Ahora bien, si el Gesto no es el resultado de una búsqueda por vía directa o voluntaria, al tiempo que el actor se posiciona en la situación de actuación en tanto sujeto en otras escenas, pero no aun en su Actuación, en la que acontecerá como efecto, queda por indagar en calidad de “qué” o “quién” asume el actor su acción. Si tanto el personaje, como el sujeto en cuanto Gesto, son los efectos de la acción actoral, ¿cómo se posiciona el actor en la situación de actuación? Si el actor debe rendirse al instante para acontecer como sujeto, no lo hace sino a partir de posicionarse en la situación de actuación que lo enmarca.

Hemos afirmado que es la mirada del espectador la que sostiene la escena que le permite al actor accionar, convirtiéndose en el “espejo testimonial que sanciona que

éste, efectivamente, soy yo para él” (Maci: 1987, Pp. 200). Pero, ¿qué es lo que lleva al espectador a colocarse en dicha escena, a acceder a prestar su mirada? ¿Cuál es la identidad que el espectador le adjudica al actor? Aquello por lo cual el espectador identifica al actor y, simétricamente, el actor se identifica a sí mismo, ofreciéndose a la mirada ajena, es el sostén de la acción actoral. Mediante el mismo, se volverá tolerable la emergencia de aquello que, de no mediar dicha escena, sería imperceptible e incluso insoportable, tanto para el público como para el propio actor.

Capítulo 3. Hacia una comprensión técnica de la Actuación

En el **Capítulo 2** hemos establecido las características de la acción actoral en tanto realizada en la situación de actuación. La misma es una escena psíquica en la que actor y espectador se sitúan en relación. Dicha relación está motivada por la identidad que el actor asume (un enunciado en el que es sujeto) para ser reconocido por el espectador, quien prestará así su mirada. La mirada es la justificación de la acción en escena, que producirá como efecto, al personaje en tanto referente y al sujeto, en tanto manifestación actoral a través del Gesto. La coexistencia igualitaria de ambas dimensiones de la representación, la transitiva (constituida por el personaje, sentido o referente) y la reflexiva (consistente en el Gesto), de la acción actoral es lo específico de la Actuación en tanto fenómeno artístico.

El objetivo del presente capítulo es formular técnicamente los elementos y procesos ya planteados, para lo que estableceremos y caracterizaremos a la identidad mediante la cual el sujeto se posiciona en la situación de actuación y elaboraremos una noción general de Técnica de Actuación, que contenga su definición, sus elementos esenciales y su funcionamiento en la formación del sujeto como actor y en su posterior ejercicio de la Actuación.

3. a. El Yo Actor en la situación de actuación

Partiremos de la caracterización de la identidad que origina la situación de actuación, constituyendo la condición a lograr por el sujeto que aspira a ser actor y, por lo tanto, el principal aporte de la formación técnica. Proponemos denominar a dicha identidad, “Yo Actor”.

En primer lugar, estableceremos la funcionalidad del Yo Actor en la situación de actuación (**3. a. 1.**).

En segundo término, desarrollaremos las características del Yo Actor en tanto “identidad narrativa” (Ricoeur: 2000) (**3. a. 2.**).

Por último, analizaremos al Yo Actor en tanto identidad compartida por un grupo de pares (**3. a 3.**)

3. a. 1. El Yo Actor

En el capítulo anterior hemos establecido que la identidad mediante la cual el sujeto se posiciona en la situación de actuación no puede ser el personaje, dado que el

mismo es el efecto de la acción actoral y no su causa. Por otra parte, no se trata tampoco de un mero disfraz o simulacro, dado que la acción actoral no es diversa de la cotidiana, por lo que no puede ser asimilada con algún tipo de fingimiento. Por último, la acción actoral es inmanente e indeterminada, no responde a un plan previo y debe contemplar una apertura a lo que sucede en el aquí y ahora de la escena, por lo que tampoco dicha identidad puede reducirse a la de un simple ejecutante.

De cara a una perspectiva técnica de la Actuación, la importancia de la identidad que asume el sujeto en la situación de actuación radica en que es mediante la misma que puede ser reconocido por el espectador, lo cual promueve que éste preste su mirada para que la acción actoral se desarrolle. Como ya hemos argumentado, la acción actoral no tiene otra justificación para producirse que el despliegue frente a dicha mirada. La función de esta identidad es, por lo tanto, que los sujetos involucrados en la escena, soporten la misma, lo que permite que la relación básica se produzca: alguien que mira a otro que acciona. Por consiguiente, la identidad del actor producirá simétricamente la identidad del espectador en cuanto tal, es decir, como sujeto que sostiene con la mirada el accionar ajeno en escena. Así, el espectador sustenta la identidad con la que el actor se pone en escena y al hacerlo, asume la suya propia como espectador.

Ahora bien, la identidad es una instancia del orden de lo imaginario que tiene por función constituir la imagen que el sujeto tiene de sí, aceptada por los otros, por lo que está cargada de aprobación. Se trata de la recuperación de la visión del otro sobre el sujeto, su posición frente al otro. Por lo tanto, para accionar en escena, el actor debe ser reconocido *como tal* por el espectador. Para atraer la mirada, el actor debe presentarse ante ella como actor: como aquél que puede/sabe accionar en el escenario. Si no se lo identificara como actor sino como sujeto, no habría distancia ni marco alguno para la transferencia, por lo que su accionar, exhibido en escena ante la mirada ajena, sería insoportable tanto para él como para el espectador.

Dado que la identificación del actor se da con su *tarea*, denominaremos a esta identidad, “Yo Actor”. El Yo Actor es la identidad mediante la cual el actor se ofrece como superficie para la proyección del espectador. Por lo tanto, la situación de actuación se produce a partir de que el espectador mira al actor accionar *como actor*:

“Es verdad que no soy el rey: lo encarno. Pero al encarnarlo quiero mostrarles lo que soy: un buen actor” (Mannoni: 1997, Pp. 227)

“se va al teatro para ver representar [...] en los espectadores hay identificación con el actor como actor y a la vez con el personaje, en una combinación original que es privativa del teatro y que no se presenta en las otras formas de espectáculo [...] se quiere ser actor, capaz de mostrarse como tal, de rivalizar con los otros actores, y de ofrecer al público una imagen que, más allá del interés por el personaje, despierte –o más bien reviva- en cada uno algo así como un germen de la misma vocación, presentando el juego como juego de manera de recordar la pura posibilidad de actuar, y, en última instancia, de representar a todos los personajes posibles. Este aspecto del teatro es fascinante para muchas personas pero el arte dramático más riguroso se ha esforzado casi siempre en velarlo” (Mannoni: 1997, Pp. 228)

En tanto la posibilidad de la Actuación se origina en la necesidad de ser mirado, las funciones del Yo Actor serán entonces las de obtener y preservar la mirada del espectador.

Para obtener la mirada, el sujeto debe necesariamente colocarse frente a ella, debe “darse a ver”. La obtención de la mirada depende entonces de su posicionamiento voluntario en la situación de actuación como Yo Actor, por lo que comporta una decisión y una iniciativa por parte del sujeto. En tanto se dar a ver como actor, su decisión implica el tiempo de un acto que inaugura un nuevo espacio de representación (Vergalito: 2007), que abre una escena para la transferencia. En tanto iniciativa, se trata de un acto que produce una irrupción y una ruptura (Ricoeur: 2000), que inaugura un espacio, haciendo suceder algo que, de no existir dicha iniciativa, no se produciría.

El sujeto asume su posición de Yo Actor, imponiendo su decisión al espectador. La situación de actuación se origina, por lo tanto, en el acto en el que un sujeto se impone como actor ante la mirada de otro, quien, en todo caso, podrá negársela, pero no ignorarlo. Este acto es de suma violencia y lleva aparejado un enorme riesgo, ante el cual los sujetos implicados se hallan inermes en tanto tales, por lo que el Yo Actor proporciona un resguardo para ambos.

Si la mirada determina la posibilidad de la Actuación, luego de obtenerla, el actor deberá preservarla. Esto implica que debe evitar su pérdida. Pero, dado que la mirada se origina en el reconocimiento del actor como tal por parte del espectador, es dicha identidad lo que tendrá que preservarse. El actor deberá permanecer siempre, sin interrupción alguna, en el rol de Yo Actor. Esto implica, situarse constantemente en el aquí y ahora como actor, percibiendo y reaccionando ante todas las circunstancias

fortuitas que se produzcan durante la Actuación y cuya no resolución pondrían en riesgo su identidad.

Consideraremos dos tipos de circunstancias: aquellas por las cuales la situación de actuación se ve amenazada de disolución (tanto por motivos externos como procedentes de la situación misma) y aquellas en las cuales el actor pierde su posición en tanto parcialidad, para instalarse en algún tipo de totalización que proceda en detrimento del carácter situacional de su experiencia (lo cual tiene que ver con un aspecto intrínseco al Yo Actor).

La situación de actuación se disuelve cuando, por algún hecho fortuito, quienes la componen se posicionan o deben posicionarse en otras situaciones y por lo tanto, modifican su identidad, convirtiéndose en sujetos de otros enunciados. Apelemos a un ejemplo extremo: un terremoto sobreviene durante la función. Tanto el actor como el espectador abandonarán su cualidad de tales, para pasar a ser personas que huyen, se guarecen, protegen a sus semejantes, etc. El carácter de las circunstancias que pueden interrumpir la situación de actuación es variado y sus extremos, amplios. Por lo tanto, poseen un alto grado de vaguedad y, aunque existen algunos acuerdos tácitos respecto de algunas circunstancias que se consideran categóricas para la interrupción de la situación de actuación, otras serán interpretadas de diversa manera. Por supuesto, en el ejemplo citado, sería absurdo pretender que la situación de actuación se preserve. Aun así pueden presentarse casos extremos, entre los cuales, el mito del actor que muere actuando en lugar de interrumpir su Actuación ante un malestar, no hace más que alimentar la idea de que la situación de actuación debe preservarse a toda costa. Este mito es tan poderoso y difundido, que hay sujetos que lo han encarnado realmente.

Lo que se procura evitar, es que sea el actor quien diluya la situación de actuación, por lo que se prescribe que deberá mantenerse en la misma como Yo Actor hasta la medida de lo posible. Por ejemplo, un actor que interrumpiera su Actuación ante un hecho no contemplado: un tropiezo, una caída, un parlamento equivocado. Si lo hiciera, esto significaría que ante la contingencia producida, el actor ha reaccionado como sujeto como lo haría en la vida cotidiana, abandonando su calidad de Yo Actor. Que la representación no se detenga nunca es lo que fortalece la ilusión de unidad del Yo Actor y realiza su identidad, a través de la protección y resguardo del tiempo/espacio en el que tiene lugar la Actuación. Si esto no sucediera y la misma se interrumpiera ante cualquier hecho fortuito, las identidades que conforman la situación de actuación (actor y espectador) se resquebrajarían a su vez. Esto comportaría un

momento de gran angustia para ambos, constante amenaza latente que constituye una de las características específicas del arte teatral como hecho vivo. De esto se desprende que el Yo Actor debe ser una identidad lo suficientemente abierta y flexible como para percibir todo lo que suceda durante la función, con el fin de desestimarlo o incluirlo en la Actuación y así, neutralizarlo.

Por otra parte, la identidad como Yo Actor deberá priorizar el carácter situacional, es decir, deberá ante todo preservarse como posición en el contexto siempre contingente en el que se produce la Actuación. Se trata de una identidad que logre mantenerse *dentro* de dicho contexto y que en ningún momento se reasiente fuera del mismo. Mediante esta posición, y aun utilizando a favor de su Actuación lo que el público le devuelve, el actor no podrá instalarse en un lugar estático. Esto constituye una de las bases de la formación y uno de los puntos de mayor complejidad en la indagación de la técnica actoral. La base de la identidad será entonces, la posibilidad de apertura del actor ante lo que sucede en el escenario, para poder así reaccionar. No es funcional por tanto, la constitución de una identidad que sedimente en una estrategia (tal como la constituye el personaje), en la circunscripción de un lugar propio desde el cual sobrevolar la situación de actuación. Es necesaria, por el contrario, una posición que se mantenga constantemente como parcialidad en un territorio que, en tanto ajeno, no domine totalmente.

La identidad del actor deberá sostenerse como posición parcial en el diálogo con todo aquello que se encuentre presente durante la situación de actuación, del que surgirá el Gesto. Se trata, por tanto, de un posicionamiento en una lógica de acción táctica, con la que Michel De Certeau caracteriza a las “artes del hacer” (2007)⁵⁹. De Certeau se refiere a las mismas como una poiética oculta, una producción alternativa, que no se señala con productos propios sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden dominante. Dichas prácticas no subvierten al mismo mediante el rechazo o el cambio (lo que implicaría una “dramaturgia del actor” en el campo de la Actuación, es decir, un cambio de dramaturgo que mantiene los términos de la noción de dramaturgia en tanto composición), sino mediante una manera propia de utilizar, con fines y en función de referencias propias, el sistema ajeno del cual el sujeto no puede huir. La lógica de acción táctica se define entonces como un “cálculo que no puede

⁵⁹ “Según De Certeau, tanto en el pasado como en el presente, las prácticas siempre habían sido consideradas como irreductibles a los discursos que las describían o las proscribían. Toda la investigación de De Certeau está habitada por esa tensión entre la necesidad de pensar la práctica y la imposible escritura de ésta en la medida en que la escritura se sitúa del lado de la estrategia” (Dosse: 2009, Pp. 119).

contar con un lugar propio... La táctica no tiene más lugar que el del otro” (De Certeau: 2007, Pp. L).

La acción desaparece en su acto mismo, como perdida en lo que hace y sin espejo que la represente, por lo que carece de una imagen de sí misma. Dado que depende de las circunstancias en que “el instante preciso de una intervención transforma en situación favorable” (De Certeau: 2007, Pp. 45), la táctica es movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, de distancia o de previsión. Es “ciega y perspicaz, como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia” (De Certeau: 2007, Pp. 44). El Yo Actor no cuenta, por lo tanto, con un proyecto global y totalizador, sino que obra poco a poco, aprovechando las ocasiones y, por consiguiente, dependiendo de ellas. Se trata de que el actor logre adquirir y mantener constantemente la capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos:

“caminar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio al recrear cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante intervención renueva” (De Certeau: 2007, Pp. 84).

Por lo tanto, el desempeño del Yo Actor es indisociable del instante presente, de las circunstancias particulares y de un hacer, así como la ocasión es la transformación misma del toque en respuesta. La táctica contiene una memoria que permanece oculta hasta el instante en que se revela. Utiliza los momentos oportunos para combinar elementos heterogéneos, por lo que su terreno no es el discurso, sino el instante: “Su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de <<aprovechar>> la ocasión” (De Certeau: 2007, Pp. L). La síntesis es entonces la decisión misma, y no algo externo o anterior a ella.

Al carecer de la univocidad y estabilidad de un lugar, la táctica depende del tiempo, por lo que se halla siempre atenta a “coger al vuelo” las posibilidades del provecho y no conserva lo que gana, por lo que el Yo Actor no sedimenta dicha ganancia en la circunscripción de un espacio propio. Lo que la Actuación gana para sí, por lo tanto, es la emergencia del Gesto que, en tanto resto, es siempre efecto en los contornos de un espacio ajeno.

Esto nos coloca de cara al otro tipo de causas que pondrían en riesgo la identidad como Yo Actor: la pérdida de la posibilidad de diálogo con todo lo que se halle presente

durante la situación de actuación. La posibilidad de diálogo depende del carácter situacional del Yo Actor. Por consiguiente, la misma se destruye cuando se pierde la posición en tanto parcialidad, es decir, cuando se arriba a algún tipo de totalización de la situación de actuación (que será, por supuesto, ilusoria).

Una totalización posible consistiría en la absoluta identificación del actor con el personaje, redundando en la desestimación y olvido de toda otra circunstancia presente en escena, por ejemplo, el público, los compañeros, los requerimientos de tipo técnico de la Actuación (que se escuchen los parlamentos, colocarse al alcance de la luz, etc.). También puede suceder que la totalización se produzca respecto al efecto producido en el público, desestimando cualquier otro elemento. El problema que suscita toda totalización, no puede saldarse mediante una jerarquía de “totalizaciones” (entre las cuales pudiera haber algunas deseables o tolerables, y otras condenables). Por ejemplo, hay poéticas o períodos de la historia del teatro, que han repudiado la tendencia a la búsqueda del favor del público, pero han festejado la primacía del personaje.

Consideramos, en cambio, que cualquier totalización es perjudicial para la Actuación, siempre que motive un resentimiento de la apertura y flexibilidad del Yo Actor ante otros elementos o circunstancias que pueden presentarse durante la función, perdiendo por lo consiguiente, su lógica de acción táctica. En este sentido, una de las totalizaciones más perjudiciales es la planificación previa, es decir, la estructuración de la Actuación como “estrategia” (De Certeau: 2007).

El Yo Actor tiene la obligación de “crear” a una hora y en un espacio prefijado, por lo que su acción artística se produce en medio de una multitud de elementos heterogéneos, entre los que se cuentan las circunstancias presentes y los incontables eventos fortuitos que podrían llegar a producirse. Es imposible que el actor pudiera realizar una síntesis de los mismos a la manera en que lo hace el relato (es decir, estableciendo una “estrategia”). La única síntesis posible es su acción concreta en tanto táctica: situarse y aprovechar las oportunidades en un territorio cuya impredecibilidad vuelve ajeno.

La identidad implica, en ese contexto, una posición de partida hacia un futuro incierto, en el que las coordenadas (que pueda brindar el texto dramático, por ejemplo) son sólo un elemento en la multiplicidad. En este contexto heterogéneo, el Yo Actor es la regularidad que garantiza la capacidad de reacción o respuesta. Del recorrido resultante, inmanente e indeterminado, el relato recuperará el sentido y arrojará como resto el Gesto del sujeto que lo realiza. Por lo tanto, son las características específicas de

la Actuación como fenómeno artístico las que ocasionan que, aunque intente organizarse como estrategia, la acción del actor no pueda producirse más que como táctica. Mediante la misma, la Actuación no produce algo planificado, sino que depende de la oportunidad, se halla en un campo ajeno en tanto repleto de elementos y circunstancias que no pueden dominarse de antemano.

Como corolario, el actor no puede abandonar su posición parcial en la situación de actuación, ni retirándose, ni “perdiéndose” en ella, al entregarse por completo a algún elemento o circunstancia que, de este modo, pase a ocupar la totalidad de la misma. Para preservar la mirada del espectador, el Yo Actor debe adquirir y conservar su posición táctica en el contexto cambiante e impredecible que constituye la situación de actuación. El Yo Actor constituye, por lo tanto, la instancia generadora y garante de la situación de actuación.

3. a. 2. El Yo Actor como identidad narrativa

El Yo Actor es un relato que le da sentido a la tarea del actor. Constituye por lo tanto una “identidad narrativa”, en términos de Paul Ricoeur (2000), en la que el “quien” de la acción actoral es el actor en lugar del personaje. Dicho relato conforma un sentido unificador que reúne elementos heterogéneos. Según Ricoeur, la narración identifica al sujeto en el relato de sus actos, por lo que constituye un recurso que permite no caer en la diversidad completa. Mediante la narración, el actor puede identificarse como uno y el mismo en la experiencia caótica de su accionar en escena (y del Gesto que acontece en sus márgenes). De este modo, el Yo Actor participa de lo que Ricoeur refiere como una ficción que redescubre la realidad, dado que promueve nuevas acciones, apoyadas en un relato que les da sentido. Se trata de una ilusión que unifica y que surge de lo que el autor denomina como un estado de no compromiso respecto del mundo de la percepción o la acción.

Consideramos que la negatividad que enmarca a dicha entidad ilusoria, es la separación que constituye a la situación de actuación como diferenciada de otras situaciones en las que el sujeto participa a través de otras identidades. El Yo Actor no sólo es un sentido que permite que la tarea del actor pueda desarrollarse, sino que también pueda concebirse como proyecto en tanto desarrollo de una carrera profesional, lo cual no impide que cada Actuación particular se emprenda desde la ausencia de plan o proyecto. Así, el Yo Actor constituye el nombre propio del actor, en tanto sentido que

permite unir lo heterogéneo de su trayectoria siempre de cara al futuro, permitiendo que acontezcan nuevas Actuaciones.

Se trata de lo que Ricoeur define como imaginación en el plano de la motivación, dado que proporciona el medio donde se pueden comparar motivos heterogéneos: deseos, exigencias éticas, reglas profesionales, costumbres sociales, valores personales y circunstancias fortuitas durante la representación.

“La imaginación ofrece un espacio de mediación entre una fantasía común para términos tan heterogéneos como la fuerza que empuja como desde atrás, la atracción que seduce como desde adelante, las razones que legitiman y fundamentan como por debajo” (Ricoeur: 1982, Pp. 105)

El relato unificador que proporciona la identidad parte de la necesidad del sujeto de reconocerse en una situación determinada. En cuanto a la literatura, Regine Robin (1996) postula que para escribir ficción siempre hay que estar a distancia de la propia experiencia, porque cuando se está capturado por ese espacio es cuando la escritura es imposible. En el caso de la Actuación, si el Yo Actor no se constituyera como instancia mediadora, si el sujeto se presentara en la situación de actuación como idéntico al de otras situaciones de la vida cotidiana, se pondría constantemente en cuestión ante su accionar en escena y sobrevendría la huida o la parálisis frente a la misma.

Hemos visto, en cambio, que el Yo Actor garantiza la situación de actuación a través de su accionar. Mediante la unidad imaginaria que constituye el Yo Actor, el sujeto se convierte en una imagen identificable frente a la mirada del otro, quien sostiene así su posibilidad de acción. Según Lyotard (1981), esta producción de unidad existe a costa de la fragmentación del sujeto como persona total, constituyendo el precio que debe pagar el cuerpo orgánico para que estalle el goce en su irreversible esterilidad. De este modo, personas totales son utilizadas como regiones erógenas en las que se desplazan las pulsiones del espectador (y podríamos agregar que, en el caso de la Actuación, también las del mismo sujeto que actúa). Consideramos que por ello, el Yo Actor es indispensable para darse a ver ante el público.

También podemos establecer una relación con lo que Paul Ricoeur (2000) denomina “razón práctica”, en tanto la adquisición del Yo Actor constituye el dominio de una red conceptual que le permite al actor tener una comprensión de su tarea y, por lo tanto, asumirla frente al otro. Ricoeur afirma que la razón práctica posibilita que el

agente pueda rendir cuenta a otro o a sí mismo de lo que hace, de tal modo que el que recibe esta explicación pueda aceptarla como inteligible, aun cuando sea irracional. La razón práctica se esgrime como razón de actuar, porque establece la posibilidad de dar una última respuesta a las preguntas “¿qué hace usted?” y “¿por qué?”. El Yo Actor es la razón que justifica la acción actoral: el sujeto acciona porque es actor y, en tanto tal, puede aspirar a que un espectador lo mire, independientemente de que el mismo no quiera hacerlo, para lo cual deberá entonces negarle la mirada. El Yo Actor, por lo tanto, se constituye como razón última de la acción del actor, sin necesidad de otro justificativo.

El Yo Actor en tanto razón para actuar participa además de lo que Ricoeur denomina “función proyectiva de la imaginación” (2000), por cuanto presenta un posible práctico que abre una dimensión del “yo puedo” (que el autor extrae de la obra de Merleau Ponty), por la que el cuerpo se halla en medio de las circunstancias y posee la capacidad de poner en movimiento los sistemas, producir estados iniciales que inscriben el acto en el mundo. Esta posibilidad de intervenir proviene del libre juego con las posibilidades promovido por una dimensión de “apertura hacia”. Esto es, en términos de Ricoeur, lo que diferencia a la imaginación como producto o contenido, de la imaginación como método. La función proyectiva de la misma determina su orientación hacia el futuro en tanto motivación. La imaginación se convierte entonces en un “poder hacer” que se difunde hacia todas las direcciones en el instante en que tiene lugar: despierta recuerdos dormidos, reanima experiencias anteriores, irriga campos sensoriales adyacentes (Ricoeur: 2000).

Así, el Yo Actor es el estado inicial por el que el sujeto se coloca en la situación de actuación de cara al espectador, lo cual lo insta a la acción y le impide la huida o la parálisis, constituyéndose otra cualidad de la decisión: la de accionar sin detenerse a reflexionar (Silberstein: 2005). Se trata de una acción que se convierte así en reacción, en tanto resulta motivada por las circunstancias en las que el sujeto se halla situado. En el momento en que el sujeto decide actuar, se elimina toda posibilidad de separación entre plan y acción, dado que al ponerse en situación será la mirada del espectador la que “le arranque” la misma. La posibilidad de accionar, por lo tanto, viene dada como consecuencia de la decisión voluntaria de darse a ver como actor.

Ahora bien, ¿por qué en tanto identidad narrativa, es el Yo Actor y no el personaje el “quién” de la acción actoral? Ya argumentamos que el personaje es un efecto de la misma y por lo tanto no puede ser al mismo tiempo su causa. No obstante,

pondremos momentáneamente en suspenso esta afirmación, con el fin de evaluar los problemas de la caracterización del Yo Personaje como identidad que posicione al sujeto en la situación de actuación.

Si el relato unificador estuviera constituido por el Yo Personaje, el espectador ratificaría al actor como tal y no como actor. Es entonces cuando el Gesto, en tanto dimensión reflexiva que no puede dejar de producirse ni de percibirse, deviene error, desechando así la mayor fuente de placer del actor y del espectador, es decir, aquello por lo cual existe el arte teatral. El problema, sin embargo, no radica en la desconsideración de la Actuación en tanto fenómeno artístico (menosprecio con el que el actor ha lidiado a lo largo de casi toda su historia), sino en la indefinición técnica en la que permanecería su tarea como consecuencia, dado que todo aquello que es circunstancial en la situación espacio temporal en la que la Actuación se produce, quedaría sin resolución práctica. Esto redundaría en lo que efectivamente sucede cuando la formación no brinda estas herramientas: la apelación del actor a soluciones personales, lo cual va en detrimento de cualquier intento de establecimiento de una noción de Técnica de Actuación. A raíz de lo cual debemos concluir en que, aun sin formulaciones técnicas que contemplen estas circunstancias, los actores nunca han supeditado su tarea exclusivamente a la representación de un personaje.

En efecto, el actor tiene que responder a muchas circunstancias durante la función teatral y no sólo a la porción de sentido que implica la acción narrativa a representar. Es necesario, entonces, un relato más abarcador que el personaje. Si bien éste constituye un relato que da sentido a la acción en escena, abarca sólo una parte de todo aquello que se encuentra presente en la situación de actuación. El personaje se limita tan sólo a lo representado o a aquello a representar, ignorando los aspectos profesionales, técnicos, contextuales y circunstanciales del momento de la Actuación. El Yo Actor, en cambio, constituye una reunión de lo heterogéneo de la situación de actuación, por cuanto el actor no sólo representa un personaje, sino que además ensaya, memoriza los parlamentos, se coloca al alcance de la luz, da entrevistas, firma autógrafos, se encuentra alerta a la reacción del público, soluciona contingencias que se presentan durante la función sin que el público las note, aplica una metodología específica, recuerda las indicaciones del director, reacciona como si no supiera lo que va a sucederle al personaje, se relaciona con sus compañeros reaccionando a sus propuestas y proponiendo a su vez, respondiendo a lo que surge en esa relación aquí y ahora, pero

también teniendo en cuenta lo que indica el texto dramático, en pos de ajustar dichas reacciones en el esquema general, etc.

El Yo Actor es, por lo tanto, un relato que proporciona una posición entre todo lo que está presente en la situación de actuación, permitiendo el diálogo del sujeto con las acciones del personaje pero también con todo aquello que, de no ser resuelto, pondría en peligro la Actuación.

Por otra parte, esta identidad permite posicionar al actor en toda su carrera, dado que es un relato que permanece, que crece y se modifica a lo largo de la misma. El personaje, en cambio, debe construirse en cada Actuación, por lo que si éste constituyera la identidad narrativa, el actor cambiaría de posición cada vez y nada sostendría su accionar. El actor necesita una identidad que esté de su lado, que lo acompañe en su carrera y que le permita situarse en la contingencia de la acción, aspecto que el personaje no puede brindarle.

Por último, el concepto de Yo Actor, permite explicar también aquellas Actuaciones donde no hay entidades definibles como personajes⁶⁰, por lo que constituye un relato válido tanto en el teatro tradicional, como en propuestas contemporáneas y aun en el teatro popular, tal como lo analizaremos en lo que resta de nuestra investigación.

Como corolario, consideramos que la identidad narrativa que posicione al actor en la situación de actuación debe ser lo suficientemente abierta como para mantener la movilidad en la misma, pero al mismo tiempo debe tener la estabilidad necesaria para permitirle al actor portarla y fortalecerla de una Actuación a otra (incluso en su desempeño en géneros diferentes y en propuestas que prescindan de personajes), para no tener que construirla cada vez. Si la identidad fuera el personaje, sería tan efímera y vulnerable que no podría resistir los embates de la situación escénica, con todas sus contingencias. En este caso, el actor podría optar por dos caminos: ignorarlas y cerrarse a ellas (lo que resulta en una Actuación rígida y deslindada del contexto) o abandonar al personaje y quedar inerme frente a las mismas. El Yo Actor, por lo tanto, es la identidad que permite posicionarse ante todas las circunstancias que puedan presentarse en la situación escénica sin abandonar la Actuación (con excepción de aquellas circunstancias

⁶⁰ Si bien hemos afirmado, en el apartado 1. a. 3. del **Capítulo 1**, que cualquier elemento o rasgo unificador basta para conformar una figura asimilable al concepto de personaje, existen propuestas donde el actor debe llevar adelante roles que dificultosamente podrían catalogarse como tal. Por ejemplo, en los *Match* de Improvisación (competencias con formato deportivo en la que los actores improvisan a partir de temáticas y géneros propuestos por el público) es frecuente que los actores representen puertas, ventanas o elementos del mobiliario.

que harían insostenible la continuidad de cualquier desempeño, dado que imponen otro tipo de situación).

En cuanto a las características del relato que constituye al Yo Actor, gran parte de las mismas son acordes a su función, es decir, obtener y mantener la mirada del espectador. Por consiguiente, el Yo Actor deberá ser “reconocido” como tal por el espectador. Esto presenta singularidades en el caso del actor, dadas las características de su condición.

Regine Robin (1996) afirma que la identidad narrativa se construye siempre en el intervalo entre mismidad e ipseidad, por cuanto constituye un territorio amenazado. La identidad sobreviene cuando encuentra su propio límite, cuando se confronta con un borde. Por ende, la identidad es siempre problemática. Cuando no lo es, el sujeto ha caído en una alienación completa, que lo lleva a no plantearse ningún problema sobre la misma. Hay por lo tanto, dos polos en la identidad: la estabilidad o mismidad, que cubre todo aquello que da cuenta de una continuidad, y la ipseidad o promesa de sí mismo, por lo que la identidad nunca está terminada y posee una suerte de sentido infinito. La identidad narrativa se halla ubicada entre los dos polos, por lo que no hay equilibrio perfecto entre ambos. Lo importante se halla en el intervalo, lo cual es garantía de flexibilidad y fluidez. La ficcionalización, en cambio, no es una identidad narrativa porque no juega en el intervalo sino que evoca una conjunción de los dos polos. La ficción lleva implicada la omnipotencia de su creador sobre lo que inventa⁶¹. Robin concluye en que el encuentro de la identidad y la creencia de su encuentro son imaginarios, pero no así su búsqueda.

Consideramos, por lo tanto, que el Yo Actor no es un relato cerrado, sino una identidad ejercida y vivida según las circunstancias. El Yo Actor es una identidad siempre en construcción, que el actor emprende tanto en el interior del campo teatral como en la situación de actuación misma, dado que no hay ninguna instancia superior que la garantice en relación con la mirada del espectador. La misma depende, por lo tanto, de una constante relación con el público en la que el actor debe atraer su mirada.

Uno de los principales obstáculos para la asunción del Yo Actor, radica en el conflictivo status profesional y/o laboral del actor. En primer lugar⁶², esto se debe a la histórica ambigüedad de la condición del actor, ubicada en la encrucijada entre una

⁶¹ Aspecto que ya hemos considerado al exponer los motivos por los que el personaje no puede erigirse como la identidad narrativa del actor.

⁶² Y como ya hemos desarrollado en la sección 1.b. del Capítulo 1.

tipificación que lo señala como artista y otra que lo señala como trabajador (cuya extendida imagen de voracidad económica no es más que una derivación de su condición de trabajador del cuerpo, lo cual ha llevado a relacionar la Actuación con la prostitución). Este problema se halla presente desde la caracterización del actor en el mundo griego y debe algunos de sus rasgos actuales a dicha concepción clásica.

Más allá de la discriminación social del actor, posteriormente desplazada en una desvalorización al interior del campo cultural y aun del campo teatral, la principal dificultad radica en la autodefinición del actor como tal. Es del carácter complejo de la misma que derivan los problemas del actor para valorizarse dentro del campo⁶³. ¿A qué se debe esta situación incierta?

En primer lugar, a la debilidad que reviste todo tipo de legitimación institucional de la condición de actor de un sujeto. Para constatar la misma, basta examinar en el interior de nuestro campo teatral o del mercado laboral (e incluso en el farragoso terreno del sentido común), la significación que poseen los títulos otorgados por las instituciones oficiales de enseñanza de la Actuación, como el IUNA o la EAD. Por una parte, dichas titulaciones no brindan la posibilidad de ejercer la profesión, dado que ningún sector del campo teatral o del mercado laboral las considera suficientes como para garantizar el desempeño del actor. Esto se debe a que el sostenimiento de la condición de Yo Actor parte de la mirada del público, lo cual impide o dificulta cualquier instancia de legitimación externa a la misma. Esto es paradójico, dado que si el actor no tiene la oportunidad de colocarse ante al público, su condición como tal no puede realizarse.

En efecto, la necesidad de la mirada del público es lo que sostiene al actor como tal, por lo que el alumno de Actuación o el actor que ensaya, no está actuando en sentido estricto. Por ello, la opinión común es que sólo es actor aquel sujeto que vive del ejercicio de la Actuación, es decir, que obtiene de la misma los medios materiales para su subsistencia⁶⁴.

⁶³ El director y formador de actores Alberto Ure ha referido con claridad el carácter precario de la identidad del actor, cuando afirma que el mismo teme que alguien entre al escenario y lo saque de una oreja diciéndole "Vos no sos actor" (Ure: 2003).

⁶⁴ En este sentido, sería necesario profundizar en el papel que los dispositivos de promoción de los medios de comunicación masiva y los elementos del lenguaje televisivo y cinematográfico (específicamente, los planos y el montaje) juegan en el intento de imposición, apoyo o legitimación de un actor en el favor del público. Las preguntas que se abren en este sentido son múltiples: ¿cómo inciden los medios en el posicionamiento del sujeto como Yo Actor? ¿Debe entonces el Yo Actor posicionarse también ante los medios, establecer un diálogo con sus dispositivos técnicos, lingüísticos y narrativos? ¿En qué se modifica el Yo Actor en la Actuación en los medios masivos? ¿Qué nuevos contenidos se incorporan al relato que conforma el Yo Actor a partir de los mismos? Dado que nuestra investigación

Esta problemática tiene consecuencias muy complejas para el posicionamiento de los actores en el campo cultural y teatral del que forman parte. El porteño constituye un caso particular para la ilustración de la misma, dado que la creciente cantidad de cursos de formación para la Actuación y la falta de oportunidades de trabajo profesional, han confluído en lo que algunos docentes o directores teatrales consideran una desviación: el actor que sólo actúa en los talleres. La desviación consiste en considerar a los compañeros y al propio maestro como espectadores. Si bien estos constituyen una suerte de para-espectadores del alumno, asumiendo los atributos del futuro público (fundamentalmente, la mirada), no los asumen todos o totalmente. Como consecuencia de la singularidad de la historia del teatro en la Argentina (que analizaremos en profundidad en la **Segunda Parte** de esta investigación), ha surgido una variante característica de nuestro campo teatral: el actor que actúa frente al público aun careciendo de retribución por su tarea⁶⁵.

3. a. 3. El Yo Actor como identidad compartida

Ahora bien, el Yo Actor no es una identidad completamente individual, sino que es tributaria de la pertenencia del sujeto a un grupo⁶⁶. Se trata, en términos de Paul

considera prioritariamente la Actuación en teatro, no profundizaremos en estos aspectos en esta oportunidad.

⁶⁵ El análisis de esta tendencia requeriría un trabajo especial (hemos publicado algunas consideraciones al respecto en Mauro: 2009, a y 2007, a), pero nos limitaremos a afirmar que puede trazarse una línea desde la visión ética de las agrupaciones independientes conformadas en la década del 30, según la cual el actor no debía ser un profesional, sino un ciudadano comprometido con la transmisión de bienes culturales que eleven intelectualmente a su sociedad, hasta la necesidad del actor de confrontar su tarea con el público como rasgo excluyente (desestimando, por lo tanto, la obtención de remuneración) para convertirse en profesional, es decir, para acceder a la identidad como Yo Actor. Estas influencias han desembocado en una creciente tendencia a la elaboración de proyectos propios, autoproducidos y autofinanciados, que ha llegado a conformar un circuito dentro del campo teatral, denominado “*off*” o “alternativo”, que cuenta con salas y agentes de prensa propios, crítica especializada y actores, directores, escenógrafos y técnicos que, hasta no hace mucho tiempo, se desempeñaban exclusivamente en el mismo. Si bien este circuito cuenta con el apoyo oficial mediante el sistema de subsidios implementado por el INT y Proteatro, los módicos montos de los mismos derivan en que la gratuidad del trabajo del actor se haya convertido ya en una condición crónica. Dicha situación se reproduce en parte, y esto es reconocido por los propios teatristas, porque el actor quiere y necesita actuar (Esto fue particularmente explicitado por los jóvenes directores Matías Feldman, Romina Paula, Heidi Steinhardt y Santiago Governori, entre otros participantes de la Mesa Redonda “Teatro Emergente”, realizada en el marco del XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, celebrado en Buenos Aires, en 2008. Ante la consulta concreta, los teatristas no señalaron como prioritaria la necesidad de revertir la precaria situación laboral de los actores del circuito).

⁶⁶ La caracterización del Yo Actor, en tanto identidad compartida, impide su asimilación a la categoría del Yo Ideal propuesta por el psicoanálisis. Mientras el Yo Ideal se basa en la imagen especular, por la cual el sujeto se identifica con la mirada del otro sin intervención de un tercero (dado que se produce con anterioridad a la fase edípica), el Yo Actor proviene de una triangulación mediante la que el sujeto se identifica como parte de un colectivo, “los actores”, para que el espectador lo reconozca como miembro del mismo. Tampoco el concepto de Yo Actor puede ser asimilado al de “personalidad básica”, que Ralph Linton y Abraham Kardiner (1939) definen como un conjunto estadístico de rasgos de carácter que son

Ricoeur (1982) de una acción común construida por el relato, mediante la cual un grupo se da una imagen de sí mismo que posibilita:

“relaciones específicas entre contemporáneos, predecesores y sucesores, entre los cuales se cuenta la transmisión de tradiciones, en tanto esta transmisión constituye un lazo que puede ser interrumpido o regenerado” (Ricoeur: 1982, Pp. 106)

“Como yo, mis contemporáneos, mis predecesores y mis sucesores pueden decir <<yo>>. De este modo estoy históricamente ligado a todos los otros” (Ricoeur: 1982, Pp. 107)

En tanto relato colectivo, por consiguiente, el Yo Actor se halla conformado por “aquello que hacen los actores”. Este relato constituye un repertorio de conductas y cualidades mediante las cuales el actor se identifica con sus pares. En efecto, en tanto identidad colectiva, el Yo Actor supone una serie de presupuestos y comportamientos reglamentados y compartidos por un grupo de iguales, aspectos con los que Irving Goffman (1971) describe a los roles que se juegan en toda interacción humana.

Goffman introduce una dimensión teatral en todo vínculo, una actuación que se halla por fuera de la acción propiamente dicha y que constituye la dramatización de la misma, con el objeto de que el otro pueda darle significación. Dichas dramatizaciones se solidifican en “fachadas sociales” propias de diferentes contextos de interacción. Las interacciones requieren de la creación de una solidaridad entre compañeros de dramatización y la consiguiente distancia respecto de los otros, lo que constituye en el caso de la Actuación, la consolidación del Yo Actor como identidad común. A continuación estableceremos algunos presupuestos que forman parte del Yo Actor en tanto relato compartido.

Goffman denomina “primera impresión”, a la proyección que define y plantea la interacción. Es importante que esta definición no sea contradicha, lo que produciría el consecuente desconcierto, vergüenza, hostilidad y hasta anomia. El actor juega frente al público su condición de Yo Actor, con el objeto de realizarla, es decir, de convertirse realmente en actor. Schechner (2000) reconoce en la teoría de Goffman una dimensión performativa, por cuanto afirma que las interacciones sociales poseen un cariz reflexivo

comunes a la mayoría de los individuos que forman parte de un grupo determinado, constituyendo la base de su personalidad y que deriva de la acción de las instituciones sobre los sujetos. En primer lugar, porque no es un concepto establecido estadísticamente, ni comprobable empíricamente. En segundo término, porque no se halla conformado por rasgos de carácter o aspectos de la personalidad, ni con atributos que los sujetos efectivamente posean. Se trata de una identidad narrativa que le permite al actor sostener psíquicamente su trabajo.

que surge de la exhibición de la acción sumada a su realización. De ahí proviene la necesidad de que los sujetos representen sus identidades para realizarlas. Esto cobra mayor importancia en el caso del actor, en tanto su identidad depende exclusivamente de la exhibición de la misma frente a otro.

El Yo Actor se constituye en una identidad que se declara y se afirma desde el inicio de la interacción actor-espectador, interpelando al público, en primer lugar a limitarse a participar a través de su mirada, para que puedan llevarse a cabo las acciones en escena, y en segundo lugar, a no atribuir nada de las mismas al actor como sujeto. En efecto, el principal postulado del Yo Actor en tanto relato colectivo, indica que nada de lo que hace el actor es atribuible a su persona. El resto de los presupuestos que lo conforman, contribuyen a fortalecer esta premisa.

Uno de ellos indica que la representación no se detiene nunca. De esto se desprende toda una serie de comportamientos: las condiciones que pueden derivar en la suspensión de una función, aspectos éticos como el trabajo en equipo en pos de disimular cualquier imprevisto en escena, etc. Por ejemplo, no se considera profesional suspender una función por la poca concurrencia de público. Una variante de este presupuesto es que, en ese caso, la Actuación tampoco puede reducir su calidad.

Es fundamental para Goffman que el actuante tenga confianza en su papel, es decir que esté convencido de sus actos y que pueda mantener un "control expresivo". En la situación de actuación, este control o convencimiento del sujeto se deposita en su condición de actor. Pero existen también una serie de elementos perturbadores de la interacción, que según Goffman estarían dados por la pérdida momentánea del control muscular (caídas y tropiezos) y el presentar una inadecuada dirección dramática (incoherencias, interrupciones y accidentes), que son percibidas por el otro como incapacidad, por lo que afirma que la actuación debe ser homogénea.

Sostenemos que la inadecuada dirección dramática se refiere, en el caso de la Actuación, a las incoherencias, interrupciones y accidentes en el ejercicio del rol de actor, y no en la representación del personaje o del texto dramático. La diferencia radica en que un accidente que perturba la representación del personaje (por ejemplo, olvidar un parlamento), puede no significar una perturbación en el ejercicio del rol de actor, si éste lo resuelve, por ejemplo, improvisando otro texto, al punto que el espectador puede no notar la omisión. Es más, aun si el espectador lo notara, la pericia del actor en el ejercicio de su rol no sufriría resentimiento alguno.

También puede suceder lo que Goffman define como una pérdida momentánea del control muscular, que el Yo Actor deberá hacer ingresar al terreno del personaje en pos de no expulsar al espectador de la situación de actuación. Todo actor “sabe” que debe resolver estas contingencias en caso de presentarse. Esta certeza viene dada por la asunción de la condición de Yo Actor y la destreza para realizarla, adquirida mediante la práctica y la observación e intercambio con otros actores (aspectos que se definen dentro de la actividad actoral como “tener oficio”).

También constituye un elemento perturbador que el ejecutante se muestre demasiado ansioso o desinteresado por la interacción. El primer caso representa un obstáculo peligroso para el Yo Actor, dado que es rápidamente percibido por el espectador y puede ocasionar que el mismo abandone la situación de actuación para pasar a otra, es decir, para observar al actor en tanto sujeto. Este es un aspecto límite entre el aprendizaje técnico y el ejercicio en la práctica del Yo Actor, dado que, si bien se halla relacionado con un elemento contingente de la interacción, es modificable a través de la formación o de la dirección, en los ensayos.

Este elemento perturbador, también puede formar parte de una propuesta estética específica. Por ejemplo, existen algunas propuestas en el campo teatral porteño actual⁶⁷, que presentan una tendencia a la interacción “desinteresada” de los actores con el público, lo cual constituye una actitud desafiante hacia el mismo, que debe necesariamente ser sostenida por otros componentes de la Actuación. Estrechamente relacionada con la interacción “desinteresada”, se encuentra lo que Goffman define como connivencia entre los compañeros de escena, constituida por comunicaciones secretas, señales o códigos ocultos que se utilizan para burlarse o denigrar al público, y demostrar así un alto control de la interacción⁶⁸. Esto acarrea un grave riesgo para el Yo Actor, dado que, en caso de ser muy pronunciado, el espectador puede ser expulsado de la situación de actuación.

Otro aspecto perturbador señalado por Goffman, es la información que el ejecutante posee y cuya revelación bastaría para destruir la interacción, por lo que debe ser ocultada deliberadamente. La Actuación presenta una gran cantidad de elementos que deben permanecer retirados de la percepción y el conocimiento del espectador:

⁶⁷ Que pueden observarse fundamentalmente en lo que se denomina Teatro Posdramático (en términos de Lehmann: 2002) o Teatro de la Desintegración (en términos de Osvaldo Pellettieri, en AAVV: 2001, b). En ambos casos, las definiciones apelan a criterios estéticos surgidos en el contexto de la posmodernidad (Lyotard: 1987) o “modernidad tardía”. Profundizaremos sobre este aspecto en la sección 4. c. del **Capítulo 4**.

⁶⁸ Recurso utilizado sobre todo en el Teatro Popular.

objetos, espacios, datos y dispositivos técnicos que son necesarios para la representación y que el actor contribuye a disimular. Goffman incluye en esta categoría a las personas que están presentes, pero a las que el ejecutante debe ignorar como si no existieran, por lo que las denomina “no personas”. La Actuación también es un caso especial en este aspecto, dado que la condición de “no personas” incluye al equipo técnico y a los compañeros que se hallan fuera de escena (es decir, a todo aquél que se halle tras bambalinas), pero además, y en gran parte del teatro representativo, esto se extiende también al otro participante de la interacción, el público, que es tratado como si no se hallara presente.

Entre los elementos perturbadores, podríamos agregar el diseño espacial de la sala teatral. Actualmente, podemos encontrar, sobre todo en el circuito “*off*” o alternativo, numerosas salas en las que la disposición del espacio escénico es muy vulnerable a la intromisión de un extraño, lo cual pone en riesgo a la Actuación. En este caso, la continuidad de la situación de actuación depende de la responsabilidad del espectador, quien muchas veces no puede retirarse de la sala sin interrumpir la representación. Por otra parte, la disposición de la sala impone, en este caso, la necesidad de una situación de actuación de gran flexibilidad y fluidez, con actores capaces de sostenerla ante la presencia de un imprevisto (que un espectador realmente deba salir). No obstante, y si bien esta capacidad de adaptación forma parte de las funciones del Yo Actor, muchas propuestas que se presentan en estas salas no se sostendrían frente a eventualidades de este tipo, dadas sus características estéticas⁶⁹.

En la categoría de Yo Actor también se depositan estereotipos, que varían según la época y el campo cultural y teatral de los que se trate. Catherine Kebrat - Orecchioni (1997) define a los estereotipos y clisés como asociaciones semánticas codificadas. Por su parte, Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001) van más allá, al afirmar que los estereotipos no son simplemente generalizaciones cristalizadas, y por lo tanto, fuente de prejuicios, sino también factores de cohesión social y elementos constructivos en la relación del sujeto consigo mismo y con el otro. Amossy y Pierrot afirman que, en tanto procesos cognitivos que permiten la adquisición, elaboración y almacenamiento de información, las representaciones estereotipadas son funcionales para la constitución de un grupo y de la interacción social del mismo con otros grupos.

⁶⁹ Lo cual evidencia un problema en la dirección escénica.

En el caso de la Actuación, los estereotipos pueden tener mayor o menor peso o significación en sí mismos, pero su importancia siempre es relativa e inferior respecto a la categoría de la que emanan y a la cual contribuyen a definir: el Yo Actor. Uno de los estereotipos vigentes en la actualidad es el de la extrema ductilidad que debe poseer el actor, que se traduce en un reclamo: la capacidad de hacer todo (lo cual se refiere preferentemente a la utilización del cuerpo), sin quejarse o plantear cuestionamientos y fundamentalmente, sin dejar entrever imposibilidades. El actor que muestra o declara la imposibilidad de hacer algo, se halla en inferioridad de condiciones frente a sus pares.

Este estereotipo parte de una concepción de la formación del Yo Actor como eliminación de todos los obstáculos, entre los cuales se cuenta al propio cuerpo. Más allá de la concepción dualista implícita en este presupuesto, el mismo clausura toda relación dialogal, para que el actor pueda ejecutar lo que “tiene que” (dado por una instancia externa) o “quiere” (lo cual implica la idea de una expresión de algo voluntario) hacer. El estereotipo del cuerpo absolutamente dócil y dúctil se corresponde, por lo tanto, con la idea de la Actuación como ejecución de un plan previo, totalizando así la situación de actuación. Se considera, además, que el actor crea en solitario o de forma autónoma, por lo que nada puede limitar su libertad, lo que resulta en una formación que se encara desde la necesidad de suprimir impedimentos.

Son funcionales a esta concepción de la Actuación, los estereotipos de la rapidez y la efectividad en la respuesta⁷⁰, deformaciones de lo que hemos definido como capacidad de reacción y adaptación activa del actor. Constituyen deformaciones por cuanto promueven la reiteración de fórmulas probadas como actitud defensiva, es decir, como clausura de la relación transferencial en la situación de actuación y no como respuesta a la misma, por lo que no participan del contexto, sino que se aíslan del mismo. Un ejemplo común de ello es la utilización de palabras soeces o procacidades para producir un efecto cómico en el público, lo cual no debe confundirse con la utilización de los mismos como procedimientos de una metodología y / o poética específica, como es el caso de la Actuación Popular. La utilización de un procedimiento depende de una rítmica general y se realiza en ciertas oportunidades que dependen del

⁷⁰ La tendencia actual a este tipo de objetivos en la enseñanza de la Actuación puede relacionarse con lo que Susana Belmartino (AAVV: 2005, a) señala respecto a las pautas educativas en los últimos veinte años: abandono de los modos procesuales de construcción del conocimiento e incorporación de pautas fundadas en el mérito individual.

contexto. Cuando el procedimiento se vuelve fórmula, la misma constituye una defensa del actor frente al mismo⁷¹.

Entre los estereotipos relacionados con la formación del Yo Actor, se encuentra también la idea de que el actor debe entrenarse toda la vida, perspectiva deportiva de la Actuación, que la equipara con un músculo que puede atrofiarse por su falta de movimiento.

Por otro lado, es también frecuente la imposición de reglas de comportamiento a los actores, en cuya base se halla un estereotipo alimentado durante siglos: la naturaleza discolpa e indolente de los mismos. Uno de los comportamientos más enfáticamente reclamados, es el de la puntualidad. Esto es mencionado por Stanislavski y por todos los maestros de Actuación que a principios de siglo XX intentan disciplinar al actor, para eliminar los vestigios del considerado pernicioso período del divo romántico. La puntualidad es un objetivo explícito en las escuelas de Actuación, transformando a la clase misma en una representación que no puede interrumpirse una vez comenzada⁷². De la misma raíz, se derivan otras reglas de comportamiento, tales como la higiene, la abstinencia sexual o alcohólica, el respeto por los compañeros, la obediencia al director, etc.⁷³

También constituye un estereotipo el imperativo de que las funciones no deben suspenderse nunca (son muy escasos los motivos que permitirían tal decisión) y son también abundantes las anécdotas, estereotipadas a su vez, de actores que realizan funciones aun luego de la muerte de un familiar cercano, por ejemplo. Esto abona la idea de que el profesionalismo del actor se mide por su capacidad de actuar aun en las condiciones mas adversas, como puede ser la falta de público. En el mismo sentido, el Yo Actor debe ser capaz de trabajar en equipo e impedir que inconvenientes personales con otros actores reduzcan la calidad de la Actuación. Asimismo, debe adecuar su desempeño (ya sea que reproduzca lo fijado en los ensayos o que deba improvisar) a la

⁷¹ Esto es referido en los estudios de psicodrama realizados por Eduardo Pavlovsky junto con Martínez y Moccio (1971). De sus experiencias, los autores han extraído la conclusión de que una actuación que se desarrolle con desenvoltura no implica que posea valor, dado que puede constituir una defensa para esquivar el conflicto. Entre las causas de resistencia al mismo incluyen el miedo al ridículo, al descontrol (no controlar los impulsos agresivos o eróticos), a exhibirse, a equivocarse, a la interacción con los compañeros, etc.

⁷² Esto alcanza muchas veces niveles risibles, como puertas de las aulas que se cierran con llave o se traban con sillas luego de comenzada la clase.

⁷³ Hay numerosos testimonios y documentos escritos de estas exigencias a los actores: en la obra del propio Stanislavski, en los manuales de declamación (García Velloso: 1926, Princivalle: 1945) o en el código de comportamiento de las agrupaciones independientes, como puede vislumbrarse en el tratado de Actuación elaborado por Leónidas Barletta (1961).

totalidad del espectáculo, es decir, aceptar el papel que le ha tocado y actuar con profesionalismo aun si el mismo es pequeño, y no aprovechar la situación de actuación para destacarse o ampliarlo. De este imperativo proviene la famosa frase, “no hay papeles pequeños”.

Por supuesto, estos estereotipos se respetan en diferente medida en los hechos, pero forman parte de un código común que muchas veces se transmite de forma implícita. El trasfondo de estas reglas es el imperativo de que ningún aspecto de la vida personal del sujeto prevalezca por sobre el Yo Actor, es decir, que ninguna otra situación interfiera en la situación de actuación.

No obstante, la configuración de la identidad a partir del Yo Actor sí debe ponerse en juego en otras situaciones que se presentan en el ejercicio profesional, más allá de la Actuación propiamente dicha. Tomaremos dos de ellas, por considerarlas paradigmáticas: el *casting* y el encuentro del actor con el público fuera de la situación de actuación.

El *casting* constituye el proceso de selección de un actor para una Actuación, para el cual la formación rara vez prepara (a no ser por la exigencia de ductilidad, rapidez de respuesta y efectividad antes mencionada). La severidad de dicho proceso de selección (muchas veces transformada en agresiones implícitas por parte de los seleccionadores), constituye una de las muestras de la pervivencia de la desconsideración del actor como artista y aun como trabajador, remozada y amplificadas en el seno del modo de producción capitalista, lo que el sujeto no podría sobrellevar de no mediar una identidad que lo posicione en dichas circunstancias. Estos procesos de selección apelan crecientemente a la cosificación del actor, vislumbrada en la fragmentación a la que se lo somete. En efecto, el actor es muchas veces seleccionado por algún aspecto aislado y extraído de lo que “es”, y no por lo que es capaz de actuar. Muchas veces esto se limita a su aspecto físico, pero también a características gestuales o actitudinales.

En ambos casos, intervienen con gran fuerza las imágenes estereotipadas. Esto se evidencia cuando se le escamotea al actor la información necesaria para actuar, concerniente al proyecto o acerca de qué es lo que se le pedirá, limitándose a escucharlo hablar o a verlo moverse. Se observa así una creciente consideración de la dirección (sobre todo en cine, televisión y publicidad, aunque también de manera creciente en el teatro) como creación a partir de la combinación de aspectos “encontrados”⁷⁴. El único

⁷⁴ Podríamos relacionar esta tendencia con los conceptos, provenientes de las artes plásticas, de *collage* y *objet trouvé*. Según Marchán Fiz (1986), el *collage* inserta materiales reales en el ámbito de la obra,

sostén para accionar en una situación tan árida y adversa, en la que no hay marcaciones, ni personajes, ni circunstancias, es el Yo Actor. Pos supuesto, la aridez y adversidad de estas situaciones son inversamente proporcionales al grado de reconocimiento público del actor, lo cual muestra la importancia de su identidad como Yo Actor para posicionarse en el terreno laboral.

Otra instancia en la que esta identidad se activa, es aquella en la cual el actor se relaciona con el público fuera de la situación de actuación propiamente dicha. La coincidencia de ejecutor, obra y soporte en el actor, ocasiona que la relación entre espectador y artista sea directa, y que la alta estimación por su Actuación se proyecte en su persona con una intensidad mayor que en el caso de otras artes. Esto promueve que, cuando un actor se relaciona con el público fuera de la situación de actuación, el mismo reaccione en tanto Yo Actor.

Goffman estima que en la actualidad el espacio posterior a una interacción específica tiende a desaparecer (lo cual ejemplifica con la creciente apertura de los ensayos teatrales a los espectadores). Sin embargo, consideramos que no es apropiado desprender de ello la inexistencia de una situación que enmarque la interacción y por lo tanto la disolución de la categoría de Yo Actor en estos casos. Por el contrario, es en los mismos cuando se produce una reactivación del Yo Actor, que se desplaza así a otras situaciones.

Por lo tanto, cuando el actor es abordado por el público en la calle, es el Yo Actor en tanto relato el que determina un código de comportamientos posibles, entre los cuales también podemos hallar estereotipos, como la amabilidad del actor “que se debe a su público”. Aun más, la separación de aquello que puede ser percibido por el espectador y aquello que no, se desplaza entonces a situaciones fuera de escena. Tal es el caso del camarín de la estrella que, a diferencia de los camarines comunes, se halla decorado y

desvelando así la estética en objetos desprovistos hasta entonces de ella. Uno de los elementos utilizados para el *collage*, sobre todo por los surrealistas, es el objeto encontrado azarosamente que, a raíz de este encuentro casual, promueve por parte del artista el desconocimiento o rechazo de la utilidad y el contexto originales, para privilegiar las asociaciones provocadas por la combinación del mismo con otros elementos en el contexto de la obra. Marchán Fiz afirma que, de este modo, el *objet trouve* se encuentra desvinculado de su contexto designativo, enajenado y privado de su sentido y de su marco habitual. En el caso invocado, el actor se halla privado de su accionar creativo, cosificado como portador de un elemento encontrado, por lo que no es valorado por sus capacidades artísticas o técnicas, sino por un rasgo aislado de su persona, que es estimado en tanto entra en relación con otros elementos articulados por el director. Es por ello que no se considera oportuno comunicar al actor lo que se le requerirá en tanto tal. Se le pide, en cambio, que simplemente “sea”, desvinculándolo así del proceso creativo. La elección de actores según un rasgo físico específico, es muy notoria en publicidad, en cuyos *castings* es posible encontrar a actores que “cultivan” aquello que los caracteriza: una melena afro, un tinte de cabello, una nariz desproporcionada, etc.

diseñado para sostener su identidad como Yo Actor más allá de la situación de actuación propiamente dicha. Lo mismo puede decirse de su supuesta “vida privada”, expuesta públicamente. Que el Yo Actor se extienda en la actualidad a una mayor cantidad de situaciones y escenas posibles, no implica que dicha identidad narrativa y colectiva se diluya o deje de existir⁷⁵.

3. b. La noción de Técnica de Actuación

En esta sección nos proponemos arribar a una noción general de Técnica de Actuación, a partir de su definición y de la caracterización de sus elementos, presentes tanto en la formación como en el ejercicio del Yo Actor. Nuestro objetivo último es arribar a una sistematización de los procesos hasta ahora analizados, con el fin de configurar un Modelo de Análisis aplicable a las diversas metodologías específicas de Actuación.

En primer lugar, estableceremos una terminología operativa a partir de una noción general de Técnica de Actuación, y su diferenciación de otros conceptos, tales como “metodologías específicas”, “procedimientos” y “materiales” (3. b. 1.)

En segundo término, caracterizaremos el papel central que ejercen los vínculos que el Yo Actor establece durante su formación y / o desempeño, con las figuras del maestro, el director, los compañeros y el público, en tanto constituyen variables a considerar en todo análisis de metodologías particulares (3. b. 2.)

3. b. 1. Técnica, metodologías, procedimientos y materiales.

La elaboración de una noción general y operativa de Técnica de Actuación, debe partir de la necesidad del posicionamiento del sujeto en la situación de actuación y del desarrollo de su capacidad de diálogo en la misma. Es la Técnica la que deberá permitirle obtener esta posibilidad de reacción o respuesta. Para hacerlo, tendrá que posicionarlo como Yo Actor en la situación de actuación sin un plan previo, pero con la habilidad de percibir y reaccionar a lo que suceda en la misma.

Postulamos entonces, la noción de Técnica de Actuación como el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor, a partir de la relación que se establece entre el docente (o quien cumple dicha función, ya sea el actor mas experimentado o cabeza de compañía), el alumno o aprendiz y sus compañeros, en

⁷⁵ Aspecto que constituye otra posible línea de indagación futura.

pos de que el sujeto asuma su identidad compartida como Yo Actor frente al espectador, posicionándose así en la situación de actuación. En el desempeño profesional, estos procedimientos continúan teniendo un papel activo, por cuanto el Yo Actor es una identidad siempre en construcción y funcionamiento.

No obstante, la Técnica de Actuación no se reduce a un mero “saber hacer” o a una serie de pasos a seguir, lo cual constituiría un auténtico impedimento para la Actuación, por cuanto el conjunto de procedimientos se plantearía en ese caso como un fin en sí mismo. Lejos de implicar un conjunto de procedimientos aislados o aislables, la Técnica de Actuación consiste en una dimensión presente en los procedimientos mediante los cuáles un sujeto es introducido en los parámetros de una metodología específica de Actuación.

En este punto es necesario establecer una diferencia entre la noción de Técnica de Actuación y lo que denominaremos “metodologías específicas”. Entendemos por metodología específica al conjunto de procedimientos concretos y delimitables que se hallan en estrecha relación con una poética o estética histórica, de configuración programática y colectiva (no reducida, por lo tanto, al estilo personal de un director, autor o actor). Una metodología específica es aquel conjunto de procedimientos que prepara al actor para la Actuación en un determinado universo estético y en muchas ocasiones, también ideológico o ético. Se trata, por ende, de la formación emprendida para incorporar las leyes de dicho universo. Las metodologías (algunas de las cuales analizaremos en los próximos capítulos de esta tesis) constituyen formas de transmisión de rudimentos o procedimientos específicos, que el actor utiliza para generar Actuaciones asociadas a una poética o estética determinada, o en correspondencia con el resto de la puesta en escena y/o con el texto dramático de una corriente particular (es el caso, por ejemplo, de la Actuación stanislavskiana en el seno del realismo).

Sin embargo, cuando el sujeto adquiere estos rudimentos, parámetros estético – ideológicos característicos o procedimientos particulares de una poética, está adquiriendo también su identidad como Yo Actor. Sostenemos, por consiguiente, que es imposible que un sujeto arribe a dicho posicionamiento independientemente o por fuera de una metodología específica, no obstante lo cual, consideramos necesario a los efectos teóricos, distinguir en la formación y el desempeño actoral, una dimensión técnica (relacionada con la adquisición de la identidad como Yo Actor), de una dimensión meramente metodológica.

Cada metodología es portadora de una idea diferente de Yo Actor, en la que se depositan los presupuestos acerca de qué es el teatro, cuál es el rol de la Actuación en el mismo, qué es una buena y una mala Actuación, cuál es la relación del actor con el público, qué es un sujeto y cómo se convierte éste en actor. Por lo tanto, la importancia del Yo Actor no radica en su contenido, es decir, en aquello que se entienda por “lo que hacen los actores”, sino en la capacidad de brindarle una identidad, un marco al sujeto en la situación de actuación. Como corolario, si bien cada metodología realiza un tratamiento específico del Yo Actor e incluye en dicha categoría elementos diferentes que serán compartidos por el grupo que se forme en ella o que la elija para trabajar (tal como analizaremos en lo que resta de esta investigación), postulamos que la misma se halla presente en todas. Cada metodología específica puede formar al actor para priorizar algún objetivo (para atender los requerimientos del texto dramático, del director o del público, o para ignorarlos a todos y ser su propio autor o su propio director), pero todas poseen una dimensión técnica mediante la cual el sujeto asumirá, a través de la formación y/o la práctica, su identidad como actor.

Por lo tanto, todas las metodologías específicas poseen una dimensión técnica, cuyo objetivo es que el sujeto asuma su identidad como Yo Actor a través de la formación, y una dimensión estética y/o ideológica, que es secundaria respecto a la primera y que constituye las reglas que entran en diálogo con el actor durante su Actuación. No obstante, la conformación del Yo Actor sólo puede realizarse dentro de algún universo estético o ideológico particular, dado que no puede realizarse en abstracto o en un vacío de procedimientos. La Técnica no existe, por lo tanto, por sí sola, sino como una dimensión presente en toda metodología específica, en tanto conjunto de procedimientos ligados a una estética histórica o poética grupal.

Siguiendo a Richard Schechner (2000), la formación metodológica puede consistir en la transmisión de ítems enteros por adquisición directa (tal sería el caso de los géneros populares incorporados en el seno de las compañías y de la Declamación) o en la transmisión mediante la enseñanza de una gramática generativa, es decir, de instrumentos para actuar (a lo que tienden las escuelas modernas) o en la combinación de ambos (posteriormente analizaremos si acaso las modalidades antedichas no participan en alguna medida de esta tipología).

No obstante, sea cual fuere la metodología específica mediante la cual acceda al Yo Actor, el sujeto debe ser capaz de acceder a una posición o punto de vista propio frente a los procedimientos que se le transmiten. Si no lo logra, será incapaz de generar

una Actuación en la que acontezca como sujeto, en la que surja su propio Gesto, por cuanto no sucederá nada más allá del Yo Actor, limitándose a reproducir esta identidad. El actor se restringe entonces a hacer “lo que hacen los actores”, que es aquello que se le transmite por formación o a través del ejercicio del oficio. En este caso, el Yo Actor no funciona como parcialidad, sino que se constituye como la Actuación en sí misma, pasando a constituir una totalidad sin resto posible. Su identidad es demasiado monolítica y sin fisura (lo que en la jerga teatral se denomina “ser demasiado técnico”), por lo que el sujeto no puede actuar nada. Ha quedado encerrado en la instancia mediadora, por cuanto no podrá acontecer como Gesto más allá de la misma. El sujeto no ha podido establecer, a partir de la identidad, una posición que lo ampare para accionar libre o creativamente, sino que toma los contenidos de la identidad como un fin.

Esto puede producirse por características propias del sujeto (derivadas de aspectos de su psiquis y de la particular organización de la represión) o por perjuicios ocasionados por una formación deficiente. Por ejemplo, hay metodologías que equiparan la constitución del Yo Actor con la representación de un personaje y dejan sin resolver las cuestiones contingentes de la Actuación. Esto promueve Actuaciones rígidas y muy vulnerables, donde se tiende a “cerrar” toda posibilidad de relación con otros componentes o sucesos presentes en la situación de actuación, dado que todo lo que la rodea la desestabiliza.

Sin embargo, para que una deformación metodológica de este tipo opere, es necesario que el actor no haya podido activar tácticas propias que le permitan superar la metodología perniciosa (tal sería el caso, en el ejemplo citado, del actor que apela a un tipo de atención más abierta, abandonando los parámetros perjudiciales de la metodología en cuestión, para utilizar otros), limitándose a reproducirla, por lo que consideramos que también en este caso, la base del problema se halla en el sujeto. También en las características particulares del mismo halla explicación el hecho de que algunos actores prefieran una metodología por sobre otra y el que un actor formado en una metodología arribe a buenas Actuaciones y otro, no. Se trata entonces de algo que dicha metodología propicia en relación con cada sujeto en particular, por lo que la formación implica entonces un recorrido personal.

Si la dimensión técnica posibilita el posicionamiento del sujeto en la situación de actuación como Yo Actor, la dimensión metodológica de los procedimientos adquiridos, en cambio, pasa a formar parte de los materiales con los que el mismo dialogará durante

su Actuación. Por consiguiente, denominamos “procedimiento” a una serie de pasos o de fórmulas adquiridas (es decir, transmisibles o imitables), que tienen por objeto arribar a un resultado o efecto garantizado por su aplicación. Entendemos por “materiales”, en cambio, a la multiplicidad infinita de elementos, circunstancias y eventos (entre los cuales se hallan los procedimientos aprendidos) con los que el Yo Actor debe establecer un diálogo abierto e inmanente durante la situación de actuación. El concepto de “material” lleva aparejada, por lo tanto, la condición de presencia concreta en el aquí y ahora de la situación de actuación.

Para la elaboración de la noción de “materiales”, hemos tomado algunos aspectos de las indagaciones de Umberto Eco (1970) sobre el concepto de acción formante⁷⁶. Para Eco, los elementos materiales y técnicos constituyen una resistencia con la que la acción formante del artista establece un diálogo inmanente, del cual surge la obra. La materia con la que el artista dialoga está conformada por todas las diversas realidades que participan en el mundo de la creación artística:

“el conjunto de los medios expresivos, las técnicas transmisibles, las preceptivas codificadas, los diversos “lenguajes” tradicionales, los instrumentos mismos del arte”
(Eco: 1970, Pp. 18).

A esto debemos sumarle, en el caso de la Actuación: las condiciones socioeconómicas, las características históricas y actuales del campo cultural y teatral al que el actor pertenece, las Actuaciones anteriores articuladas en una “tradición” o en experiencias estéticas particulares del sujeto⁷⁷, las reglas de los géneros, los parámetros ideológicos y éticos a los que el actor adhiere, las circunstancias particulares que se presentan en la relación con los compañeros, el director y el público, los accidentes o eventos fortuitos acaecidos durante la función, y por supuesto, el personaje, el texto dramático, la partitura de movimientos construida durante los ensayos, los decorados, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, etc. Notemos que en la formulación técnica propuesta, el personaje se convierte en un “material” entre otros con los que el actor dialoga.

Los materiales serán entonces todos aquellos elementos o circunstancias que ofrezcan una resistencia u oposición en el diálogo que establecen con el Yo Actor,

⁷⁶ Que hemos desarrollado en el apartado 2. b. 3. del Capítulo 2.

⁷⁷ De Marinis afirma que el actor puede “saltarse la unidad artística constituida por el personaje” y “usar elementos de unos papeles en otros papeles” como una especie de “repertorio – cancionero”, aun respetando el texto (De Marinis: 2005, Pp. 20).

afirmándolo como parcialidad en la situación de actuación. No consideramos pertinente establecer *a priori* una jerarquía de materiales. Por el contrario, la presencia o prioridad de ciertas metodologías específicas y materiales respecto de otros, serán establecidas en cada Actuación en particular. No obstante, no consideramos a la misma como una “composición” de materiales, sino que nos hallamos más próximos a lo que Lyotard (1981) menciona cuando afirma que el artista deja ir el deseo en un dispositivo. El Gesto del actor surge así del diálogo con las restricciones que le impone la heterogeneidad del contexto en el que la acción actoral se desarrolla. Estas limitaciones, lejos de impedir la Actuación, constituyen aquello que la posibilita, conformando entonces las herramientas y materiales que la acción del Yo Actor deberá resignificar constantemente, manteniendo ante los mismos una “adaptación activa” (Guido, en AAVV, Matoso (Comp.): 2006).

Por otra parte, no entendemos a partir de las nociones propuestas, que el Yo Actor sea una identidad que sólo puede asumirse mediante la transmisión o enseñanza institucional. El Yo Actor no se adquiere exclusivamente mediante un aprendizaje técnico en el sentido moderno del término, es decir, en una institución de formación para la Actuación. El sujeto puede arribar a su identidad como actor mediante el ejercicio del oficio o la imitación de sus pares (como de hecho ha sucedido durante buena parte de la historia del teatro en Occidente), y aun prescindiendo de formación alguna (es decir, asumiendo la identidad de Yo Actor espontáneamente ante la mirada del público). La necesidad de una técnica moderna de actuación surge en el contexto de las “sociedades disciplinarias” (Foucault: 2000) y sustituye a las formas tradicionales de adquisición del oficio, mediante el ingreso del aspirante a actor a compañías. En su lugar, se promueve la idea de “escuela de actuación”, que participa del objetivo que Foucault describe como corregir las virtualidades (peligrosas) de los individuos.

En el caso de la Actuación, el surgimiento de la técnica en sentido moderno a fines del siglo XIX, se relaciona con el imperativo de evitar vicios indeseados en los que los actores incurrían: agregar ocurrencias propias a los textos dramáticos, buscar el favor del público a través de “efectos”, alimentar el divismo, etc.⁷⁸. Siguiendo a Foucault, el tiempo de la formación pasa a organizar una duración disciplinaria serial, que sustituye al tiempo “iniciático” del aprendizaje tradicional (propio de la adquisición del oficio de actor dentro de una compañía). El tiempo serial se caracteriza, en primer

⁷⁸ Profundizaremos en ello en el Capítulo 4.

lugar, por el aislamiento en espacios exclusivos para la enseñanza, es decir, separados del ejercicio de la profesión. En segundo término, por el establecimiento de ritmos y ocupaciones determinadas, por la regulación de ciclos de repetición y por la elaboración de ejercicios según un programa general, control de su desarrollo y sus fases. En el caso de la formación actoral, esto ha redundado en la confección de programas de enseñanza con objetivos y posibilidades explícitas de aplicación.

No obstante, la manifestación más acabada de la serialidad establecida en la formación para la Actuación, está constituida por la elevación del “ejercicio” como herramienta de enseñanza/aprendizaje privilegiada. El ejercicio aísla uno o algunos procedimientos en una secuencia o proceso cerrado en sí mismo, es decir, con un punto de partida, y un objetivo explícito y simple. La práctica del ejercicio por parte del alumno de Actuación, supone la adquisición del o de los procedimientos involucrados en el mismo. Estos pueden tener como objetivo la generación o fortalecimiento de la dinámica grupal, la adquisición de un procedimiento propiamente dicho (es decir, una herramienta para producir Actuaciones relacionadas con una estética o poética determinadas) o de una forma de descubrir o elaborar materiales para la puesta en escena durante el proceso de ensayo. El ejercicio, por lo tanto, se halla estrechamente ligado a una elaboración metodológica específica⁷⁹ y también posee una dimensión técnica. Esta organización fragmentaria del acceso a una metodología específica requiere un fortalecimiento del Yo Actor como identidad unificadora, dado que es mediante el relato que proporciona la misma que los procedimientos aislados adquiridos mediante los ejercicios, pueden ser puestos en juego en una situación de actuación determinada.

Sin embargo, consideramos que la organización disciplinaria del traspaso del “saber” no ha sustituido del todo a la forma iniciática en el caso de la Actuación. Esto se debe a los aspectos específicos de la Actuación, en tanto creación que se produce en el aquí y ahora de la relación con el público. Tal como hemos desarrollado, el actor es un sujeto que acciona frente a la mirada del público y en interacción con otros actores. La relación interpersonal es fundamental en el ejercicio de la Actuación. No obstante, en tanto aprendizaje práctico, también lo será en la formación. La Actuación se aprende, se ejerce y se enseña *entre* otros, en una relación que es transferencial.

⁷⁹ El director y pedagogo Alberto Ure (2003) afirma que un ejercicio de una estética siempre es una respuesta contra un elemento de una estética anterior, que se quiere modificar.

Hemos establecido que la transferencia es la relación mediante la cual el sujeto se dirige inconscientemente hacia un objeto reflejado en otro y que la misma se produce en la configuración que la escena psíquica brinda. El sujeto ejerce su identidad como Yo Actor en la situación de actuación, por cuanto establece una relación con el público, de la que también participan sus compañeros. Esta posibilidad, se construye durante los ensayos, en la relación que el actor establece con el director y con sus pares. Dado que la posibilidad de este ejercicio de la identidad del Yo Actor sólo puede adquirirse en forma práctica, es fundamental entonces el establecimiento de un vínculo interpersonal directo con el maestro y el grupo durante la formación.

3. b. 2. Los “otros” en la adquisición y desempeño del Yo Actor: maestro, director, compañeros, espectador.

A continuación desarrollaremos las características de los vínculos que el sujeto establece con el público, con el maestro o director y con el grupo, en el desempeño y adquisición del Yo Actor, tanto en un elenco como en una clase.

En lo que respecta al espectador, hemos establecido que el objetivo principal de la formación será la asunción del Yo Actor por parte del sujeto, es decir, la posibilidad de captar y preservar su mirada. Por lo tanto, será fundamental el entrenamiento en el manejo de la misma. En efecto, el trabajo con la mirada propia y con la mirada ajena es una herramienta profesional que el Yo Actor utilizará durante toda su carrera y que se adquiere en el espacio de formación, sea cual fuere la metodología específica a la que se adscriba.

Es importante entonces, que el Yo Actor conciba la relación con el espectador como un vínculo singular, evitando tomar al mismo como parte de una masa uniforme e indiscriminada, identificada como “el público”. Sólo en una relación *uno a uno* con el espectador, el Yo Actor será capaz de recortarse del *continuum* perceptivo del mismo, es decir, de diferenciarse del resto de los elementos y sucesos presentes en la situación de actuación. Por lo tanto, el Yo Actor deberá establecer una relación transferencial con cada espectador en particular.

Este fenómeno se designa generalmente como “presencia escénica”. Mediante el mismo, el Yo Actor atrae la focalización de la mirada del público sin necesidad de *hacer algo*, sino simplemente *estando* en el escenario. *Estar* en escena es exactamente lo opuesto a mostrar una habilidad o exhibir una cualidad, con el objeto de producir un efecto. La mostración o exhibición involucra una suposición previa por parte del Yo

Actor: la de una reacción del espectador. A través de la misma, el actor prevé qué es aquello que tiene, sabe o posee y lo brinda, con la certeza de que agrada al público. Esta planificación se torna perniciosa porque trae aparejado el abandono de la apertura hacia el espectador, es decir, que el actor se cierre a la percepción del público. Estar en escena, por el contrario, implica no totalizar la propuesta propia, lo cual permite percibir las reacciones y, merced a ello, realizar ajustes.

Esto es fundamental para el Yo Actor, dado que lo único que percibe de su Actuación es la mirada del espectador. En efecto, todo lo que el Yo Actor sabe de su obra es lo que recibe a través del eco que la mirada del otro provoca en la situación de actuación. Jacques Lecoq (2004) describe este fenómeno, afirmando que con su sola presencia, el público ayuda a los actores a captar qué tiempos son precisos y qué “errores” se producen⁸⁰.

La escena que se abre entre Yo Actor y espectador se tornará significativa en la medida en que se genere ese espacio “entre” ambos. Ahora bien, hay en la transferencia⁸¹ una captura o fascinación imaginaria, por lo que es necesario restituir el lugar del tercero que la misma reduce al otro especular (Maci: 1987)⁸². Por lo tanto, este vínculo no se logra si el actor ocupa por completo la posibilidad de percepción del espectador. Por el contrario, debe recortarse de entre todo aquello que el espectador puede percibir, lo cual implica que pueda establecerse una relación transferencial en la que el Yo Actor se constituya como superficie de proyección del espectador.

Al prestar su mirada, el espectador también asume una identidad en una situación que no constituirá la totalidad de su existencia. Para hacerlo, abandona otras identidades y se convierte sólo en espectador. En primer lugar, se aparta del colectivo del que es miembro, “el público”, para relacionarse directamente con el Yo Actor durante la Actuación: el espectador es público en tanto asiste al teatro, adquiere su entrada e ingresa a la sala, pero en cuanto el espectáculo comienza y el Yo Actor se ofrece como espacio de proyección, su vínculo con el mismo es subjetivo⁸³. Así como se recorta del

⁸⁰ Algo similar a lo que produce la simple presencia del analista en la relación terapéutica.

⁸¹ Como hemos visto en la sección 2. b. del Capítulo 2.

⁸² Por ejemplo, en la situación de análisis la transferencia se produce cuando el paciente le adjudica al analista la figura del “sujeto supuesto saber”, es decir, cuando es objeto de las creencias del paciente (perspectiva lacaniana que rescata De Certeau: 1998). Esto es similar a lo que sucede en todo vínculo, pero la diferencia es que el analista se distancia, no se identifica con ese lugar y no lo hace objeto de su goce, dando espacio para el surgimiento de algo nuevo. No obstante, es esa escena la que sostiene la posibilidad de interpretar del paciente.

⁸³ Es de este modo, que se produce el fenómeno merced al cuál el espectador participa físicamente de la acción escénica a partir de su mirada. Dalcroze afirma que “La percepción auténtica del movimiento no es de orden visual, es de orden muscular y la sinfonía viva de los pasos, de los gestos y de las actitudes

público, el espectador también abandona, en tanto tal, su posición en otras situaciones de la vida cotidiana. Es por ello que durante la relación con el actor, las jerarquías externas a la situación de actuación se suspenden.

Sólo si Yo Actor y espectador no se completan mutuamente, de las identidades que asumen en la situación de actuación (Yo Actor y espectador respectivamente), quedará algo no dicho que restará como Gesto en uno y como placer en el otro. Es por ello que la valorización estética de la Actuación no puede ser independiente de este espacio intermedio entre ambos (aspecto muchas veces desdeñado por la crítica). Por ejemplo, es frecuente la evaluación de la Actuación a partir de los criterios de verdad y falsedad: se dice de un actor que es “falso” o “que no se le cree”. Esta apreciación no procede sin embargo de la similitud de la acción escénica con la acción fuera de escena o de la sinceridad de los sentimientos del actor (confusión que sostienen diversas metodologías específicas y ciertos discursos críticos), sino de la participación, implicación o captación del espectador en dicho espacio intermedio. Del hecho de que la misma sea lograda o fallida, dependerá la percepción de la Actuación, que se evidenciará como inorgánica cuando el esfuerzo del actor por asumir su identidad como Yo Actor sea notorio⁸⁴, si no tiene matices, si no mide sus recursos y no los administra, si es “demasiado” técnico, o “demasiado” físico o “demasiado” intelectual, etc.

Estos parámetros no son externos, sino que se establecen en relación con el resto de los elementos presentes en la situación de actuación, por lo que la medida estará dada siempre por el diálogo que el espectador percibe y que el actor también debe percibir a través de éste. La premisa será por tanto que en la situación de actuación ninguno de los elementos se presenten como desligados del resto, es decir, arbitrarios⁸⁵.

En la relación con el público pueden producirse también vicios y deformaciones que perjudican a la Actuación. Ya hemos mencionado la mostración de habilidades y la búsqueda del efecto como totalizaciones de la situación de actuación. Pero además, esta captura o fascinación imaginaria que se genera entre el mirar y ser mirado, puede producirse tanto de parte del actor como del espectador, por lo que la mirada del mismo

encadenadas se crea y se regula no mediante ese instrumento de apreciación que es el ojo, sino mediante el de creación que es el aparato muscular completo” (Cit. en Pavis: 1995, Pp. 39). Es merced a esta proyección que el espectador “es actuado” por la acción del Yo Actor.

⁸⁴ En cuyo caso, según la jerga teatral, “se le ven los hilos”.

⁸⁵ Se trata de “la economía de recursos que transmite la sensación de adecuación entre determinados contenidos y las organizaciones formales en las que éstos se resuelven, es decir, su relación no gratuita” (Giunta: 2004). No obstante, la arbitrariedad que mencionamos aquí no se refiere al argumento, la trama o el sentido a representar, sino con la relación que todos los elementos presentes en la situación de actuación, establecen entre sí.

puede derivar en conductas agresivas hacia el actor (“menadismo” que muchas veces se evidencia en el abordaje del actor por parte del espectador en una situación externa a la Actuación, como por ejemplo, en el espacio público).

Por otra parte, la focalización de la mirada del espectador puede ser dirigida por un aspecto accesorio. Por ejemplo, el espectador suele focalizar la mirada en el actor que profiere un parlamento. Sin embargo, constituye una deformación del trabajo del actor con el público, que la Actuación se resienta en ese momento. Es por ello fundamental la formación del actor para sostener su posición en los momentos en los que supuestamente (y sólo supuestamente) no será mirado. Esto se ha exacerbado en la actualidad, dada la gran cantidad de obras con estructuras corales o fragmentarias, en las que los actores deben disputarse entre sí la focalización del espectador. En efecto, existen en el teatro contemporáneo muchas propuestas en las que ni el texto, ni la figura del personaje, ni las elecciones de puesta del director, le garantizan una posición al actor en la situación de actuación. En esos casos, el desarrollo de la identidad como Yo Actor se torna fundamental para trabajar con la mirada (contingente) del público.

Otro aspecto presente en la actualidad, es la intensificación de la utilización de la mirada a público. La misma porta un gran riesgo para el Yo Actor, por cuanto constituye un desafío al espectador al invadir su espacio. Dos posibilidades se toman perniciosas para la Actuación en ese caso. Por un lado, la dificultad del actor para sostener el cruce con la mirada del espectador. Esta es una situación que, generalmente, incomoda al espectador, quien retira la mirada luego de unos instantes. No obstante, si esto no sucede, el Yo Actor debe ser capaz de sostener la mirada a público. De lo contrario, su identidad como Yo Actor se debilita y, por lo tanto, la del espectador se cuestiona, lo cual resiente la situación de actuación. Otra dificultad reside en la mirada vacía del Yo Actor, por cuanto se interpela al espectador para luego frustrarlo, es decir, expulsarlo.

Existe también la posibilidad de que los actores establezcan una relación directa con el público, propasando el límite de la mirada. Tanto en propuestas de estéticas populares como en las posdramáticas o posmodernas (las cuales analizaremos en el próximo capítulo), los actores interpelan al espectador para que éste le responda, llegando incluso al contacto físico (tanto en el caso del espectador que sube al escenario, como en el de disposiciones del espacio escénico mediante las cuales el actor se mueve entre los espectadores o viceversa). No obstante, constituye una falacia suponer que merced a la posibilidad de interactuar con el Yo Actor, el espectador pueda

manipular la situación de actuación o que la misma dependa de él. Siempre que interactúa con el espectador, es el Yo Actor quien maneja la situación: es quien sabe hacia dónde va la representación y el espectador no. No obstante, si algo llegara a suceder, si el espectador intentara imponer una dirección inadecuada a la situación de actuación, es el Yo Actor quien tiene el último recurso de ponerlo en ridículo, amenaza a la que el espectador siempre teme cuando interactúa con el mismo. Por supuesto, esto presenta infinitas variantes que serán utilizadas en las diversas propuestas metodológicas (analizaremos algunas de ellas en lo que resta de nuestra investigación).

Por último, y como consecuencia de todo lo expuesto, la importancia de la relación con el espectador en la Actuación, vuelve técnicamente inconsistentes las propuestas metodológicas que afirman la necesidad de “olvidar al público” (entre las que se destaca la metodología realista, sobre la que se profundizará más adelante).

En lo que respecta a la relación entre el actor y las figuras del maestro y el director, es necesario establecer la diferencia cardinal que existe entre éstas, la cual no siempre resulta clara en el contexto de la formación, aspecto muy perjudicial para el alumno.

Esta confusión resulta de que ambas figuras (maestro y director) comparten una cualidad muy importante, que es la de constituir la instancia de la “mirada” a la que el actor se enfrenta con anterioridad a la situación de actuación propiamente dicha. No obstante, la mirada del maestro o director no reproduce exactamente las condiciones de la mirada del espectador y esto por varios motivos. En primer lugar, porque tanto el maestro como el director se relacionan con el sujeto no sólo en la situación en la que se desempeña como Yo Actor, sino también fuera de la misma. Se trata de una mirada que ve más de lo que el espectador ve, en situaciones que exceden a la de la Actuación.

En segundo lugar, porque maestro y director tienen, a diferencia del espectador, la posibilidad de responder a la acción actoral mediante la palabra. Las correcciones, que en el ámbito teatral se denominan “devoluciones”, constituyen un aspecto fundamental de la relación profesor/alumno o director/actor. Algunos maestros y directores hacen de la devolución un culto al estereotipo del Yo Actor que debe estar dispuesto a soportarlo todo, como forma de probar su fortaleza o la consistencia de su vocación. Es así como las devoluciones pueden convertirse en muestras de agresión implícita y, en muchas ocasiones, explícita. Las modalidades de esta instancia, entre la que se cuenta la participación de los compañeros de grupo o de elenco en la devolución, dependen de la

disposición personal del maestro o director, pero también de las características de la metodología específica utilizada, lo cual permite su análisis⁸⁶.

Más allá de las numerosas particularidades que pueda poseer, la corrección o devolución puede oscilar entre la proporción de una herramienta explícita, consistente y utilizable o la preservación constante de un “enigma”. Con esto último nos referimos a la posición mediante la cual el director o maestro no se atribuye el saber o conocimiento, sino el papel de “guía” en la búsqueda individual de un actor o en la indagación colectiva de un grupo, constituyendo el polo más radical de esta tendencia, el director o maestro que sólo apela a su mera presencia como modalidad de trabajo. Esta postura puede reportar consecuencias beneficiosas o perjudiciales para el Yo Actor. Beneficiosas, al propiciar una apertura de posibilidades supuestamente clausuradas si el maestro o director se limitara a traspasar un conocimiento metodológico específico o a determinar previamente lo que el actor debe hacer. Perjudiciales, por cuanto el enigma puede desembocar en una manipulación del alumno o del actor por parte del maestro o director. Es en este caso que se torna especialmente necesaria, en la instancia de formación para la Actuación, la distinción clara entre el rol de maestro y el de director⁸⁷.

En este punto, resultará significativo realizar también aquí una comparación entre la relación transferencial que el actor establece con el maestro o director, y la figura del analista, como ya lo han hecho trabajos teóricos anteriores. Gustavo Geirola (2006) afirma que el director debe esperar a que el actor lo coloque en el lugar de la transferencia, como sujeto supuesto saber, para que, tal como afirmamos anteriormente, la negativa a ocupar dicho lugar (al igual que lo hace el analista) dé lugar a la emergencia de lo nuevo. Se supone que el enigma que plantea el analista al analizado, “¿Qué examen me espera? ¿Qué quiere de mí? ¿Qué verdad enigmática me dirige?” (De Certeau: 1998, Pp. 148), constituye lo que le “regresa” de lo que ha proyectado en el otro, es “alguna cosa del otro *en él*” (De Certeau: 1998, Pp. 148), y que esto es equiparable a lo que surge en la relación entre el actor y el director, y podríamos agregar, también en el caso del maestro. Si la posibilidad de análisis se basa en la utilización por parte del analista del espacio en el que el paciente lo ubica, se tornará fundamental en la formación o en el ensayo, la utilización por parte del maestro y

⁸⁶ En el **Capítulo 2** de la **Segunda Parte** de nuestra investigación, analizaremos una metodología específica que basa gran parte de su eficacia en la inclusión de tendencias agresivas en la relación director / maestro y actor / alumno.

⁸⁷ Aunque también en este caso la asunción o elusión del rol puede constituir una característica definitoria de una metodología específica, aspecto sobre el que volveremos en la **Segunda Parte** de la investigación.

director, de la relación con el actor. Y es en este sentido que se torna necesaria la diferenciación entre ambas figuras, dado que en la relación con el director, el sujeto se posiciona como Yo Actor, mientras que en la relación con el maestro, esta identidad no está aún adquirida.

En efecto, el director se relaciona con un sujeto que, supuestamente, ya ha adquirido su identidad como Yo Actor. Si bien la misma se halla en construcción permanente, el actor que se inserta en un proyecto de trabajo ya es un Yo Actor formado y, por lo tanto, posee herramientas para posicionarse entre otros actores y en el diálogo con el director. Recordemos que el Yo Actor ha sido elegido o convocado como tal por el director, productor o seleccionador cuando ingresa a un proyecto. Sólo por este hecho, ya cuenta con una posición de la que el alumno de Actuación carece.

En el caso de la relación director / Yo Actor pueden suceder dos cosas: que el director utilice su posicionamiento para indicar qué debe hacer el actor. Se trata del director puestista que posee un plan que debe ser respetado y ejecutado por el Yo Actor. Esta modalidad de director “dictatorial” es frecuente en el teatro representativo, organizado a partir de la trama y el texto dramático, o en los circuitos oficial y comercial, donde los tiempos de ensayos (generalmente, pagos) son limitados. Esta variante de dirección sostiene la concepción de la Actuación como interpretación, aunque ésta no es una condición ni necesaria ni privativa de los tipos de teatro aquí mencionados.

Por otra parte, el director puede optar por ubicarse como interlocutor en un diálogo horizontal con el actor, tomando las propuestas del mismo y trabajando sobre ellas sin un plan previo. En relación con la importancia de la figura del director en el campo teatral, esto puede actuar en su provecho, en tanto los resultados obtenidos pasan a formar parte de “su” creación, por lo que denominaremos a esta modalidad, “director vampiro”. Basta observar la adjudicación de autoría de la mayor parte de las puestas en nuestra cartelera actual, para corroborar que la misma recae en el autor del texto dramático o en el director, aunque la modalidad de trabajo haya partido o retomado propuestas de los actores⁸⁸.

Entre ambos tipos de asunción de la figura del director hay numerosas gradaciones según la metodología o metodologías específicas de trabajo utilizadas para

⁸⁸ Es posible argumentar que, en este caso, las propuestas de los actores han pasado a formar parte de los “materiales” con los que el director estableció un diálogo en su creación. No obstante, se trataría en este caso de una creación colectiva, que la reiterada adjudicación de autoría al director en detrimento del actor, insiste en no reconocer.

la puesta en escena en cuestión, pero todas ellas surgen de la interacción entre Yo Actor y director. Esta relación puede adquirir una importancia superlativa en el trabajo, promoviendo la continuidad en varios proyectos o la repetición de actores en los elencos de un mismo director, o, por el contrario, puede construirse nuevamente cada vez. Esto también tiene relación con la metodología específica a la que adscriban directores y actores (aspecto que profundizaremos posteriormente). Cabe agregar que la función del director, entendiendo al mismo como aquél sujeto que se relaciona con *cada* actor en particular, estableciendo una referencia común entre los miembros de un elenco, es siempre ejercida por alguien en el seno de una puesta en escena (ya sea cabeza de compañía, capocómico, empresario teatral, autor dramático, etc.), independientemente de la definición moderna de la dirección.

En el caso del maestro de Actuación, en cambio, el mismo establece un vínculo transferencial con un sujeto que aun no ha asumido su identidad como Yo Actor y que, más aún, espera que él le brinde las herramientas para hacerlo. Es por ello que la corrección debe ser concisa, clara y explícita, tendiente a brindar herramientas para el Yo Actor, elementos metodológicos que éste pueda utilizar en la mayor cantidad de circunstancias posibles, y en diálogo con la mayor variedad de elementos y materiales, formas de dirección y compañeros posibles. Pero dado que la formación siempre se realiza en y para una metodología específica (que muchas veces es aplicable sólo a una estética determinada), es necesario que esto sea debidamente explicitado al alumno. De esta manera, el mismo sabrá en qué casos podrá utilizarlo y en qué casos no, o por lo menos, que no podrá utilizarlo siempre, evitando así lo que en otras disciplinas se conoce como “deformaciones profesionales”. Una de ellas constituye el caso, muy común, de formaciones metodológicas que no explicitan sus propios términos, lo cual puede dar buenos resultados actorales, pero reduce notablemente las posibilidades profesionales del Yo Actor, de desempeñarse en otros contextos.

Por último, el actor también adquiere y ejerce su identidad como Yo Actor a través de la relación transferencial con sus compañeros de clase y elenco. Lo fundamental será entonces la generación de un espacio en común para que dicha relación pueda producirse. Esto implica que la constitución del grupo como tal precede (aunque sólo sea lógica y no cronológicamente, por cuanto el grupo puede constituirse durante la interacción) al desempeño conjunto en la situación de actuación propiamente dicha. Es decir, los actores no podrán dialogar entre sí en la situación de actuación si el grupo no está constituido.

Goffman (1971) explica esto a través de la aseveración de que el equipo actuante posee un control del lugar donde se desarrolla su actuación que le permite ocultar los hechos perturbadores que el escenario deja traslucir. Dicho dominio sólo se logra mediante la construcción de lazos de unión en el grupo, lo que Goffman describe como la definición de un “nosotros” en oposición a un “otros”. En el caso de la Actuación, dicha separación estaría dada por aquellos que detentan la identidad de Yo Actor y que por lo tanto son parte del grupo, en oposición a aquellos que participan de la situación de actuación como espectadores.

Es por ello que la formación para la Actuación se realiza *desde* el grupo y *para* desempeñarse en un grupo. La constitución del grupo proporciona la posibilidad de ampliar la comunicación interna entre los Yo Actores que forman parte del mismo durante la situación de actuación, al punto de no depender de la palabra para reaccionar de forma similar, conjunta o complementaria ante un elemento o suceso que se presente durante la misma. Esto se consigue a partir del desarrollo de un imaginario y lenguaje comunes, aspecto que el director o maestro fomenta y contribuye a constituir⁸⁹.

Consideramos que el grupo se establece a través de tres procedimientos actorales básicos: la práctica de ejercicios ideados para tal fin, el período de ensayo y la formación para la improvisación. En el caso del primer procedimiento consignado, el **Anexo III** de la presente tesis refiere y analiza un corpus de ejercicios correspondientes a diversas metodologías, cuyo objetivo principal es el establecimiento y/o fortalecimiento de lazos entre los miembros de un grupo, se trate de alumnos o de compañeros de elenco, a través del desarrollo de la comunicación y la confianza. Cabe agregar que la adecuada aplicación de dichos ejercicios depende de que su objetivo sea respetado y no sobredimensionado, dado que por sí mismos no constituyen una herramienta suficiente para llevar adelante una Actuación y se diferencian, además, de aquellos ejercicios que aportan los procedimientos básicos de una metodología específica. Esto es muchas veces desconocido o desestimado por el docente o director, lo que redundaría en la elevación de estos ejercicios como un fin en sí mismo.

⁸⁹ El director y formador Alberto Ure, afirma que “en todos los campos hay valores, jerarquías, procedimientos, lealtades que producen determinados imaginarios, y a partir de allí se actúa” (Ure: 2003, Pp. 85), hecho que ejemplifica a través de la contraposición de las rígidas pautas de comportamiento de los actores del Teatro de Arte de Moscú (a quienes se les prohibía beber, asistir a fiestas o el intercambio fluido con actores de distinto sexo), con las condiciones de la vida en comunidad mantenida por los miembros del Living Theatre, en los años 60. Si bien ambos imaginarios son tan contrapuestos como sus metodologías de trabajo y sus resultados estéticos, Ure argumenta que los desempeños actorales de ambos grupos son consecuencia de la existencia de estos lazos y códigos comunes.

En lo que respecta al ensayo, si bien esta instancia pertenece exclusivamente a la práctica profesional de la Actuación, es decir, a la preparación de una obra, es la formación la que brinda las herramientas para que el sujeto pueda desempeñarse en el mismo. En este caso, retomamos la tipología establecida por Richard Schechner (2000), quien distingue entre el ensayo como determinación y fijación de una secuencia de actos precisos, y la preparación en tanto estado constante de entrenamiento mediante el cual, en caso de surgir la oportunidad, cada uno de los miembros de un elenco está posibilitado de reaccionar de forma “apropiada”, según la situación. Consideramos que ambas posibilidades se presentan en mayor o menor medida en todo proceso de ensayo, variaciones que se relacionan tanto con la metodología específica con la que se trabaje, como con la estética de la obra. Un período para la fijación de secuencias de actos, ya sean estas determinadas previamente por el plan del director o del autor del texto dramático, o construidas mediante la investigación colectiva, siempre será necesario, así como también la generación de lazos entre los actores, para que conformen un grupo sólidamente posicionado en la situación de actuación.

En este sentido, es oportuna la caracterización que Gustavo Geirola (2006) realiza del proceso de preparación de una obra en tanto dinámica grupal resultante del entramado entre el ensayo y el tiempo. Su análisis (que se desarrolla a partir del apólogo del director de la cárcel, consignado por Lacan (2003, b) respecto de la sesión analítica) concluye en que el momento de finalizar el ensayo se desconoce previamente, pero que la tarea se apoya en la certeza anticipada de los miembros del grupo de que habrá que detenerse en un punto y que el mismo será reconocido por el arribo a una correlación entre todos los elementos involucrados. No se trata de una lógica, dado que cada uno de los participantes del ensayo es ciego de sí, sino de una certeza intersubjetiva que surge de las acciones del otro. Así, el proceso grupal determinará la cadencia, y revelará la escansión que anticipará la resolución, el momento de concluir⁹⁰. Consideramos que

⁹⁰ Supongamos un ejemplo de la vida cotidiana, tres amigos caminan hacia un lugar y conversan. De pronto, se percatan de que han caminado largamente en dirección contraria al sitio al que deben ir. No obstante, cada uno afirma haber seguido la dirección marcada por otro. Dado que ninguno de los tres se dirigía a ningún lugar por sí mismo, ¿cómo es posible que se hayan desplazado? Si no hubiera alguna conexión entre ellos, se hubiesen producido desinteligencias: choques, pasos en falso, dudas que enseguida hubiesen necesitado una explicitación del error en el rumbo, esto es, tener que aclarar con palabras hacia dónde iban. Pero es la relación intersubjetiva la que promovió la caminata, así como establece la dinámica grupal mediante la cual una escena puede ser reajustada instantáneamente por un elenco ante un imprevisto durante la situación de actuación, sin mediar verbalización alguna. Lo que sucede entonces en el espacio intermedio tiene el poder de generar algo que no es posible producir con consignas verbales. Por supuesto que puede utilizarse una dirección impuesta para arribar a un lugar predeterminado. Pero eso no implica que sea absolutamente necesario para caminar. Y además, es posible

esta es una dimensión del ensayo, en tanto proceso de conformación de un grupo, que se halla presente en cualquier modalidad de preparación de una obra, aun en aquellas que representen casos extremos, como la ilustración mediante los movimientos de los actores de un plan prefijado por el director. Porque aun en esta modalidad, es necesaria la generación de una dinámica grupal, que se constituye paralelamente a la fijación de las marcas del director.

Si bien la dinámica grupal se establece durante el período de ensayo, coincidimos en al planteo de Richard Schechner (2000), cuando afirma que el “calentamiento” anterior a la Actuación, no supone el simple repaso del papel (los parlamentos o las acciones), sino la recapitulación y reactivación del imaginario común construido durante el entrenamiento y el proceso de preparación de la obra. Esta es la principal razón por la que los actores ingresan al teatro con una considerable antelación a la situación de actuación, en muchas ocasiones permaneciendo juntos en lo que Goffman (1971) denomina “región posterior o trasfondo escénico”, ya sea realizando ejercicios o simplemente, compartiendo los momentos previos a la Actuación.

Por último, consideraremos la formación para la improvisación. La improvisación es un procedimiento ampliamente extendido, tanto en la formación del Yo Actor como en la creación teatral, que posee múltiples elaboraciones según la metodología específica de la que se trate. Una tipología básica puede establecerse, no obstante, a partir de esta multiplicidad, según dos parámetros: la dinámica y la función u objetivo de la improvisación. En cuanto a la dinámica, la improvisación puede hacerse en los marcos de una estructura (tal es el caso de la *Commedia dell'arte* y otros géneros populares) o de un texto (como en las metodologías realistas) o a partir de elementos dispersos, que no conformen una organización predeterminada (lo que algunas metodologías suelen señalar inexactamente como improvisar “desde” la nada). En estrecha relación con la dinámica de la improvisación, la misma puede encararse con distintos fines: como práctica para el aprendizaje de la Actuación (dado que permite desarrollar las habilidades actorales y la coordinación psicomotriz⁹¹, y además facilita la confianza del sujeto como Yo Actor), como herramienta durante el ensayo (por cuanto favorece la exploración del grupo o de una escena, personaje o conflicto⁹² o como un fin en sí mismo (cuando se propone como la forma privilegiada para la creación de un

que en una caminata con una dirección determinada previamente, lo único que realmente “suceda” sea llegar a ese lugar.

⁹¹ (Geirola: 2008).

⁹² (Geirola: 2008).

espectáculo). También en este caso las variaciones dependen de la metodología específica utilizada (algunas de las cuales analizaremos más adelante), pero consignaremos aquí que la importancia esencial de este procedimiento en la dinámica grupal radica en que la misma permite desarrollar la capacidad de atención y percepción, aspecto fundamental para el Yo Actor. La atención abierta conlleva la posibilidad de reaccionar a todo lo que suceda en la situación de actuación, además de favorecer la dinámica grupal en tanto promueve la concentración, la escucha y el intercambio con el otro y muy especialmente, la capacidad de aceptar el riesgo inherente a la indeterminación de la acción en escena.

Conclusiones del Capítulo 3

En el presente capítulo hemos caracterizado al Yo Actor como enunciado que posiciona al sujeto en la situación de actuación, al permitirle obtener y preservar la mirada del espectador, auténtico sostén de la acción actoral. Asimismo, al prestar su mirada, el espectador asume su propia identidad como tal. Por lo tanto, el principal objetivo del actor será la preservación de dicho enunciado y de la propia situación de actuación, frente a la posibilidad su disolución en otras situaciones o de cualquier totalización que reporte la pérdida de su carácter situacional. El Yo Actor es, por lo tanto, la identidad que permite posicionarse ante todas las circunstancias que puedan presentarse, sin abandonar la situación de actuación ni la lógica de acción táctica propia de la misma.

Por otra parte, el Yo Actor es también una identidad narrativa, en tanto relato que permite reunir elementos heterogéneos. Así, el actor puede identificarse como uno y el mismo en la experiencia fragmentaria de su accionar en escena y a lo largo de su carrera. No obstante, dicha identidad debe ser lo suficientemente abierta como para mantener la movilidad inherente a la situación de actuación, y lo suficientemente estable como para que al actor pueda portarla y fortalecerla de una Actuación a otra. Por lo tanto, el Yo Actor no es un relato cerrado, sino en construcción permanente. El Yo Actor es además, una identidad compartida. Se trata de un relato que incluye un repertorio de conductas y cualidades mediante las cuales, el actor puede identificarse con sus pares. Se hallan incluidos en dicho relato compartido, presupuestos, valores, estereotipos, etc.

Luego, postulamos la noción de Técnica de Actuación como el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor y durante el

ejercicio de la profesión, y que tienen por objeto posibilitar que el sujeto asuma esta identidad como Yo Actor. No obstante, dichos procedimientos no son específicos, sino que constituyen una dimensión presente en toda metodología específica de Actuación.

Definimos a la metodología específica como el conjunto de procedimientos concretos y delimitables en el seno de una poética o estética, de configuración programática y colectiva, que se desarrolla en un contexto espacio temporal determinado. Por lo tanto, toda metodología se halla ligada a un universo estético, ético y/o ideológico específico, al que el sujeto accede a través de la adquisición de los procedimientos para producir Actuaciones asociadas al mismo. Cada metodología específica es portadora de una idea diferente de Yo Actor, pero todas poseen una dimensión técnica (cuyo objetivo radica en que el sujeto adquiera una identidad que lo ayude a soportar el accionar en escena) y una dimensión estrictamente estética y/o ideológica, que es secundaria respecto de aquélla.

Por procedimiento, hemos definido a la serie de pasos o fórmulas adquiridas (y por lo tanto, transmisibles) que tienen por objeto arribar a un resultado o efecto garantizado por su aplicación. En lo que respecta a la noción de materiales, la hemos definido como la multiplicidad infinita de elementos, circunstancias y eventos (entre los cuales se hallan los procedimientos), con los que el Yo Actor establece un diálogo abierto e inmanente durante la situación de actuación.

En lo que respecta a la adquisición, tanto de la identidad como Yo Actor, como de los procedimientos estéticos de una metodología dada, ya sea mediante ejercicios o a través de otras formas de transmisión, el aprendizaje se realiza merced al establecimiento de una relación transferencial con otros. Hemos determinado a las figuras del maestro, el director, los compañeros (de clase o elenco) y, como ya mencionáramos, el espectador, como “otros” esenciales del sujeto actor.

En cuanto al maestro y al director, ambas figuras presentan semejanzas y diferencias que necesariamente deben establecerse para evitar la confusión de roles. Entre las semejanzas, hemos establecido que tanto el director como el maestro ocupan el lugar de la mirada en la instancia previa a la situación de actuación. No obstante, la diferencia sustancial radica en que, mientras el sujeto se relaciona con el director en tanto Yo Actor, respecto del maestro esta identidad aun no ha sido adquirida. Por lo tanto, el maestro debe brindar herramientas claras y concisas para el posicionamiento del sujeto como Yo Actor en la situación de actuación, evitando así deformaciones en el aprendizaje del actor, propias de una confusión con el rol de director.

Por último, determinamos que la relación con los compañeros se establece a partir de la generación de un espacio o imaginario común al grupo, en tanto premisa para la posibilidad de desempeñarse juntos en la situación de actuación. Dicho imaginario, se establece a partir de tres instrumentos básicos: los ejercicios ideados para tal fin, el período de ensayos y la formación para la improvisación.

Capítulo 4. La Técnica de Actuación en el teatro contemporáneo

A partir de lo desarrollado hasta aquí, arribamos a un esquema general, según el cual la situación de actuación es constituida por la relación entre el Yo Actor y el espectador, en la que éste sostiene la posibilidad de accionar del primero, a través de su mirada. El Yo Actor puede así establecer un diálogo inmanente con lo que hemos denominado metodologías específicas y materiales, conformados por todos aquellos elementos que participan de la situación de actuación, tanto por hallarse presentes como por condicionar a la misma de alguna manera, entre los cuales se encuentran los procedimientos específicos utilizados por el actor en su Actuación. Como resultado del accionar en la situación de actuación, surgirá entonces el personaje, en tanto representación como sustitución de una ausencia referida. Aquello que de dicha representación permanece como resto, es decir, lo que no puede subsumirse en la trama, constituye el Gesto en tanto estilo personal resultante del conjunto de reiteraciones formales en las que incurre el actor.

Tomando dicho esquema, hemos propuesto una noción general de Técnica de Actuación, a la que definimos como una dimensión presente en el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica para la adquisición de una metodología específica, y que constituye la forma de acceso a la identidad como Yo Actor y al posicionamiento del sujeto en la situación de actuación. Así, las diversas metodologías específicas de Actuación, que pueden articularse tanto en planes de enseñanza explicitados en instituciones de formación, como en el aprendizaje del oficio a partir de la práctica o de la imitación de otros actores, poseen, además de elementos propios del universo estético ideológico al que adscribe, una dimensión técnica que es vehiculizada a través de los mismos y mediante la cual el sujeto se posiciona como Yo Actor.

En el presente capítulo confrontaremos la noción de Técnica de Actuación propuesta con las poéticas teatrales más relevantes del teatro contemporáneo. Nuestro objetivo es evaluar la aplicabilidad del esquema hasta aquí desarrollado, en tanto Modelo de Análisis susceptible de utilización en diferentes metodologías específicas de formación y ejercicio de la Actuación. Las nociones propuestas serán confrontadas con diversas poéticas teatrales presentes en occidente durante el último siglo, tanto las representativas como aquellas que cuestionan al teatro tradicional.

Como ya hemos desarrollado, la evolución moderna de la formulación aristotélica, producida a partir del paulatino surgimiento y ascenso de la burguesía, ha

desembocado en la constitución del Drama Moderno (Szondi: 1994). El mismo ha derivado posteriormente en el realismo y el naturalismo como corrientes dramáticas y estéticas dominantes durante la segunda mitad del siglo XIX. No obstante, la prolongada inadecuación de los procedimientos utilizados por los actores del período, provocó numerosos intentos de búsqueda de una metodología funcional a la poética establecida desde los textos dramáticos y la incipiente dirección. La plasmación de una metodología específica de Actuación realista / naturalista surge de la mano de Constantín Stanislavski en los albores del siglo XX.

Ahora bien, a lo largo de la centuria se desarrollaron diversas propuestas estético ideológicas que han cuestionado la hegemonía de la representación (considerada en su variante transitiva) como principio rector del hecho teatral. Significativamente, la Actuación ha sido considerada como un elemento preponderante en casi todas estas tendencias⁹³. No obstante, su propuesta de “eliminar” al actor debido a su propensión disruptiva, no hace más que refrendar la trascendencia del mismo), que han recurrido a la experimentación formal como modo de cuestionamiento al teatro representativo, así como también lo es en las formas populares ubicadas generalmente en una situación marginal respecto al teatro dominante en un campo teatral dado. Consideramos que el cuestionamiento del carácter transitivo de la representación que plantean estas poéticas, se basa en la preponderancia de su carácter reflexivo, conseguida a través de la experimentación formal. Por lo tanto, la importancia que reviste la presencia de una dimensión no transitiva como aspecto propio de la Actuación, es lo que ocasiona que la misma se erija como uno de los elementos principales de estos intentos de renovación.

A continuación, analizaremos las formulaciones estéticas más relevantes en el teatro occidental contemporáneo.

En primer lugar, caracterizaremos a la Actuación realista / naturalista a través del “sistema” Stanislavski, por cuanto constituye su metodología específica más importante (4. a.)

En segundo término, consideraremos el Teatro Épico de Bertolt Brecht y el Teatro de la Crueldad, de Antonin Artaud, por cuanto ambos han planteado lineamientos estético - ideológicos novedosos a la Actuación, que ejercieron una notable influencia en propuestas estéticas posteriores a la segunda mitad del siglo XX (4. b.)

⁹³ La excepción estaría constituida por la obra de Gordon Craig (ya consignada en el apartado 1. b. 3. del Capítulo 1.

En tercer lugar, analizaremos las poéticas experimentales relacionadas con el Nuevo Teatro norteamericano y europeo del período 1950 - 1970 (De Marinis: 1987), y con el Teatro Posdramático, término con el que Hans Thies Lehmann (2002) describe las propuestas teatrales no realistas posteriores a 1970 (4. c.)

Luego, abordaremos la propuesta de un Teatro Pobre, de Jerzy Grotowski, y la Antropología Teatral formulada por Eugenio Barba. Consideramos que la propuesta barbiana es insoslayable en este estudio. Más allá de su significación intrínseca, su importancia radica en el lugar central en el que ha sido colocada por los estudios teatrales recientes (principalmente en Europa y América del Norte), al punto que varios estudiosos elevan a la Antropología Teatral como reveladora de los problemas irresueltos de la Actuación en cuanto objeto de indagación teórica. (4. d.)

Por último, profundizaremos en los orígenes y las características de la Actuación en el seno de las formas populares, en tanto opuestas y marginales respecto del teatro culto y / o dominante en el seno de un campo teatral dado (4. e.)

4. a. El “sistema” Stanislavski: coincidencia entre Yo Actor, Sujeto y Personaje

El “sistema” de Constantín Stanislavski (1863- 1938) y los desarrollos posteriores basados en su lectura, constituyen la expresión técnica de los parámetros estético-ideológicos del realismo, en tanto corriente dramaturgica y escénica (dado que origina también la irrupción y el afianzamiento del director como figura central de la actividad teatral). Las metodologías de Actuación realista de base stanislavskiana sostienen la preponderancia de la dimensión transitiva de la representación, por cuanto el hecho teatral en su totalidad se propone como un conjunto de sentidos comprensibles acerca de un referente identificable y compartido por artistas y público. En este contexto, la Actuación es entendida como un elemento (lenguaje o materia significante, en los términos de la semiología teatral) que debe contribuir a la verosimilitud y a la totalidad de sentido, aportada por el texto dramático y la dirección escénica. Para ello, el Yo Actor debe partir de la convicción conciente de su papel como esclarecedor del mismo.

Tal como hemos desarrollado en el **Capítulo 1**, la subordinación al carácter transitivo de la representación (generalmente identificado con la trama) ha constituido un reclamo largamente dirigido a la actividad actoral. La novedad de la propuesta stanislavskiana consiste, entonces, en brindar una metodología específica que le permita al Yo Actor responder a dicha premisa ética.

La Actuación realista participa del esquema general enunciado al inicio de este capítulo. La particularidad de la propuesta metodológica de Stanislavski radica en la elevación del concepto de “vivencia” como garantía del compromiso personal del sujeto en su Actuación. En términos stanislavskianos, la psicotécnica promueve la generación voluntaria de las condiciones favorables para el surgimiento del *subconsciente*, que se expresa a través de la vivencia (lo cual manifiesta una formulación de la psiquis humana ostensiblemente posterior al descubrimiento de lo inconsciente, aunque difiere notoriamente de la concepción freudiana del mismo). De este modo, la vivencia es el resultado de la apelación del Yo Actor a sus recuerdos, evocados voluntariamente con el fin de suscitar las emociones que la interpretación del personaje, modelo aportado por el texto dramático, requiere. La analogía entre las emociones a lograr por el Yo Actor y las emociones que demanda el personaje, es trazada mediante la lectura de la corriente interna al texto dramático y, por lo tanto, no explícita, denominada subtexto. La tarea del Yo Actor es la de producir vivencia en el aquí y ahora de la situación de actuación, pero en consonancia con el personaje a representar, para lo cual deberá hacer suyas las circunstancias emanadas del subtexto, logrando sentir y accionar “en nombre propio”.

El “sistema” constituye el resultado de décadas de investigación de Stanislavski, a través de la enseñanza y la dirección, y es publicado en forma tardía (de hecho, la difusión de sus procedimientos en varios países, como los Estados Unidos, se produce antes de la aparición de sus libros⁹⁴). La estrategia discursiva a la que recurre Stanislavski en sus escritos, es la de la personificación del narrador en un alumno ficticio y la relación con su maestro (Tortsov, al que también se refiere como Director, personaje identificable con el propio Stanislavski). La enunciación desde la perspectiva que el alumno adopta frente las enseñanzas del maestro, resalta el aspecto práctico y vivencial del aprendizaje.

A continuación, nos centraremos en los antecedentes y las características fundamentales que pueden extraerse de lo que se denomina la “primera parte” del “sistema” Stanislavski⁹⁵. Paradójicamente, el mismo se presenta como asistemático,

⁹⁴ La difusión de Stanislavski en los Estados Unidos se produce luego de la gira que el Teatro de Moscú realizara por dicho país en 1921, dado que dos de los actores de la compañía, Richard Boleslavsky y María Ouspenskaya, deciden radicarse allí para dar clases (las características que adopta el “sistema” en su variante estadounidense serán tratadas en la sección 1. c. del Capítulo 1 de la Segunda Parte de esta investigación). En efecto, aunque Stanislavski comienza la elaboración de sus escritos en 1907, recién en 1922, publica *Mi vida en el Arte* y en 1938, *El trabajo del actor sobre sí mismo*, dividido en dos partes: *El proceso creador de la vivencia* y *El proceso creador del personaje*.

⁹⁵ Durante los últimos años de su producción, y poco antes de su fallecimiento, Stanislavski publica una serie de escritos breves que ponen en cuestión los lineamientos metodológicos anteriores. Esta propuesta

debido a que se trata de una proliferación de procedimientos y conceptos que Stanislavski no dispone en progresión.

Hemos anticipado que la premisa de la Actuación realista es la preservación de la mimesis en tanto composición de una trama, a partir de la subordinación de la acción actoral a la misma y de la reducción de sus aspectos disruptivos o inverosímiles (todo aquello que, promoviendo la reflexividad, actúe en detrimento del/los sentido/s referido/s). Esto explica la existencia de lecturas aristotélicas de la obra de Stanislavski⁹⁶. No obstante, la poética específica de la que el “sistema” constituye la resolución técnica, y por lo tanto no meramente normativa, es el Drama Moderno, en tanto responde a una organización dialéctica expresada a través del conflicto entre personajes⁹⁷.

En efecto, aun cuando el drama constituyera la norma en el teatro desde 1860, coexistía en la práctica con metodologías de Actuación que impedían la total identificación del Yo Actor con el personaje, necesaria para producir el ilusionismo que la forma dramática requiere. El auge del espectáculo teatral como objeto de consumo de las burguesías (que suplanta al estado absolutista mecenas por el ingreso de boletería), promueve el surgimiento del actor divo romántico, popularizado en la figura del “monstruo sagrado” como reservorio de todos los estereotipos relacionados con el Yo Actor que subsisten hasta la actualidad y que fueron explotados por la industria cinematográfica, sobre todo en sus inicios. Los procedimientos del actor romántico eran los de la Declamación⁹⁸ y la exacerbación de la búsqueda del efecto inmediato en el espectador mediante la explotación del estilo personal⁹⁹ desarrollado en diálogo con dicha metodología, dimensión reflexiva de la Actuación que funcionaba en detrimento de la identificación con el personaje. De este modo, los cambios producidos desde la dramaturgia (abolición del verso y de los largos parlamentos que promovían la

se difundió como “Método de las Acciones Físicas” y será desarrollado en la sección 1. d., del Capítulo 1 de la Segunda Parte.

⁹⁶ Como aquellas de las que da cuenta Julia Lavatelli: “Aristóteles sostiene que el creador debe componer: <<Como si se estuviera sobre el lugar mismo de la acción... [ya que] el que está en el desarraigo representa el desarraigo con mayor sinceridad, el que está en cólera representa la cólera con mayor sinceridad>>. También resuenan en Stanislavski las ideas del filósofo griego, cuando sostiene: <<Todo lo que pasa en escena, a cada instante, debe poder convencer tanto al actor como a su partenaire y al público. Debe hacer creer en la posibilidad en la vida real de sentimientos análogos a aquellos que siente en escena>>” (Lavatelli, en AAVV: 2009, Pp. 151).

⁹⁷ Hemos desarrollado las características que Peter Szondi (1994) le adjudica al Drama Moderno en los apartados 1. a. 3. y 1. b. 3. del Capítulo 1 de la Primera Parte de esta tesis.

⁹⁸ Hemos desarrollado los mismos en el apartado 1. b. 3. del Capítulo 1 de la Primera Parte de esta investigación.

⁹⁹ Vocación que compartía con la vertiente popular de Actuación, que analizaremos más adelante, en este mismo capítulo.

Declamación, paulatina incorporación del psicologismo como motivación de las acciones de los personajes, etc.) se enfrentaban con la persistencia de los procedimientos actorales y escénicos del romanticismo.

Paulatinamente, la consolidación del realismo como corriente dramaturgica, promovió la generación de verdad escénica, por lo que la copia mecánica de los aspectos superficiales de la realidad propuesta por el naturalismo, dio paso a la construcción de una hipótesis respecto a sus características profundas, sus causas y consecuencias. La composición del referente por parte del autor volvió aun más prioritaria la necesidad del director como delegado escénico, que garantizara la armonización de todos los elementos presentes en la escena, en pos de que ninguno de ellos afectara a la transitividad en la representación del referente, aspecto que agudizaba la colisión con las tendencias reflexivas del divo romántico.

Juan Antonio Hormigón (1999) señala diversos antecedentes de la búsqueda por suplantarse a la estrella o divo por un nuevo tipo de actor: Charles Kean (1811 – 1868), en Inglaterra y Heinrich Lambe (1805 -1884), en Viena, promueven una pedagogía que perfeccione la dicción y el lenguaje, para que los actores hablen en forma natural, y remarcan la importancia del ensayo. Tanto el Duque de Meningen (1826 – 1914) como André Antoine (1858 – 1943), buscan acabar con las jerarquías internas en los elencos y con el divismo, exigiéndole mayor versatilidad a los actores (intercalar roles importantes con pequeñas participaciones, medida en los comportamientos, eliminación de clichés interpretativos, identificación con el personaje) e imponiendo también períodos de ensayo más largos. Antoine desarrolla además el concepto de cuarta pared en su concepción escénica. Por su parte, Gustavo Modena (1803-1861), en Italia, coloca al actor como instrumento de la política republicana. Para ello, además de exigirle un amplio desarrollo intelectual, puso en práctica la interiorización, resultando en un “realismo colorido” que sintetizaba las cualidades particulares de los actores italianos, con la tendencia a una composición psicológica de los personajes. No obstante, tres de sus discípulos alcanzaron la categoría de divos: Adelaida Ristori, Ernesto Rossi y Tomaso Salvini (1829 -1916), éste último, base de las observaciones de Stanislavski para el desarrollo de su concepto de Actuación “orgánica”.

En Moscú, la confrontación irresoluble entre la dramaturgia realista y la Actuación romántica, alcanzaría su punto máximo en el estreno de *La Gaviota*, de Antón Chejov, por el Teatro Imperial de Alejandro en 1896. Si el drama está basado en el diálogo entre los personajes, la dificultad que presenta la dramaturgia chejoviana es la

propugnación de la incomunicación como tesis sobre la realidad. Esto se expresa mediante la construcción de una cadena de diálogos superfluos, que lejos de expresar los conflictos profundos entre los personajes, los evaden. De este modo, los procedimientos declamatorios utilizados por los actores en la primera representación de *La Gaviota* se distancian del conflicto que porta la hipótesis en la que se sostiene la obra, promoviendo la reflexividad de los parlamentos que se tornan así, absurdos. Este hecho no pasó desapercibido para Constantin Stanislavski, quien ya se hallaba investigando las posibilidades de la Actuación y en 1897, crea el Teatro de Arte junto con Vladimir Nemiróvich – Dánchenko.

El principal problema al que Stanislavski debe enfrentarse inicialmente se halla constituido por las formas propias del actor romántico. Es necesario eliminar el exhibicionismo, la búsqueda de efecto en el público, y la utilización mecánica de clichés y formas hechas. Las mismas constituyen una tentación para el actor, dado que anticipan el sentimiento, obstruyéndolo. Esta desestimación por las formas actorales fijas como procedimientos para la Actuación responden al ideal referencial de la dramaturgia realista. Por lo tanto, el primer paso de la pedagogía stanislavskiana consiste en suplantarse la adquisición del Yo Actor como aprendizaje de un oficio por una formación estrictamente técnica:

“El objetivo principal de ustedes es la técnica y nada más que esto. Sacrifiquen algunos años de su vida al aprendizaje; mas tarde, cuando ya no dispongan de tiempo para ello, no podrán aprender nada más. Si lo desean, se les enseñará a recurrir a toda clase de clisés infames; aprenderán como se debe morir, amar, en una palabra todos los clisés que el público acepta a falta de otra cosa, pero el actor morirá en ustedes. Piensen en esto: lo auténtico que adquieren ahora, los defenderá del peligro de caer en el oficio, y es precisamente eso lo que les hace falta, porque eso es el arte” (Stanislavski: 1953).

En pos de ello, intervienen en la formación del Yo Actor una gran cantidad de imperativos relacionados con la ética profesional, tales como la puntualidad, el aseo, la abstinencia, etc., que se alejan de las indisciplinas atribuidas a los actores “de oficio”¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Alberto Ure afirma que Stanislavski se propone crear en torno del actor un sistema de referencias que lo orienten: “En el Moscú de la década de 1910 se decía que para reconocer a las actrices del Teatro de Arte en una fiesta había que buscar a las muchachas que parecieran tímidas maestras provincianas. Y era bastante lógico que lo parecieran: no podían maquillarse fuera de la escena, ni tener relaciones que no se propusieran el matrimonio como meta, alternaban todos los días con actores que no podían beber alcohol en los camarines ni jugar a los dados, y ni siquiera alternaban mucho porque no podía haber visitas entre

No obstante, Stanislavski considera que el actor es un creador, con lo que equipara a la Actuación con una obra de arte en tanto producción única, personal y original del sujeto, al punto que señala que dicha expresión no es voluntaria, sino *subconsciente* (lo cual demuestra su conocimiento de las indagaciones de su época respecto de la psiquis humana). La técnica será entonces la instancia mediadora entre los procesos voluntarios realizados por el Yo Actor y aquella expresión a la que no se puede acceder en forma directa.

Aun así, no toda creación es considerada valiosa. El artista ideal es aquel que entretiene y educa al público como propósito de vida, a través de un arte elevado. De este modo, la propuesta stanislavskiana no se separa de la concepción ética de la Actuación que lo antecede. Por el contrario, se presenta en continuidad con la misma, contribuyendo a su persistencia a través de una metodología específica para su consecución.

La indagación específicamente metodológica de Stanislavski participa de una preocupación recurrente en el teatro representativo (en su dimensión transitiva), que es la de evitar la incongruencia entre la materialidad de la puesta en escena y el sentido. Stanislavski parte de la observación de los grandes actores de su tiempo y concluye en que éstos actúan orgánicamente: los aspectos físicos, verbales y emocionales se hallan en armonía en su Actuación y son coherentes con el entorno y con la totalidad de la obra. Por lo tanto, nada de lo que hacen en escena posee afectación, incomodidad o inadecuación. No obstante, considera que esto sucede espontáneamente cuando el artista se halla sumido en un estado inasequible, al que denomina “inspiración”. Pero, ¿qué sucede cuando ésta no se presenta? Concluye, por lo tanto, en que el actor profesional debe ser capaz de suplantar a esta aliada incierta por herramientas metodológicas que estén siempre a su alcance y que aseguren las condiciones mínimas de un desempeño correcto.

Por lo tanto, una vez eliminados los prejuicios del “oficio”, la meta es adquirir la posibilidad de producir una Actuación orgánica, definida en términos técnicos como aquella en la que todo signo exterior es la expresión de algo interior. Este imperativo, que denota una concepción dualista del sujeto, se traduce en la exigencia de que cada

los camarines, que estaban nítidamente separados según los sexos. Además, una vez había habido una discusión a los gritos entre dos actrices y Stanislavski se puso a llorar tan desconsoladamente que desde entonces arreglaban sus diferencias con más cortesía” (Ure: 2003, Pp. 85).

acción actoral debe tener un fundamento emocional o intencional¹⁰¹. Se trata de una lógica de comportamiento en la que la emoción constituye el motor de la acción, lo que bastará para conseguir la contención de la gestualidad y la economía de movimientos. Pero Stanislavski va más allá, porque la acción actoral debe responder también a la lógica de la trama, por lo que debe poseer un propósito dentro de la misma. Esto supone además, que debe hallarse en consonancia con las acciones de los otros actores, dado que todos deben contribuir a la representación del referente. La Actuación será orgánica en tanto la acción actoral sea la manifestación armoniosa de las emociones del actor y en tanto éstas contribuyan y no perturben a la totalidad de la obra, concebida a partir de la unidad de sentido.

¿Cómo es posible arribar a un objetivo tan complejo? La herramienta metodológica que producirá una Actuación orgánica es la vivencia, que aportará la justa medida en el desempeño del actor. La concepción stanislavskiana del sujeto supone que la vivencia es la instancia en la cual la emoción se traduce en acción y el impulso interno en movimiento, eliminando todo lo superfluo en el comportamiento. La formación metodológica consistirá entonces en la adquisición, por parte del Yo Actor, de la posibilidad de experimentar las vivencias de su personaje durante la situación de actuación.

Pero además, es necesario garantizar que la vivencia experimentada por el Yo Actor se halle en consonancia con el referente a representar. Dado que la congruencia interna de la obra viene dada por la trama, a través de la división de la acción narrativa entre los personajes, la primera actividad a realizar por el Yo Actor es entonces la lectura del texto, es decir, la comprensión intelectual de lo que debe conseguir en su Actuación. La vivencia del actor debe ser análoga a la experimentada por el personaje y no puede contradecirla, por lo que ese será el modelo que indicará la austeridad o barroquismo en la expresividad, la preponderancia de la palabra o la gestualidad, las acciones y movimientos a ejecutar, etc. El referente construido por el texto dramático se presenta de este modo como el punto de partida y la meta a alcanzar por el Yo Actor.

La lectura del texto dramático tendrá por objetivo el encuentro de las matrices de representación. Se parte de la premisa de que la obra constituye una línea ininterrumpida de objetivos, sentimientos y acciones que conforman una unidad. Los objetivos se suceden en líneas de acción coherentes que pueden converger u oponerse,

¹⁰¹ Según Hans Thies Lehmann (2002) se trata de que el sujeto base la corporalidad de sus acciones en sus intenciones mentales.

lo cual provoca un aumento de la acción dramática. Este choque de líneas de acción es denominado, conflicto. La lectura del texto dramático tenderá al descubrimiento de los conflictos entre personajes, dialéctica propia del drama. No obstante, esta indagación se torna dificultosa debido a que los conflictos, objetivos o líneas de acción frecuentemente no se hallan explicitados en las réplicas. Es fundamental entonces, tener en cuenta lo que está escrito, pero es más importante aun aquello que puede inferirse, lo que no está expresado en palabras, sino entrelíneas, auténtico alimento para la vivencia de la parte. Se trata del famoso subtexto, tan ostensible en el teatro de Chejov, cuyas obras se volvieron el material insoslayable para la ejercitación del “sistema”. Patrice Pavis (1983) afirma que el subtexto aporta la claridad necesaria para la “correcta <<recepción>> del espectáculo” (Pp. 464). Por su parte, Marco De Marinis (2005) afirma que el subtexto, que es dado por el autor, contiene todas las claves interpretativas del personaje, por lo que el actor debe conocerlo y comprenderlo íntegramente.

La importancia que el desentrañamiento del subtexto tiene para la puesta en escena vuelve decisiva la lectura del texto dramático, por lo que no se le confía al actor esta tarea en solitario. Es el director quien guía la búsqueda de la estructura general de la obra, en lo que se conoce como “trabajo de mesa” por su carácter colectivo (todo el equipo debe participar en él) y eminentemente intelectual. La unidad de la obra aportada por el subtexto implica el planteo estratégico (en términos de De Certeau: 2007) de la puesta en escena realista por parte del director, dado que establece previamente un orden en el que todos los elementos son funcionales, por lo que supone una posición de retirada, distancia y previsión, lo cual permite la construcción de un proyecto de puesta global y totalizador, más amplio y detallado que el explicitado en el texto dramático. Ayudado por el director, cada Yo Actor participante en la puesta diseñará su propia estrategia para la representación del personaje, con el fin de vivenciar emociones análogas a las experimentadas por el mismo en la ficción. El actor debe indagar en el texto dramático para encontrar, en primer lugar, el conflicto del personaje (lo que determinará su línea de acción), pero además, todas sus características psicológicas y biográficas que lo delinearán como una entidad análoga a una persona real: quién es el personaje, de dónde viene, a qué época, país y medio socio económico pertenece, qué características físicas posee, a dónde va, qué quiere, y qué hará cuando lo consiga, etc.¹⁰² Todas estas suposiciones fundarán las “circunstancias dadas” de su personaje:

¹⁰² La caracterización externa del personaje, en tanto conjunto de rasgos “secundarios”, también debe estar basada en una vivencia interna, por lo que se buscará luego de haber arribado a la misma. Este

“el argumento de la obra, los hechos o sucesos del mismo, la época, el tiempo y lugar en que se desarrolla la acción, condiciones de vida, la interpretación que den a ello el actor y el realizador, la mise-en-scene, la producción, los decorados, el vestuario, utilería, efectos de iluminación y sonido, todas las circunstancias, en fin, que se dan al actor para que las tome en cuenta al crear su papel” (Stanislavski: 1997, Pp. 43)

Las circunstancias dadas son muy importantes porque son los únicos elementos del personaje que se hallan al alcance del Yo Actor con anticipación, dado que las emociones o sentimientos que experimenta son un resultado inaccesible de antemano. Para llegar a ellos, es necesario que el Yo Actor se enfoque en las circunstancias, que deben estar sólidamente construidas y le permitirán valorar los hechos que constituyen la línea de acción, desde la óptica del personaje. Las circunstancias dadas operan entonces como la posición desde la cual el personaje percibe y acciona. La búsqueda de este material es intelectual y puede llevar mucho tiempo, energía y trabajo previos para el Yo Actor, quien no debe escatimar esfuerzos en ello.

El objetivo es que el Yo Actor ponga en práctica las líneas de acción determinadas por el subtexto y las circunstancias dadas, con el fin de que experimente las vivencias del personaje y produzca por lo tanto, una Actuación orgánica a la puesta en escena en su totalidad, durante la situación de actuación. Pero, ¿cómo producir una vivencia durante la situación de actuación, si la misma no tiene ni antecedentes ni consecuencias similares a los de la realidad, ni participa de las circunstancias de la ficción? Es necesario por lo tanto, que la Actuación orgánica se construya previamente durante los ensayos y se repita en cada función. El ensayo es un proceso durante el cual el Yo Actor paulatinamente hace suyas las vivencias del personaje, identificándose con sus circunstancias y por lo tanto, abstrayéndose del entorno. Es aquí donde se pone de manifiesto la importancia de las circunstancias dadas, conformando la base del “sí mágico”. El “sí” es fundamental en la perspectiva stanislavskiana porque constituye un reto a la vivencia, un acercamiento entre el Yo Actor y su personaje, al proponer un juego: “¿qué haría yo si estuviera en estas circunstancias?”. En términos de nuestro Modelo, el Yo Actor debe sentir y accionar como si las circunstancias del personaje

segundo momento, que es tratado por Stanislavski en un texto específico (*El proceso creador del personaje*) parte de la observación, lo cual requiere una toma de distancia por parte del Yo Actor, respecto de su personaje. Dado que se trata de perspectivas de trabajo diversas, ambas etapas no pueden realizarse al mismo tiempo. Por lo que el material obtenido para la caracterización externa se agregará luego a la Actuación vivenciada ya desarrollada y deberá hallarse en consonancia con la misma.

fueran las suyas: “Dado que soy Actor, sé que estas circunstancias no son reales, pero ¿cómo me comportaría si lo fueran?”. Así, se produciría la identificación entre la lógica de acción determinada por el personaje y la vivencias del sujeto durante la representación del mismo.

El “sistema” Stanislavski se presenta entonces como la resolución a la inadecuación histórica entre acción actoral y referente, al hacer ingresar la *motivación* del actor en el terreno de la trama, desligándola de imperativos estrictamente éticos o normativos impuestos a la Actuación de forma externa. La vivencia actúa entonces como la herramienta metodológica mediante la cual el Yo Actor introyecta el modelo emanado de la trama, por lo que la Actuación adquiriría la máxima transitividad hacia el referente. La propuesta stanislavskiana entiende que el Yo Actor puede arribar técnicamente a las mismas o análogas motivaciones que las del personaje. Sólo con eso bastará para que interprete bien su papel, porque desde esta perspectiva la vivencia emocional precede y origina la acción.

Ahora bien, los procedimientos específicos que el Yo Actor debe poner en práctica durante el ensayo para arribar a la vivencia son, en la primera parte de la obra de Stanislavski, múltiples, variados e inclusive, contradictorios. El “sistema” no provee una organización serial de ejercicios (lo cual implicaría establecer ritmos, regular ciclos de repetición, especificar su ubicación en un programa general y un control de su desarrollo y de sus fases), ni una progresión en el trabajo. Tampoco plantea una diferencia sustancial entre la formación del Yo Actor y el ensayo de un personaje, ni distinción alguna entre maestro y director, por lo que ambas figuras revisten las mismas características (lo cual establece una rígida jerarquía interna tanto en el ensayo como en la clase). La formación reproduce, entonces, las condiciones profesionales de trabajo, aunque sólo en lo concerniente a la preparación del papel.

La gran cantidad de actividades propuestas por Stanislavski pueden, no obstante, distinguirse según su funcionalidad. En primer lugar, se busca limitar las dificultades que la mirada del público le presenta al Yo Actor (aun cuando el posicionamiento del mismo en la situación de actuación tenga su fundamento en la mirada del espectador, el “sistema” considera que su excesiva valoración por parte del Yo Actor opera en detrimento de la calidad de su Actuación). Con este fin, Stanislavski promueve la relajación corporal y el arribo a un estado de desentendimiento de la platea, denominado “soledad en público”.

La necesidad de relajación parte de la premisa de que la tensión muscular impide la fluidez de la emoción y de la línea de acción. Consideramos que esta observación se funda en la confusión entre lo que se percibe de una Actuación orgánica y los medios para arribar a ella: desde el exterior, el actor parece no realizar esfuerzo ni poseer tensión alguna, así como el bailarín de ballet parece poseer la ligereza de una pluma en cada uno de sus saltos. No obstante, así como el bailarín no conseguiría elevarse en un estado de relajación como el que pareciera poseer, el actor absolutamente relajado muscularmente sería incapaz de realizar acción alguna. Lo cierto es que Stanislavski recomienda complementar la relajación muscular con la práctica de diversas disciplinas (esgrima, danza y sobre todo acrobacia, que le permitirá al Yo Actor adquirir la capacidad de decisión en los grandes momentos del papel), aunque no establece explícitamente de qué forma se incluirían a éstas en el ejercicio de su “sistema”. En cuanto a la “soledad en público”, dicho objetivo es funcional tanto a la noción de cuarta pared como a la abstracción de la situación de actuación, necesaria para reproducir las vivencias encontradas durante el proceso de ensayos.

Tanto para la construcción de la Actuación orgánica como para su repetición en escena, el Yo Actor debe recurrir a sus memorias sensorial y emotiva. La premisa de la que parte Stanislavski, quien se basa en los estudios de Ribot sobre las emociones, es que la memoria es capaz de retener una sensación o un sentimiento ya experimentados y que si se encuentra el estímulo adecuado, los mismos pueden producirse nuevamente:

“Igual que su memoria visual puede reconstruir la imagen interna de una cosa olvidada, un lugar o una persona, su memoria emocional puede hacer volver sentimientos que usted ya experimentó” (Stanislavski: 1997, Pp. 143).

Esto es común a todos los sujetos, pero la tarea del Yo Actor es el entrenamiento de esta capacidad, a través de la *psicotécnica* que permite, mediante elementos imaginativos, despertar sentimientos adormecidos:

“Por el empleo de este método, el actor puede, a voluntad, repetir cualquier sensación deseada, porque puede seguir al sentimiento accidental hasta aquello que lo estimuló, con el fin de rehacer su camino partiendo del estímulo hacia el sentimiento en sí mismo” (Stanislavski: 1997, Pp. 157)

Stanislavski distingue entre la memoria de las sensaciones (que involucra los cinco sentidos) y la memoria de las emociones. La memoria sensorial se refiere tanto al recuerdo de impresiones como a la posibilidad de imaginarlas. La evocación emocional provoca “sentimientos repetidos”, que difieren de los sentimientos originales que dominan al sujeto por completo y, por lo tanto, no pueden controlarse. No obstante la importancia de estos procedimientos, las actividades propuestas por Stanislavski orientan al Yo Actor para que desarrolle una atención más afinada y profunda de las condiciones en las que se producen las impresiones y emociones que normalmente experimenta, más que a la aplicación de un ejercicio diseñado específicamente para tal fin. En efecto, el maestro puede aportar algunos estímulos para ejemplificar su propuesta ante los alumnos (mediante lo que denomina “sugestiones imaginarias”, como la variación de la iluminación y efectos de sonido para sugerir distintos momentos del día y diversas condiciones climáticas), pero la ejercitación que Stanislavski propone es individual, permanente y se extiende a la vida cotidiana.

La práctica asidua de estos procedimientos es indispensable aun para el Yo Actor ya formado, dado que ampliará y/o mantendrá su capacidad sensorial y emocional, disponiendo entonces de más herramientas para su trabajo. Ya de cara a la preparación de su papel, el Yo Actor debe escoger muy cuidadosamente de entre sus impresiones pasadas, las más adecuadas para las emociones que requiere el personaje.

Es importante destacar que la atención a las impresiones y a las emociones suscitadas por las mismas, será aconsejable siempre y cuando los estímulos coincidan con el personaje y la línea de acción a representar. En caso contrario (ya sea porque la escena presenta características inadecuadas para la rememoración, que Stanislavski ejemplifica con la presencia de decorados bidimensionales en escena o por la irrupción de un hecho accidental durante la función), no es la atención abierta el procedimiento a utilizar por el Yo Actor, sino la concentración en su parte. Lo fundamental es representar el personaje desde los sentimientos propios y evitar la repetición de Actuaciones cristalizadas de cara a la satisfacción del público.

Si bien señalamos que Stanislavski no establece de forma sistemática en sus escritos procedimientos específicos de utilización de la memoria¹⁰³, podemos extraer dos consecuencias significativas de la prescripción del uso de la misma en pos de la experimentación de una vivencia. En primer lugar, la acentuación del control conciente

¹⁰³ Aspecto que sí exacerbarán sus sucesores, especialmente Lee Strasberg, tal como analizaremos en la sección 1. c. del Capítulo 1 de la Segunda Parte de esta investigación.

necesario para la introspección. En segundo término, y como consecuencia de lo anterior, la desvinculación de la situación de actuación que exige esta utilización pragmática de la memoria¹⁰⁴.

En el primer caso, el compromiso de la subjetividad del actor se reduce exclusivamente a la recuperación efectiva (es decir, conciente y voluntaria) de recuerdos de hechos personales acaecidos en el pasado. En el caso de la memoria sensorial, esto es aun más complejo, dado que se supone que la recreación de las sensaciones corporales experimentadas permite establecer un puente para llegar a las emociones y sentimientos que han quedado asociados a las mismas. Dado que los recuerdos se encontrarían alojados en una instancia de la psiquis denominada en las diversas traducciones como *subconsciente*, la memoria es concebida como un depósito al que no puede accederse directamente. Hemos mencionado que el término *subconsciente* supone una concepción del sujeto contemporánea al psicoanálisis. No obstante, el mismo no es asimilable al concepto de inconsciente. La denominación utilizada por Stanislavski, supone la existencia de una instancia psíquica que se hallaría sepultada debajo o detrás de la conciencia y que contiene representaciones que podrían hacerse concientes a través de la rememoración voluntaria. La premisa de la que se parte es que el Yo Actor puede detectar el estímulo adecuado para la reproducción de la sensación o la emoción mediante la introspección.

Además de suponer innecesario el compromiso del cuerpo y la acción en dicha tarea, la naturaleza estrictamente voluntaria del proceso sólo puede abocarse a aquellos recuerdos de sensaciones o emociones susceptibles de ser pensados en términos discursivos, es decir, que posean una naturaleza lingüística y que no hallen impedimento alguno para acceder a la conciencia. El concepto de inconsciente, en cambio, supone una estructura de borde, dado que no se trata de un depósito de contenidos “ocultos” o sepultados, sino una modalidad de tratamiento de las representaciones psíquicas, radicalmente diferente a la del proceso secundario o conciencia, que es regido por las exigencias culturales de coherencia lógica, ausencia de contradicción, cronología temporal, etc. De modo tal que en la rememoración de sensaciones y emociones ya experimentadas, sólo se acudiría al recuerdo conciente, lo cual limita las posibilidades creativas del actor, encadenándolo al pensamiento racional y al logocentrismo.

¹⁰⁴ Paul Ricoeur (2004) plantea la diferencia señalada ya en el pensamiento griego entre *mneme*, ejercicio de la memoria que no requiere esfuerzo intelectual, por cuanto el recuerdo acontece, y *anamnesis*, como rememoración, evocación o búsqueda activa, a la que identifica como utilización pragmática de la memoria.

Aun en el caso de que el Yo Actor apelara sólo a estos materiales, sería necesario explicar de qué manera las sensaciones o emociones evocadas pueden ser trocadas en acción, dado que, a diferencia de las circunstancias dadas, que presentan una elaboración a futuro a través de su ligadura con el “sí mágico”, los recuerdos se refieren estrictamente al pasado. Es en este punto donde se revelan las dificultades derivadas de la desvinculación de la situación de actuación que promueve la introspección, en tanto uso pragmático de la memoria que requiere del aislamiento del sujeto respecto del entorno presente.

Esto se presenta como especialmente problemático cuando el Yo Actor debe relacionarse con un compañero en escena, sobre todo teniendo en cuenta que Stanislavski exige la comunicación y el intercambio constante entre los actores, al que identifica con un flujo o corriente continua que es necesario mantener. En primer lugar, el Yo Actor debe sostener su Actuación en todo momento y no sólo cuando pronuncia sus parlamentos (su línea de acción debe ser ininterrumpida). Esto contribuirá a su Actuación y a la del compañero, funcionando como estímulos para éste, dado que se convierte en circunstancias dadas para su personaje, promoviendo ajustes y adaptaciones mutuas. Esta corriente de comunicación no verbal y continua es denominada por Stanislavski como “rayos” (lo cual es muestra de una terminología técnica aun rudimentaria), y requiere necesariamente que todos los actores involucrados trabajen con la misma metodología, dado que el principio que rige la comunicación entre los mismos es la línea de acción aportada por el subtexto. Por consiguiente, la comunicación entre los actores es promovida principalmente para evitar la Actuación solitaria del divo romántico y subordinar todos los desempeños a la representación.

Tanto en la formación como en el ensayo, el “sistema” plantea la ejercitación a través de la improvisación de escenas extraídas de textos dramáticos seleccionados, dado que deben cumplir con el requisito de poseer una trama con una estructura dialéctica, sobre todo en etapas de formación del Yo Actor (los textos que no poseen dicha estructura, son considerados más “difíciles”, por lo que requieren mayor experiencia actoral). La improvisación es la vía regia para que el Yo Actor articule el “sí mágico”, puente para la vivencia, con las circunstancias dadas, provenientes del subtexto. Es por ello que este procedimiento se utiliza mayoritariamente con una escena como guía. Los actores participantes se proponen arribar vivencialmente a un subtexto que ya conocen o desentrañarlo a partir de las vivencias que su puesta en práctica suscita.

En el derrotero que implicó la elaboración y utilización de su “sistema”, Stanislavski experimentó descomunales éxitos, como el reestreno de *La Gaviota* de Chejov en 1900 y las giras internacionales que el Teatro de Arte de Moscú emprendió por Europa y América. Estas giras dieron a conocer el “sistema” y fueron fundamentales para su difusión. Por otra parte, la Unión Soviética bajo el régimen de Stalin promulgó, por motivos ideológicos, al realismo y a la primera parte del “sistema” Stanislavski asociado al mismo, como estética oficial, por lo que después de la Segunda Guerra Mundial se extendió a todos los países socialistas. Pero el “sistema” también le deparó estrepitosos fracasos a su creador, sobre todo en sus irrenunciables intentos por utilizarlo en obras de estéticas alejadas del realismo. Uno de los problemas fundamentales, radica en que los textos no realistas o que no poseen la estructura dialéctica propia del drama, son tratados por el “sistema” sin variar sus procedimientos metodológicos. Tampoco las poéticas relacionadas con la comicidad son resueltas por Stanislavski.

Entre los aspectos más destacables del “sistema” se encuentran la generación de uniformidad interna en los elencos, en los que puede observarse una buena calidad promedio, pero en la que no se producen Actuaciones descollantes. El mismo Strasberg (1989) afirma que cuando vio al Teatro de Arte de Moscú, lo que más llamativo fue que todas las Actuaciones eran parejas y poseían el mismo nivel de realismo y naturalidad, independientemente de la importancia del papel o del talento, lo cual evidenciaba que respondían a un método. Este aspecto es atribuido a una virtud que ostentaría el “sistema”, al haber podido determinar técnicamente los aspectos básicos de la Actuación en general (independientemente de las especificidades estéticas o poéticas), por lo que sería el paso obligado para el alumno principiante. Sin duda, Stanislavski fue el primero en desarrollar un vocabulario metodológico preciso, que contribuyó a la relación entre docente/director y alumno/actor, exigida por las formas modernas de aprendizaje de la Actuación.

No obstante, la uniformidad es también consecuencia de la continuidad rítmica como resultado formal de las puestas que utilizan el “sistema” como metodología de actuación. Este aspecto¹⁰⁵, implica que la adecuación de las Actuaciones realistas al referente a representar no sólo opera mediante el compromiso vivencial con los conflictos emanados del texto dramático, sino mediante la subordinación a un ritmo

¹⁰⁵ Señalado por varios teatristas locales, como Ricardo Bartís (2003), Alberto Ure (2003), Eduardo Pavlovsky (2001).

general de la puesta, que sumerge a todas las Actuaciones en una fluidez constante, censurando toda posibilidad de perturbación rítmica por exceso o interrupción. Esto implica que todos los aspectos Gestuales del actor, en tanto reiteraciones formales del sujeto, se disuelvan.

En los términos de nuestro Modelo de Análisis, podemos concluir en que el “sistema” presenta una desestimación de la situación de actuación en beneficio de la preparación previa y el trabajo externo a la misma. El Yo Actor adquiere su posición a partir del reconocimiento de la presencia del público en la situación de actuación, pero en calidad de una distracción a la que es necesario ignorar durante la Actuación para preservar la calidad de la misma. Para ello, el actor debe concentrarse en el material privilegiado para el diálogo que establecerá durante su desempeño: todo lo descubierto durante el proceso de ensayos. No obstante, la garantía de que la Actuación no será la simple repetición mecánica del ensayo, es la vivencia. La preparación previa llega a la situación de actuación a través de lo que el actor sea capaz de experimentar en el aquí y ahora. Por lo tanto, la vivencia constituye el elemento articulador de todo el “sistema” Stanislavski: posiciona al Yo Actor en la situación de actuación, mediatizando su vínculo con el público, establece un puente entre la preparación y la Actuación propiamente dicha, constituye la continuidad entre la formación y el ejercicio de la profesión, subordina la acción actoral al personaje a representar (determinado por el subtexto, es decir, garantizado por la lectura del director) y modula la concordancia entre la mente y el cuerpo del sujeto (lo cual responde a una concepción dualista del mismo).

Sin embargo, dos aspectos se presentan como irresueltos en la aplicación del “sistema”. En primer término, la vivencia se propone también como el vínculo ideal entre los procesos voluntarios llevados adelante por el Yo Actor y el *subconsciente*, garantizando la aportación de lo propio y original del sujeto, limitado a lo conciente y voluntario y siempre en subordinación a la trama. Esto no puede asimilarse al concepto de Gesto propuesto por nuestro Modelo, dado que el mismo no se halla contenido en la psiquis a modo de recuerdo. La pretensión de una total transitividad de la acción actoral hacia el referente a representar es una operación que conduce a la atribución al personaje de todos los aspectos reflexivos acontecidos en la Actuación. No obstante, esta ampliación del orden de la representación mediante la motivación de las acciones del Yo Actor, no evita que el Gesto (y por ende el sujeto en tanto estilo personal) devenga como su resto.

En segundo término, la excesiva cantidad de tareas que se le encomiendan al actor exacerbaban el control conciente, lo cual promueve el desligamiento del Yo Actor de la situación de actuación, reduciendo su capacidad de atención y por lo tanto, el tratamiento de los accidentes o contingencias que pueden acontecer durante la misma. De hecho, todo lo que rodea al Yo Actor (decorado, iluminación, sonido, objetos, etc.) opera a favor de la “ilusión de vida real y ambiente vivo” (Stanislavski: 1997) que requiere la Actuación vivenciada. Esto se traduce en una suerte de “fetichismo” de los objetos utilizados por el Yo Actor, que se hallan exclusivamente en función de la representación del personaje. En este sentido, la aplicación del “sistema” podría desembocar en una totalización del Yo Actor en el personaje, en tanto porción de sentido emanado de la trama. Esta reducción de la lógica de acción táctica (en términos de De Certeau: 2007), obliga al Yo Actor a abandonar los parámetros del “sistema” y recurrir a otros procedimientos (que Stanislavski atribuye al pernicioso “oficio”) para solucionar contingencias o accidentes en caso de que ocurriesen.

La Actuación stanislavskiana determinó por medios técnicos, la subordinación de la Actuación a la trama, en función de la dialéctica inherente al drama moderno y estrechamente ligada a la hegemonía del director (tal como otras indagaciones lo habían conseguido con el resto de los elementos presentes en la puesta en escena, como la escenografía, el vestuario, la iluminación, etc.). Esto determinó el fin de la coexistencia, que ya se revelaba como insostenible, de dos líneas de Actuación¹⁰⁶: la Popular y la Declamatoria. Por otra parte, la cualidad asistemática de la obra de Stanislavski ocasionó que su aplicación por otros pedagogos, sobre todo en campos teatrales alejados del originario, requiriera necesariamente de una lectura o interpretación previas. Ambos aspectos serán decisivos en la extendida difusión del “sistema” en el campo teatral porteño a mediados del siglo XX, aspecto que analizaremos en profundidad en el **Capítulo 1** de la **Segunda Parte** de esta investigación.

4. b. El Yo Actor como mediación intelectual entre Personaje y Sujeto en el Teatro Épico, y el “jeroglífico” como representación transitiva en el Teatro de la Crueldad.

Los conflictos del orden burgués en las primeras décadas del siglo XX (manifestados en los enfrentamientos bélicos, la crisis de entreguerras, la Revolución

¹⁰⁶ Aspecto que menciona De Marinis: 1997, a, y que analizáramos en el apartado 1. b. 3. del **Capítulo 1** de la **Primera Parte** de nuestra investigación.

Rusa, etc.), también se reflejan en el cuestionamiento de la hegemonía de su forma teatral predilecta, el Drama Moderno (Szondi: 1994), como forma de oposición al régimen representativo aristotélico. En el contexto de las vanguardias estéticas, que buscan provocar a la sociedad acercando el arte a la vida, el teatro se enfrenta a la mediación del texto dramático y el realismo (en tanto composición de una trama cuyo referente está constituido por algún aspecto reconocible de la sociedad a la que pertenecen autores, actores y público).

No obstante, Richard Schechner (2000) afirma que buena parte del teatro del siglo XX es didáctico, por cuanto parte de la premisa de servir al pueblo, desenmascarando a los opresores y contribuyendo a una vida mejor. De este modo, es posible encontrar la prolongación de la dimensión ética largamente presente en el teatro, otrora relacionada con el decoro y el respeto a las costumbres valoradas por una sociedad como forma de educar al público, pero desplazada durante el siglo XX en una función emancipadora.

En este contexto, el objetivo de la propuesta de Bertolt Brecht es contribuir a la liberación del proletariado de la opresión del capitalismo. Por lo tanto, su oposición al teatro representativo a partir del abandono de la estructura aristotélica por la inclusión de elementos épicos, se presenta como un medio para producir una nueva sensibilidad en el espectador, alejada de la catarsis y más cercana al cuestionamiento intelectual promovido por la dialéctica marxista. Distinto es el caso en Antonin Artaud, dado que su propuesta busca la liberación del teatro de la opresión del logos, por lo que su oposición al teatro representativo no es un medio para alcanzar un objetivo diverso, sino que constituye un fin en sí mismo.

La reflexividad producida por la inclusión de elementos épicos en el teatro de Brecht, tiene por objeto diluir el efecto de verosimilitud y mostrar el proceso de producción de la obra, con el fin de poner en evidencia que ésta no es una entidad cerrada, sino modificable. El paralelismo mediante el cual la realidad se presenta así tan transformable como el teatro, por cuanto éste puede posibilitar una acción política liberadora, es la forma en la que Brecht retoma la postura vanguardista de unión entre arte y vida. El principio estético del que se sirve Teatro Épico para hacer visible la enunciación, es el Distanciamiento como modo de romper la verosimilitud, a la que hemos definido como un trabajo de borrado de la enunciación. Éste se rige por el procedimiento dialéctico que transforma una situación familiar y comprensible en algo extraño, mediante la inclusión de un procedimiento formal que no resulte borrado por la trama, es decir, que ostente su carácter reflexivo. Para ello, Brecht enuncia una serie de

recursos formales en la construcción dramaturgica y en la puesta en escena, que deberán ser aplicados por el autor y el director, respectivamente.

Es importante destacar que el Teatro Épico no sólo conserva la figura del personaje en tanto entidad derivada de la trama, sino que lo plantea como el medio para exhibirle al espectador su propia contradicción. De este modo, se recurre a la elección de personajes con los que el espectador no pueda identificarse fácilmente. La función del actor es representar el personaje, pero no a través de la sustitución o materialización directa de lo que el mismo constituye en tanto parte de la trama, sino a partir de una mediación intelectual: el Yo Actor debe cuestionar a su personaje.

Para ello, la Actuación debe ser el resultado de un proceso, que es previo y externo a la situación de actuación propiamente dicha. En efecto, Brecht (1963) afirma que la construcción del personaje debe realizarse en dos momentos del período de ensayos. En primer lugar, el Yo Actor debe acumular vivencias a través de acciones físicas (aspecto que Brecht retoma de lo que se conoce como la segunda parte del “sistema” Stanislavski). Por lo tanto, en esta etapa, admite la identificación. Pero luego, el Yo Actor evaluará el material obtenido desde un punto de vista crítico, para lo cual debe servirse de elementos de la dialéctica marxista, es decir, de la aplicación de un procedimiento intelectual racional. El objetivo de este análisis es el arribo al Gestus del personaje, noción que ha sido objeto de numerosas lecturas. El Gestus pretende ser un aglutinador de sentido, un signo que contiene la esencia del personaje, constituida por su clase social. Es lo que pone en evidencia su contradicción, expuesta en un concepto (por ejemplo, la Avaricia en *Madre coraje*) que es revelado a través de la materialidad de una acción (la Madre mordiendo una moneda para comprobar que no es falsa).

Los requerimientos que Brecht le traza a la Actuación plantean dos consecuencias desde el Modelo de Análisis propuesto. En primer lugar, una de carácter metodológico, por cuanto la Actuación distanciada construida durante el proceso de ensayos y de la cual resulta el Gestus del personaje, constituye el principal material con el que el Yo Actor dialoga durante la situación de actuación. Por lo tanto, cualquier otro elemento o circunstancia presente en la misma, adquirirá un carácter secundario. Esto redundará en un trabajo eminentemente intelectual por parte del actor brechtiano, quien debe partir de la comprensión racional de su personaje a través de sus contradicciones de clase, para luego cristalizarlas en una acción en tanto signo corporal, lo cual implica una continuidad con la idea de Actuación como interpretación. En efecto, tanto el proceso previo de preparación como el desempeño en la situación de actuación, se hallan

mediatizados por la conciencia y la observación de su propio accionar por parte del actor.

En segundo término, si bien la dimensión ética de la propuesta brechtiana se apoya en la reflexividad de los elementos presentes en la situación de actuación, promueve su subordinación última a la referencia a una acción liberadora, por lo que los aspectos específicos de la Actuación permanecen invisibilizados. Con el objeto de intensificar la reflexividad, Brecht recurre al Gestus así como también a procedimientos propios de la tradición popular y de los espectáculos de feria (tal como lo había hecho Meyerhold anteriormente). De hecho, hay en el Gestus una reminiscencia de la reiteración de gestos o latiguillos propia de la Actuación en el teatro popular (también utilizado en el primer cine silente).

No obstante, Brecht modifica la funcionalidad y el modo de utilización del mismo por parte del actor, lo cual redundaría en la invisibilización de la dimensión no representativa (el Gesto en tanto estilo personal) de la Actuación, no ocasionada ya por la preponderancia de la trama, sino por el mensaje ético que intenta transmitirse al espectador. De este modo, y dado que la mostración del personaje como construcción es el principal objetivo de la Actuación, si bien la utilización de procedimientos épicos promueve la percepción de la reflexividad de la tarea del actor, su subordinación a una función ética del teatro produce que la hegemonía de la dimensión transitiva, propia de la concepción tradicional, se mantenga invariable. Simétricamente, el espectador participa en la situación de actuación a partir de la postura del autor o director, que lo interpela a comprender lo que se encuentra más allá de lo que se le muestra. Este es un aspecto recurrente en las propuestas, propias de la segunda mitad del siglo XX, de un teatro político de carácter explícito.

En cuanto al Teatro de la Crueldad propuesto por Artaud, éste se basa en la supresión de la hegemonía del logos, por lo que parte de la eliminación de la trama como premisa. Esto implica la prescindencia del texto dramático y de cualquier forma de sustitución de un referente identificable, entre ellos, la figura del personaje. Artaud (1971) afirma que el teatro debe ser como la peste, que provoca la subversión de todos los valores y la sumisión en el caos de las estructuras consolidadas. El concepto de Crueldad remite a una sensorialidad directa, apasionada y convulsiva, que se propone llegar sin intervención del lenguaje, al espíritu y al sentimiento del espectador. El teatro cambia entonces el dominio de la palabra por el de lo plástico y físico, que se manifiesta a través de los gestos del actor y de la espacialidad del espectáculo, sin referencia a

ningún otro sentido. Dado que la escena deja de ser un lugar en el que se alude a un referente externo, el Teatro de la Crueldad no es por lo tanto una representación, sino la vida misma, que es irrepresentable. Cualquier elemento (actor u objeto) que se halla en escena, deja entonces de significar otra cosa que no sea su propia materialidad. Así, la Actuación se convierte uno de los elementos fundamentales del hecho escénico, en tanto el cuerpo del actor constituye una materialidad en sí mismo y produce movimientos, gestos y sonidos, supuestamente sin necesidad de la mediación del lenguaje.

Estas concepciones plantean dos problemas. Por un lado, la propuesta artaudiana presenta una sobreestimación de la dimensión reflexiva de la representación, en tanto la plantea como autónoma respecto de la transitividad. Es por ello que la efectuación concreta del Teatro de la Crueldad se presenta como imposible. En efecto, esto no es resuelto por Artaud¹⁰⁷, aunque afirma haber encontrado en Oriente, luego de una larga búsqueda que lo acerca a las drogas alucinógenas, la astrología, el tarot, la religión católica y la cábala judía, una forma de teatro puramente física o sensorial. Esto constituye la segunda problemática de la obra de Artaud y uno de sus legados más duraderos: la creencia en la renovación del teatro a partir de la interpretación occidental de la extrema codificación y ritualidad del teatro oriental. Esta interpretación identifica la dimensión ritual de lo sagrado y la pérdida de individuación, con la exaltación de los sentidos y la posibilidad de integración del público a la escena. Por otra parte, confunde el desconocimiento del referente de la codificación oriental por parte de occidente, con la mera ausencia de una dimensión transitiva en la misma.

Como resultado de esta creencia, Artaud le propone al actor producir un lenguaje visceral, de sonidos, objetos, movimientos, gestos y gritos en el espacio, que no apelen al entendimiento, sino a la sensibilidad y a una percepción más profunda. Sin embargo, aunque a simple vista su propuesta plantee instalar el caos en escena, con lo cual el actor obtendría una libertad no situada (y por lo tanto, imposible), Artaud estima, por el contrario, que la Actuación debe estar hipercodificada, tomando como modelo al teatro oriental. A diferencia de Gordon Craig, Artaud no propone la eliminación del actor de la escena, siempre y cuando se convierta en un instrumento a disposición del director. Denomina a esta ductilidad Atletismo Afectivo, entendido como la posibilidad de localizar físicamente los sentimientos. El entrenamiento tenderá por lo tanto, a que el

¹⁰⁷ Grotowski afirma que en Artaud no hay metodología, porque sus escritos no se basan en investigaciones practicadas por mucho tiempo, por lo cual el Teatro de la Crueldad constituye una profecía, mas que un programa.

actor aprenda a dominar su potencia y a conocer su cuerpo para no confiarse al azar de la improvisación. Esto implica la construcción de un lenguaje cifrado (al que describe como jeroglífico), poseedor de una matemática rigurosa.

De este modo, la propuesta artaudiana oscila entre el planteo de una supuesta “presentación pura” de los elementos formales (entre los que se incluye al cuerpo del actor), ajena a cualquier sentido representado y la creación de un código oculto e incomprensible, cuya profundidad se encuentra más allá del lenguaje, perspectiva en la que se confunden los conceptos de arcaico, sagrado y primitivo. Pero, dado que la dimensión reflexiva no puede darse más que en relación con la dimensión transitiva de la representación, la opacidad de una hipercodificación ajena es lo que reemplaza al sentido e invisibiliza al actor en escena, por lo que la propuesta de Artaud encuentra así su propio límite:

“Para poner en práctica las intensidades, se vuelve hacia la construcción de un <<instrumento>>, que va a ser de nuevo un lenguaje, un sistema de signos, una gramática de los gestos, <<jeroglíficos>>. Eso es lo que cree hallar en el teatro oriental, especialmente el balinés y japonés. Así sigue siendo un europeo, repite la <<invención>> de la concordancia entre el cuerpo y el sentido (...) Hacer callar al cuerpo mediante el teatro de *escritor* caro a la Europa burguesa del siglo XIX es nihilista; pero hacerle *hablar* en léxico y sintaxis de mimos, cantos, danzas, como lo hace el *nô* es también una manera de aniquilarlo” (Lyotard: 1981, Pp. 93)

Como consecuencia, no existe en el Teatro de la Crueldad una formulación clara del Yo Actor en tanto posicionamiento del sujeto en una situación de actuación que se presenta plagada de elementos heterogéneos, que podrían no obstante dividirse en dos categorías: por un lado, una excesiva codificación previa, por otro, el riesgo inherente a una comunicación directa y no garantida con el público, en un espacio escénico que tiende a la supresión de la separación entre escena y sala.

No hay en la obra de Artaud una definición de la metodología específica, los procedimientos y los materiales con los cuales el actor debe dialogar en la situación de actuación, por lo que su posicionamiento en la misma, y por lo tanto la asunción del Yo Actor, es errática. Esto provoca la indefensión del sujeto en propuestas que interpretan libremente los postulados de Artaud, lo cual produce dos tipos de reacciones defensivas: la impostura (la utilización de procedimientos cristalizados por parte de los actores, sin relación con la situación de actuación, pero estereotipados como propios del teatro

artaudiano, tales como gritos, violencias y conductas extremas y/o escatológicas) o la imposibilidad de asumir la identidad como Yo Actor, es decir, el no posicionamiento del sujeto como actor en la situación de actuación (lo cual dificulta el posicionamiento del espectador en la misma y hasta puede resultar pernicioso para el sujeto). Esto ocasiona la imposibilidad de que el Gesto surja, dado que no logra generarse la escena o marco en el cual las reiteraciones formales del sujeto acontezcan.

Por otra parte, la idea de una musculatura afectiva a partir de una localización física de los sentimientos, también presenta una continuidad con el dualismo inherente a la noción de interpretación, asemejando la Actuación con la codificación de la danza clásica¹⁰⁸. A esto responden los imperativos artaudianos de un actor con decisión lúcida, dominio de su potencia, conocimiento de su cuerpo y posesión de un lenguaje de matemática rigurosa.

Al igual que Brecht, lejos de eliminar el régimen de la representación, Artaud realiza entonces una operación de sustitución de la representación aristotélica por otra. La creencia en que la profundidad, desconocida para occidente pero presente en el teatro oriental, es más cercana a las fuentes y los orígenes del teatro, procede del argumento eurocentrista según el cual las culturas no occidentales se hallan aún en el pasado y no han experimentado cambios significativos. El “jeroglífico” en el que deviene el teatro oriental para occidente, que proviene del desconocimiento del código, es identificado en cambio con una materialidad de carácter prelingüístico. Sin embargo, el jeroglífico no es tal para quienes conocen el código, o lo es tanto como la dimensión no transitiva que se halla presente en toda representación occidental, aunque los parámetros de lectura tradicionales la vuelvan imperceptible.

Por lo tanto, observamos que, si bien se plantean como cuestionamientos del teatro representativo, tanto en Brecht como en Artaud se mantiene la coexistencia de una dimensión representativa transitiva y una reflexiva. En Brecht, la intervención de elementos épicos como impedimento a la catarsis producida por la trama aristotélica, no impide una transitividad hacia el sentido dado por la dialéctica marxista. En Artaud, la representación de un sentido formulado discursivamente es reemplazada por una codificación que se pretende matemática y oscura en igual medida. Esto lleva a un pensador como Lyotard a considerar a Brecht y Artaud a partir de “sus análisis y

¹⁰⁸ El accionar del actor ya no presentará similitudes con el accionar cotidiano, sino con el bailarín entrenado, tal como lo analizamos en la sección 1. b. del Capítulo 1.

fracasos complementarios [que] siguen dominando hoy en día el teatro” (Lyotard: 1981, Pp. 91).

Debemos, por lo tanto, distinguir la influencia de las propuestas de Brecht y Artaud en la Actuación, del innegable aporte que constituyeron para la dramaturgia y la puesta en escena del teatro occidental contemporáneo. La obra de Brecht, por ejemplo, constituyó una referencia insoslayable en la dramaturgia posterior. No obstante en el terreno actoral, las propuestas de Brecht y Artaud no llegaron a plasmarse como metodologías específicas tan firmemente como otras propuestas (el naturalismo stanislavskiano y sus derivados, o el teatro popular, por ejemplo). A esto se debe la dificultad de su aplicación, dado que sus creadores han sido muy prolíficos al enunciar los objetivos a alcanzar, pero no han dejado ejercicios tan concretos para la formación del actor o el trabajo en ensayos¹⁰⁹, lo cual repercute en un posicionamiento incierto del sujeto como Yo Actor en la situación de actuación.

Reaparecen en Artaud las intenciones de convertir al actor en una máquina perfecta a merced del director (tal como en las propuestas de Gordon Craig y su Supermarioneta). Existe, a lo largo del siglo XX, una paradójica necesidad de independizar al teatro del texto y al mismo tiempo someter a un actor que, liberado del mismo, podría convertirse en un elemento disruptivo, lo cual implica que la idea de representación en tanto composición de una trama se mantiene. No en vano es el rol de director el que ha cobrado más importancia durante la última centuria. Por otra parte, la valorización de la dimensión reflexiva de todos los elementos presentes en el hecho teatral, ha influido notablemente en las experiencias teatrales y performativas de la segunda mitad del siglo XX, como analizaremos a continuación.

4. c. La disolución de la situación de actuación en el Nuevo Teatro y su restitución en el Teatro Posdramático

Algunas formas experimentales de teatro, presentes en la segunda mitad del siglo XX, recogieron las premisas de Brecht y Artaud, en tanto se propusieron crear un hecho escénico no fundamentado en las normas aristotélicas. Estas experiencias retomaron la aspiración de las vanguardias de acercar el arte a la vida, creando un teatro que buscaba, a partir de la utilización de nuevos lenguajes, el compromiso del espectador con la realidad. El desarrollo de estas formas de teatro planteó importantes dilemas a la

¹⁰⁹ Esto lleva a un teórico como Marco De Marinis a afirmar que “llevar las visiones de Artaud a la práctica era algo quizás imposible y con seguridad, inútil” (De Marinis: 1987, Pp. 133).

Actuación, dado que la articulación de una dimensión política a partir de la experimentación formal, constituyó un progresivo pasaje de la eliminación de la trama como objetivo inicial, a la disolución de la situación de actuación propiamente dicha, derrotero que evaluaremos a continuación.

Los postulados de Brecht y sobre todo de Artaud (cuya obra presenta un alto grado de indefinición técnica, tal como hemos analizado), encontraron una plasmación posible en lo que De Marinis denomina como Nuevo Teatro, en referencia a las experiencias teatrales realizadas en los Estados Unidos y Europa a mediados del siglo pasado. Se trata de un intento de contraposición al teatro oficial y comercial a través de la experimentación con los lenguajes, las formas, los estilos y los modos de producción (De Marinis: 1987). En los Estados Unidos, la oposición se dirigió fundamentalmente al teatro de Broadway, dominado por la consagración del realismo de Arthur Miller y Tennessee Williams, en la dramaturgia, y el auge del Actor's Studio dirigido por Lee Strasberg, en la Actuación¹¹⁰.

De Marinis afirma que El Nuevo Teatro no nace del viejo teatro, sino de las experiencias de los artistas visuales de Nueva York, y de los poetas y escritores de la *beat generation*. En efecto, el Nuevo Teatro forma parte de la contracultura o cultura *underground*, confluencia de diversos sucesos sociales, culturales y artísticos, que surge en los Estados Unidos hacia fines de la década del 50 y que alcanza su apogeo entre 1963 y 1968.

En su estudio de la misma, Mario Maffi (1972) sostiene que la cultura *underground* comienza siendo una sensibilidad que exterioriza el disenso interior en la cultura norteamericana, manifestado por los jóvenes, y que muy progresivamente confluyó en una expresión política más radical, conocida como el *Movement*, en oposición a la Guerra de Vietnam. La cultura *underground* tiene raíces en la *beat generation* surgida como ruptura generacional en la posguerra, expresando la necesidad de un mundo juvenil separado y opuesto a la cultura de los mayores. Se trata de una generación que desdeña del concepto de futuro, por lo que no se manifiesta mediante las ideologías políticas previas (como la izquierda tradicional), optando en cambio por el rechazo de todo valor cristalizado: su expresión se produce en términos existenciales y poéticos, optando por la reclusión en un mundo propio, la experimentación con las

¹¹⁰ El Método Strasberg será analizado en profundidad en el **Capítulo 1** de la **Segunda Parte** de nuestra investigación.

drogas y la convivencia con la muerte como peligro inmediato. Es en el contexto de la misma que surgen la música de rock y el *Action Painting* de Jackson Pollock.

La cultura *underground* se plantea como marginal a la cultura dominante y retoma de la *beat generation* la tendencia a la no participación política, para lo cual se recluye en la “revolución estético-psicológico-psicodélica” (Maffi: 1972) como forma de liberación individual, en la no violencia y en la búsqueda de nuevas experiencias, entre las que se cuentan el abandono de la sociedad a partir de la formación de comunidades cerradas y el refugio en el misticismo. Sin embargo, hacia fines de la década del 60 tiende a coincidir con el programa de organizaciones más radicales, por lo que se produce su disolución en el *Movement*.

No obstante, y desde una perspectiva netamente gramsciana, Maffi (1972) sostiene que, a la par de aquélla, se produce también una disolución del *underground* en el sistema dominante, a través de su inclusión en los *mass media* como espectáculo público. Así, mientras las aristas más radicales del *underground* norteamericano fueron objeto de represión policial o reprobación moral, los aspectos menos conflictivos fueron absorbidos por la sociedad como alternativas estético ideológicas inofensivas. Es de este modo que se produce, por ejemplo, la aceptación de la música de rock y su posterior transformación en una industria cultural.

En lo que respecta a las manifestaciones artísticas, una de las formas privilegiadas del *underground* es el *happening*, desviación dadaísta-surrealista del *Action Painting*. En efecto, hacia fines de los años 50 se produce la revalorización de Duchamp y de una de las premisas básicas de las vanguardias históricas: la unión entre arte y vida. Simultáneamente, se descubre la obra de Artaud, a partir de su traducción al inglés en 1958. No obstante, el antecedente más directo se halla en las investigaciones que John Cage y Merce Cunningham realizan desde 1952, basadas en la interacción de las artes y la utilización de procedimientos aleatorios. El *happening* es un acontecimiento artístico que se basa en la interdisciplinariedad, la yuxtaposición y autonomía de los diversos lenguajes utilizados, la inclusión de elementos improvisados y casuales en una estructura planificada, y la anulación de la división entre escenario y platea, de la separación fija entre el artista y el espectador, quien pierde así el privilegio de un punto de vista unificado. El espectador debe “buscar” y componer por sí mismo el espectáculo.

En el *happening* todo puede convertirse en arte, recuperando la idea vanguardista de collage de elementos encontrados y combinados de manera aleatoria o azarosa. No

hay personajes sino ejecutores y se busca que el público participe activamente. En este sentido, estas experiencias presentaron diversas variantes, que van desde la mera composición intelectual de los estímulos sensoriales fragmentarios por parte del público, a la intervención física directa. El *happening* se convirtió en un fenómeno de moda y ocupó un lugar central en las experiencias artísticas entre 1957 y 1963, tanto en el mundo de la plástica, como en la danza, la música y, cuando ya se encontraba en su fase declinatoria, en el Nuevo Teatro.

Si bien los artistas del *happening* no tuvieron relación directa con los círculos teatrales, son considerados los grandes innovadores del teatro contemporáneo (De Marinis: 1987), dado que ejercieron enorme influencia en los grupos teatrales que buscaban en la experimentación formal, una manera de producir un teatro que se relacionara directamente con el espectador, tal como lo proponían los enigmáticos lineamientos de Artaud. Tomaremos en consideración el desarrollo del Living Theatre, por constituir la agrupación más emblemática del Nuevo Teatro norteamericano, cuyo derrotero presenta las particularidades características de la evolución hacia la disolución de la situación de actuación que mencionáramos al inicio de este apartado, y las consecuencias en la Actuación derivadas de la misma.

Cabe destacar que el Living Theatre, como la mayor parte de las agrupaciones del Nuevo Teatro, se plantea como un proyecto emprendido por actores o por artistas cuya forma de expresión prioritaria era la Actuación. El Living Theatre es fundado por Julian Beck y Judith Malina en 1947. Beck, quien tenía formación en las artes plásticas, coincide con Malina en el Dramatic Workshop de Edwin Piscator entre 1945 y 1947. Con estos antecedentes, el Living Theatre se propone producir un teatro político basado en la experimentación formal, en contraposición a lo que Beck define como una “especie de atraso ideológico” del teatro norteamericano de la época (citado en De Marinis: 1987, Pp. 36)

Si bien inicialmente experimentan con diferentes estilos y textualidades (entre ellas, obras clásicas del teatro universal), optan paulatinamente por la utilización de la reflexividad que, como vimos, es una de las características más utilizadas por el teatro que busca cuestionar la mimesis aristotélica. De este modo, el Living Theatre recurre a la metateatralidad de la obra de Luigi Pirandello, de quien ponen *Esta noche se improvisa*. No obstante, la necesidad de una mayor experimentación formal pronto se profundiza, por lo que recuperan la premisa del cuestionamiento al teatro representativo

basado en la eliminación de la composición de la trama, tal como observamos en Artaud.

En este sentido, fue el *happening* (cuyo auge se estaba produciendo en esos años) la forma artística que se presentó como la más adecuada para producir un teatro independizado de la trama y que, además, apelara a un fuerte compromiso por parte del espectador. Fundamentalmente, el *happening* contribuía a la eliminación de la matriz literaria, supliendo los diálogos por palabras sin sentido, instrucciones verbales, monólogos y asociaciones libres, proponiendo una estructura compartimentada de unidades teatrales autónomas y herméticas, y eliminando las unidades de tiempo (la única temporalidad posible es la real) y acción (que sin ser improvisadas, son mínimas, fragmentadas e indeterminadas), y la figura del personaje (suplantada por la de ejecutor).

Es así como el Living Theatre realiza el espectáculo *The Connection*, de Jack Gelber, en 1959. En el mismo, confluyen cuatro actores que interpretan a drogadictos, en medio de otro grupo que filma un documental y un tercero, que interpreta música de jazz. Se mezclan allí, improvisaciones falsas preparadas previamente (por ejemplo, el director del documental se queja porque los drogadictos se salen del libreto, lo cual establece una continuidad con la propuesta pirandelliana), y auténticas, entre lo que se incluye el diálogo de los actores con el público.

Desde nuestra perspectiva, consideramos que estos procedimientos disolventes de la trama no promueven una metodología específica novedosa en lo que respecta a la Actuación. El Yo Actor continúa siendo una parcialidad en la situación de actuación, en la que es rodeado por elementos heterogéneos, lo cual requiere sí, una maximización de la apertura de su capacidad de atención. No obstante, es indudable que su posibilidad de reacción o respuesta se halla notablemente reducida por la estructura de estas obras, dado que las mismas no tienden a la interrelación sino al sostenimiento de la fragmentariedad y yuxtaposición durante todo el hecho escénico, por lo que la posibilidad de acción del actor es escasa. En efecto, la estructura derivada del *happening* le otorga una escasísima importancia al actor como sujeto creativo, dado que lo convierte en un fragmento, por lo que De Marinis (1987) afirma que se equipara con un objeto o efecto escénico.

Por lo tanto, la experimentación propuesta por estas obras no se da en la Actuación propiamente dicha, que continúa desarrollándose en los cánones metodológicos precedentes, sino en el hecho teatral en su totalidad, en tanto es

desestructurado a través de la incorporación de otros lenguajes y procedimientos. La modificación más concreta se opera así, en la figura del espectador, quien accede a una situación de actuación en la que su relación con el Yo Actor se halla mediatizada por una serie de estímulos diversos (a esto reaccionará Jerzy Grotowski con su propuesta de un Teatro Pobre, tal como veremos posteriormente).

En efecto, es la mirada del espectador la que debe componer la obra, a partir de una propuesta que lo interpela a ampliar su percepción para poder ver todo (y absolutamente todo) suceso o elemento que se presente en el espacio escénico, como “teatro”. Richard Schechner (2000) analiza el fenómeno de la exacerbación de la reflexividad en el Nuevo Teatro, cuando afirma que en los 60,

“los artistas subrayaban y mostraban lo que hacían en los ensayos y detrás del escenario. Al principio esto se limitó a mostrar los instrumentos de la iluminación y a usar medio telón, como Brecht, o a no usar telón para nada (Brecht tomó la idea del teatro asiático, donde el medio telón es un recurso importante y dinámico). Pero desde alrededor de 1966 lo que se ha mostrado a los espectadores es el proceso mismo de desarrollar y poner en escena la performance –los talleres que llevan a la representación, los varios medios de producción teatral, los modos en que el público llega y se va del espacio teatral y muchos otros procedimientos que antes eran convencionales y / u ocultos. Todos ellos se volvieron problemáticos, es decir, manipulables, objetos de análisis [...] Los directores de teatro y los coreógrafos descubrieron la reflexividad a medida que descartaban (temporariamente) la narratividad. La historia de “cómo se hace esta performance” reemplazó la historia que la representación normalmente narraba. Esa autorreferencialidad, ese modo reflexivo de actuar, es un ejemplo de lo que Gregory Bateson llamó “metacomunicación” –señales cuyo “objeto de discurso es la relación entre los hablantes [...] la fase reflexiva del teatro, como tal, señaló en voz bien alta que los espectadores estaban ahora incluidos como “hablantes” en el acontecimiento teatral. Entonces es explicable que la reflexividad del teatro se haya dado junto con la participación del público” (Schechner: 2000, Pp. 36 y 37)

Para Schechner esto significa que el actor deja de ser un agente de “juego”, “engaño” y “mentira”, que “dice la verdad” o que al menos muestra cómo se pone y se saca las caretas, en una actitud que se pretende política, en tanto busca reflejar la época y remediarla.

No obstante, y tal como ya lo hemos expuesto, tampoco en estas propuestas la dimensión reflexiva puede prescindir de una dimensión transitiva. En este caso, la

misma se hallaría en el sentido mínimo necesario, que es el enunciado “esto es teatro”, lo cual refuerza la importancia del Yo Actor como sostén de la participación del espectador en el evento. Sin embargo, y como contrapartida, todo lo que sucede en escena es rápidamente subsumido por dicho enunciado. Esto lleva a que el enunciado “esto es teatro” se convierta en “todo es teatro”, por lo que la situación de actuación pierde paulatinamente sus características específicas en tanto escena particular, lo cual desestabiliza la identidad como Yo Actor (y resiente también la del espectador). De este modo, la excesiva reflexividad termina por encerrar a la propuesta, inicialmente carente de sentido unificado, en una referencia que clausura todo resto posible de la Actuación (¿sobre qué escena previa puede recortarse entonces el Gesto del actor como desecho?), reproduciendo el problema presente en Artaud.

Por otra parte, esta estructura pronto se plantea insuficiente para los ideales éticos del Nuevo Teatro, lo cual conduce a muchas agrupaciones a un cambio radical. Esto se debe a dos motivos. En primer lugar, a la necesidad de una mayor agresividad, que se registra en todas las propuestas experimentales, no sólo las vinculadas específicamente con el teatro. En efecto, la autonomía y reflexividad del significante artístico promueve un proceso de espectacularización por el cual, según afirma el mismo Cage, se puede considerar teatro a la vida de todos los días. Lo importante pasa a ser entonces la actitud del artista o la mirada del espectador, por lo que el arte pierde paulatinamente su especificidad material. Es por ello que, la estructura del *happening* planteada exclusivamente como forma de provocación se agota progresivamente, por lo que aumenta la agresividad hacia el público¹¹¹. Al respecto, Peter Brook afirma que el *happening*

“tiene el mérito de haber identificado el problema central del teatro contemporáneo (la indiferencia del público común, el “público mortal”, como él lo llama) pero la solución que propone es del todo inadecuada, si no contraproducente. En efecto, sigue diciendo Brook, el *happening* se limita a provocar *shocks* violentos (cuyo único pero no pequeño inconveniente es que desaparecen con rapidez) sin tener la menor idea de cómo aprovechar *constructivamente* la disponibilidad perceptiva y emotiva que pueden llegar a crear en el espectador durante un tiempo breve (o brevísimo)” (De Marinis: 1987, Pp. 84 y 85)

¹¹¹ Por ejemplo, Kaprow realiza *A Spring Happening*, en el que corre a los espectadores con una sierra eléctrica por un túnel cuya salida estaba obstruida por un ventilador.

La crítica de Brook se centra en que, una vez conseguida la posibilidad de llegar al espectador de un modo novedoso, es necesario asociar este logro con un objetivo, para que éste no retorne a la inercia inicial. No obstante, como ya mencionáramos, consideramos que el efecto más pernicioso no es el repliegue de su capacidad de sorpresa, sino el traslado de la conducta espectatorial, y por lo tanto pasiva, propia de la situación artística, a la realidad. Es decir, la espectacularización de la vida que, lejos de instar a la acción (objetivo inicial de estas propuestas), promueve la parálisis.

Asimismo, y en estrecha relación con lo antedicho, el viraje del Living Theatre se debe a que la incorporación de elementos preparados previamente al espectáculo (las acciones planificadas), comienza a evidenciarse como un engaño en la relación que Beck y Malina pretenden directa con el público. Esta convicción se intensifica con la radicalización política creciente. Es por ello que, entre 1959 y 1963, el Living Theatre pasa del teatro del azar (ligado al *happening*) al teatro de la crueldad. A partir de aquí se unen el compromiso con el activismo político encarnado por el *Movement*, lo cual, según De Marinis, actuó en detrimento del lenguaje teatral. El espectador pasa entonces a ser su problema central. Y por lo tanto, a medida que las propuestas teatrales se radicalizan y se vuelven más agresivas, tanto para con el público, como para los propios actores, la condición de Yo Actor y la situación de actuación es llevada hasta sus propios límites.

En términos concretos, el Living Theatre opta por establecer un contacto directo con el espectador, pero sin trampas: no fingir la vida, sino vivirla de verdad. Así, pone en escena espectáculos como *The Brig* (Kenneth Brown, 1963), inspirado en el sistema militar de los Estados Unidos. La acción desarrolla un día en una prisión militar. El texto prevé escenas indeterminadas como espacios de improvisación, que son cubiertos mediante una identificación total de los actores con los personajes. Dado que el objetivo no es representar la obra sino vivirla sin engaños hacia el espectador, las escenas indeterminadas pasan a ser improvisaciones de castigos reales que los actores que representan a los guardias les infligen a sus compañeros, que representan a los prisioneros. Para ello, los ensayos consisten en la aplicación del Manual de los Marines, con el fin de crear en el elenco las mismas relaciones aberrantes que se establecen entre militares y reclusos. De este modo, durante la obra, algunos actores reprenden físicamente a aquellos otros que se equivocan en un parlamento, una acción, o en algo vinculado con el espectáculo. El objetivo del Living Theatre es que los actores sientan

que están en constante peligro real, para producir así un efecto en el espectador, basados en la suposición de que al ver la violencia real, el mismo querrá accionar en la vida.

Consideramos que esto plantea un conflicto para la instancia del Yo Actor, dado que, para realizar una mejor Actuación, el actor se ve compelido a convertirse en un guardia más violento, tratando peor al compañero. Para que su Actuación sea mejor, e incluso para que la de su compañero también lo sea, el actor debe entonces ser mejor guardia y por lo tanto, ser más violento con el prisionero. Esto plantea una encrucijada en la condición de Yo Actor como posicionamiento. En primer lugar, por la confusión entre sujeto y personaje. En segundo lugar, por la confusión entre sujeto y Yo Actor, por cuanto la situación de actuación pierde sus características en tanto escena específica. Esto también plantea dificultades en lo que respecta al espectador, dado que para el mismo, las acciones se hallan aún enmarcadas por la situación de actuación. Por lo tanto, aun el castigo más violento es diluido en el enunciado “esto es teatro” (situación similar a la que analizamos respecto a la experiencia de Chris Burden en *Shoot*, en la sección 2. a. del **Capítulo 2**), con lo cual el efecto producido es el contrario al que se busca.

Por lo tanto, como resultado paradójico, Yo Actor y espectador terminan coexistiendo en escenas (situaciones) diferentes, lo cual constituye la mayor distancia posible entre ambos. Esa es la paradoja de la Actuación en el Nuevo Teatro y la resolución consistiría entonces en prescindir del enunciado “esto es teatro” y pasar a la acción directa, con lo cual la situación de actuación es destruida, como de hecho sucedió con el Living Theatre y con gran parte de las agrupaciones de la época.

En lo que respecta al Living Theatre, su decisión de vivir en comunidad y mantenerse por fuera del mercado del arte, había ya desplazado la propuesta de experimentación teatral por la de nuevas formas de vida. Es así como llega a ser una famosa comunidad nómada, que se traslada de los Estados Unidos a Europa en 1964. No obstante, esto se profundizaría aun más. De Marinis ubica en el año 1967, el resquebrajamiento de lo que denomina como el mito de la no violencia, lo cual provoca la crisis en todo el *Movement* y el surgimiento de tendencias más agresivas. Para el teatro, esto implica el abandono del lenguaje específicamente artístico y el pasaje a la acción.

Es así como los grupos teatrales establecen relaciones directas con la nueva izquierda, aunque no explícitas, por lo que no implican la utilización de la poética realista. El Living Theatre tiene, de hecho, una activa participación en el Mayo Francés.

Paulatinamente, se produce una negación del arte y una total identificación con la vida. Como mencionamos, se genera entonces una “desteatralización” teatral primero (a partir del rechazo del profesionalismo actoral, de la ficción bien construida, de la dirección, etc.) y en segundo término, la disolución del grupo. Si bien algunas agrupaciones optaron por la defensa de la autonomía del teatro y el abandono de una lucha política en la que ya no se reconocían (De Marinis: 1987), otros lo hicieron por el alejamiento de las ciudades o por el viraje a lo religioso. Lo cierto es que para 1970, De Marinis señala el surgimiento de otro “nuevo teatro” con características diferentes.

Hans Thies Lehmann (2002) denomina a las formas de creación teatral surgidas desde los años 70, como Teatro Posdramático. El mismo se apoya en las experiencias del Nuevo Teatro y en las reflexiones de Brecht y Artaud, por lo que retoma la interdisciplinaria y la fragmentación del enunciado como forma de oposición a la constitución de la trama, pero prescinde ya de la función política como aspecto prioritario. Por lo tanto, ostenta una notable influencia de la *performance* en tanto forma artística que, por otra parte, también suplantó paulatinamente al *happening*¹¹². Se trata de una nueva experimentación que sostiene la perspectiva interdisciplinaria de contaminación igualitaria de diversas artes, pero que carece de preocupaciones políticas preponderantes, al tiempo que mantiene la separación clara entre ejecutor y público.

Consideramos que el Teatro Posdramático también presenta una preservación de la situación de actuación, al conservar la división entre Yo Actor y espectador. Así, se elimina la trama en favor de una fragmentación que el espectador debe componer, pero se afirma a la situación de actuación como fundamento del hecho teatral, por lo que la escena entre Yo actor y espectador se halla así delimitada.

Como característica prioritaria del Teatro Posdramático, Lehmann coloca el rechazo del drama, es decir, de la colisión dialéctica de valores o personajes identificables. El conflicto deja de darse en el interior de la ficción, para pasar a ubicarse en el espacio escénico, que abandona la perspectiva pictórica de organización, y opta por la multiplicidad, la simultaneidad de acciones y la fragmentación. Esto implica una acentuación de la dimensión performativa, en tanto la acción se toma como

¹¹² Robyn Brentano (en Schechner: 2000) sostiene que el término *Performance Art* surge en 1970, con el fin de describir el trabajo efímero y orientado hacia el proceso más que hacia los resultados, realizado por los artistas conceptuales y los grupos feministas que surgían por entonces. También se aplicó retrospectivamente el concepto a los *happenings*, a los sucesos de Fluxus y a otras manifestaciones de los 60. Según Trastoy y Zayas de Lima (1997), el arte de la *performance* es de difícil definición y descripción, debido a que se basa en la mezcla de géneros y la transitoriedad de las obras. En la *performance*, cada artista reinventa sus leyes, y su trabajo adquiere valor por el efecto que produce en el público.

proceso y como acontecimiento, sistema de tensiones o intensidades no resueltas en una totalidad o jerarquización. De este modo, no sólo se hacen visibles los aspectos materiales o sensoriales de la escena, sino también su mecanismo, contribuyendo así a la reflexividad (Cornago: 2005, b). Para ello, el Teatro Posdramático apela también al naturalismo, pero en tanto forma de exhibición de los aspectos grotescos y caricaturescos de lo cotidiano, centrándose en la conversación monótona y estableciendo de esta forma, una distancia sarcástica o paródica con la misma.

En lo que respecta a la Actuación, además de sostener la situación de actuación, como ya hemos mencionado, el Teatro Posdramático promueve una serie de procedimientos recurrentes. En primer lugar, la sustitución de la acción dramática por una paleta de movimientos sin referencia o utilidad aparente y con acentuada precisión (a modo de la danza):

“Uno de los recursos más socorridos es instalar algún tipo de comportamiento excesivo que se acelera hasta llegar a un punto álgido de tensión, lo que suele coincidir con un creciente nivel de caos [...] Juegos de repeticiones y variaciones casi matemáticas” (Cornago: 2005, b, Pp. 133)

Contribuye a ello, la ausencia de personajes y su reemplazo por “presencias en sincronía” (Cornago: 2005, b), por lo que el Posdramático se define como un teatro antiantropocéntrico.

También es de uso recurrente la posición frontal y la mirada hacia el público, como medios para evidenciar el mecanismo de la obra en tanto relación entre Yo Actor y espectador. No obstante la ausencia de cuarta pared, se utilizan otras mediaciones entre actor y platea, tal como el uso de micrófonos o el recurso a la narración o al monólogo, eliminando la posibilidad de establecer un diálogo participativo con el espectador. Asimismo, la privación de la tensión producida por la réplica y la consiguiente progresión dramática, impide la generación de un diálogo con los otros Yo Actores y roles presentes en escena, por lo que todos se dirigen en la misma dirección a la manera de un coro. Estas características, sumadas a la simultaneidad de los desempeños, promueven que la tarea del Yo Actor en el Teatro Posdramático se evidencie como una lucha por la focalización del espectador (por lo que cobra mayor importancia lo que en el **Capítulo 3** hemos definido como “presencia escénica”) en el interior de la situación de actuación, dado que la organización del espectáculo no

garantiza la misma mediante las réplicas o las acciones, constituyendo también otro rasgo de reflexividad.

En este sentido, el Teatro Posdramático se reivindica como una “emancipación de las formas” (Cornago: 2005, b)¹¹³ y más aún, como una “irrupción de lo real” (Lehmann: 2000) en sí mismo y no en tanto resto. Esta caracterización coincide con la de un Teatro Energético (Lyotard: 1981)¹¹⁴. El problema de una reivindicación semejante, reproduce las dificultades presentes en la obra de Artaud: la de la creencia en una dimensión reflexiva de la representación en tanto autónoma respecto de la transitividad, lo cual no es más que una reacción y por lo tanto ratificación, del razonamiento inverso, que intenta rebatirse.

Por consiguiente, la apelación a una sensorialidad pura del espectador, sin mediatización de ningún sentido representado, desemboca nuevamente en la consecución de un placer que sólo puede lograrse intelectualmente, en tanto el espectador debe “armar” la obra¹¹⁵. Entre las consecuencias que esto le trae aparejado a la Actuación en el Teatro Posdramático, debemos destacar dos. Por un lado, que la disolución de la trama en favor de la reflexividad de los procedimientos como apelación a la sensibilidad del espectador, resulte entonces en un programa de director, cuyo concepto pasa a ubicar la centralidad de la obra. En ese caso, el Gesto del actor no queda ya invisibilizado, sino que es atribuido a la creación del director (que lo utiliza como “material” para su trabajo), por cuanto es visible, pero no le es adjudicado como estilo personal. Por otra parte, la idea de que el actor crea su trabajo sin intermediación de ninguna otra instancia, es decir, sin dialogar con ninguna “metodología específica o material”, lo cual lleva a la ilusión de la “autoproducción”, en la que incurren ciertas lecturas de lo que se conoce como “dramaturgia del actor”. Como consecuencia, esto puede desembocar en una forma de totalización del Yo Actor en la situación de actuación, es decir, la falta de apertura a lo que sucede en la misma y el regodeo en la propia forma descubierta. Esto puede redundar en el olvido del espectador y su expulsión de la situación de actuación, como puede observarse en varios casos presentes en nuestro contexto teatral más inmediato.

¹¹³ “Esta emancipación de las formas convierte el escenario en algo inmediato y material, todo empieza y acaba ahí mismo, frente al espectador, sabotando cualquier posibilidad de un sentido trascendental que desplace la obra hacia un mundo de ficción, abstracciones y esencias” (Cornago: 2005, b, Pp. 134).

¹¹⁴ Un teatro de la no significación, de las fuerzas, las intensidades y la presencia, en la que no hay reemplazamiento alguno entre significado y significante.

¹¹⁵ Eco (1970) afirma que gran parte del arte contemporáneo, que se basa en la reflexión de sus propios procedimientos, cae en la paradoja de convertir en obra la idea y no el objeto, por cuanto el placer se torna meramente intelectual, empalideciendo el valor estético frente al valor cultural abstracto.

4. d. Progresiva prescindencia del espectador en el Teatro Pobre y jerarquización del proceso creativo por sobre la situación de actuación en la Antropología Teatral

Las indagaciones de Jerzy Grotowski se ubican en oposición a la línea interdisciplinaria del *happening*, dado que el mismo entiende que la utilización de medios mixtos implica un “teatro rico”, que pretende competir con la espectacularidad del cine y la televisión. Su propuesta, en cambio, será la de un Teatro Pobre, en tanto abandono de cualquier medio expresivo que no sea indispensable. El teatro es, para Grotowski, aquello que ocurre entre actor y espectador. Por lo tanto, su objetivo es la experimentación con las posibilidades de la situación de actuación propiamente dicha. No obstante, su posterior acercamiento al ritual y el desplazamiento de su interés del producto teatral al proceso creativo, lo conducen al abandono de la misma, optando por investigaciones que prescinden del espectador, al prescindir del espectáculo.

Como corolario, hacia 1970 la obra de Grotowski coincide con la evolución hacia la disolución de la situación de actuación, tal como hemos descrito respecto de las agrupaciones del Nuevo Teatro estadounidense, aunque en su caso el alejamiento de lo estético sea para volcarse a la experimentación con formas parateatrales de comunicación y sociabilidad, en el seno de una comunidad cerrada. No obstante, su opción por el proceso creativo por sobre el espectáculo produjo una notable influencia, no sólo en la obra de Eugenio Barba, sino también en la teoría teatral producida en los países centrales, que tomaron al ensayo como fuente privilegiada para las indagaciones sobre la Actuación¹¹⁶.

Grotowski adhiere a la consideración del teatro como campo autónomo de la literatura, tal como la mayor parte de las experiencias del siglo XX, pero no niega la existencia del texto dramático. Propone en cambio, una relación con el mismo que no se base en su traducción, por lo que desdeña de los términos “representación” y “puesta en escena”. Considera que el texto debe ser un bisturí y un trampolín para el actor, por lo que es necesario recurrir a obras que estén en condiciones de ejercer esta doble función, optando por los clásicos y los mitos. Así como con el texto, Grotowski considera que todo en el teatro es encuentro y confrontación: entre actor y director, entre actor y “parte”, entre espectáculo y público, pero fundamentalmente, entre actor y espectador: el actor “debe recitar, no para el público, sino en su presencia, tratando de establecer

¹¹⁶ Tal como lo señaláramos, consideramos por nuestra parte, que el ensayo carece de las características específicas de la situación de actuación.

con él una confrontación” (citado en De Marinis: 1987, Pp. 110). Por lo tanto, su propuesta partirá de la conexión del actor con un público no indiferenciado, es decir, un público reducido con el que pueda establecerse una relación cercana.

Así, entre 1959 y 1963, experimentará con la integración física del espectador en el espacio y la acción escénicos, proponiendo en cada espectáculo una relación diferente y optando para ello, por lugares no concebidos para la representación teatral. Pero posteriormente, deshecha esta forma por deshonesta y manipuladora (algo similar a lo que, por los mismos años, sostiene el Living Theatre respecto a la inclusión de improvisaciones falsas en sus espectáculos). Grotowski denuncia así como insuficiente la identificación de la participación activa del público con su cooperación física. Estima que el espectador tiene vocación de observador y de testigo y que, como tal, prefiere mantenerse alejado y no entrometerse en la acción. Consideramos que este planteo de una distinción clara entre actor y espectador, profundiza inicialmente su interés por lo que hemos denominado situación de actuación, preservando a la misma de la disolución que, por la misma época, comenzaba a presentar en otras experiencias teatrales.

En lo que respecta al trabajo del actor propiamente dicho, Grotowski propone una ética férrea, para la cual el Yo Actor se define como un cuerpo liberado de toda resistencia a los impulsos psíquicos. Grotowski promueve la autopenetración en tanto una rigurosa disciplina que lleva a la liberación, dado que nada puede expresarse en la confusión del caos. Técnicamente, esto se logra con un entrenamiento severo y con la producción conciente de signos vocales, gestuales y sonoros articulados, recurriendo nuevamente a la hipercodificación, tal como lo había hecho Artaud. De hecho, la denominación de su grupo como “laboratorio”, da por sentada una concepción científicista de la experimentación que los actores emprenden bajo su guía. De Marinis (1987) afirma que el actor grotowskiano hace alarde de una gran exhuberancia física conseguida a través de extenuantes sesiones de *training* (es significativo que comience a utilizarse este término deportivo en la formación del actor), en las que no se distinguen entrenamiento de ensayo. Esto se debe a que el trabajo del actor consiste en la repetición de ejercicios derivados de Stanislavski, Meyerhold, el teatro oriental (*Kathakali* y *Nô*), el yoga, la pantomima, la acrobacia, la danza y los deportes. El objetivo de los mismos es que el actor supere su comportamiento cotidiano, al cual se asimila con una resistencia o imposibilidad.

De este modo, la formación mediante la cual el sujeto adquiere su posición como Yo Actor, pasa de una concepción positiva (la adquisición de “metodologías

específicas”, procedimientos o herramientas con los cuales dialogar en la situación de actuación) a una negativa (eliminar aspectos propios que impiden dicho diálogo). Si bien De Marinis sostiene que el riesgo de la etapa positiva era caer en el virtuosismo puro, consideramos que una formación basada en la negación de lo propio, conlleva a la imposibilidad del posicionamiento como Yo Actor, sostenida en la ilusión dualista de un sujeto no situado. La formación del Yo Actor en estas condiciones, no diferenciada del proceso de ensayos, entiende al cuerpo como materialidad y resistencia, y no como posición única y propia del sujeto, lo cual constituye un enunciado típicamente dualista (Le Breton: 1995). Y si bien Grotowski se propone oponer dificultades con las que el actor en última instancia establecería un diálogo, la exigencia de eliminar automatismos y estereotipos a través de una codificación exacerbada, se asemeja más al adiestramiento corporal propio de las artes interpretativas (tal como analizamos en sección **1. b. del Capítulo 1**), que al desarrollo del estilo personal en la Actuación.

Paulatinamente, Grotowski se propone romper con lo que considera el círculo perverso de ensayos-espectáculos, dedicándose exclusivamente a la investigación. Así, lo que considera como dependencia de una concepción utilitaria del teatro, es la situación de actuación misma, lo que resultará en la eliminación de la instancia espectral. No obstante, Grotowski ejerció enorme influencia en otros contextos teatrales (incluido el nuestro, tal como analizaremos en la **Segunda Parte** de nuestra investigación), aun con las dificultades de aplicación concreta que presenta su obra, algo similar a lo que sucede con Artaud:

“No pocos grupos teatrales creían aplicar con fidelidad las concepciones de Grotowski (quien, respecto de la autopenetración y del acto total del actor-santo, usa, entre otras, metáforas como <<trance>>, <<éxtasis>>, <<transiluminación>>) darán vida durante años y en el mundo entero, a espectáculos basados en la improvisación colectiva más caótica, en la más absoluta falta de control y en la imprecisión delirante, condimentada por añadidura con grandes dosis de histerismo y violencia”
(De Marinis: 1987, Pp. 116)

Eugenio Barba retoma casi todos los aspectos de la obra de Grotowski, exacerbando el interés por las formas del teatro oriental como acercamiento a la esencia del teatro y a los aspectos denominados pre-expresivos del sujeto en la situación de actuación, utilizados como fundamento de un entrenamiento tan riguroso e interminable como el que propone su maestro. En efecto, Barba asistió a las experiencias de

Grotowski, pero siempre en calidad de observador. Con posterioridad, fundó el Odin Teatret, única agrupación originada en el contexto del Nuevo Teatro que continúa vigente (De Marinis: 1987). De Marinis destaca el significativo hecho de que todos los miembros originales del Odin intentaron tener carreras actorales tradicionales y fueron rechazados por el medio teatral. De hecho, la agrupación no se sostiene mediante el montaje de espectáculos, aspecto que no es muy promovido por Barba, sino merced a una red de actividades culturales colaterales (publicaciones de libros y revistas, organización de seminarios, etc.) que contribuyeron a su difusión y prestigio, dentro y fuera de Europa.

De Marinis afirma que las primeras épocas del Odin implicaban un entrenamiento agotador, aparentemente sin sentido ni finalidad teatrales, en el que la sumisión constituía una elección personal de los concurrentes. De hecho, las agrupaciones formadas a partir del modelo del Odin, tienden a reproducir esta organización de un séquito alrededor de un maestro, quien alcanza niveles dispares de notoriedad pública según el caso, pero que siempre es superior a la de sus anónimos actores. El entrenamiento se basa en la idea de que mediante la disciplina externa es posible lograr un control interno, por lo que la ejercitación es constante, dando como resultado actores muy dúctiles físicamente. Se promueve el *training* individual como proceso de autodefinition del actor, dado que, por medio de los ejercicios, el mismo encuentra sus obstáculos e intenta superarlos, lo cual continúa con la formación por la negativa propuesta por Grotowski y le agrega una notable obturación del diálogo con otros compañeros.

Consideramos que la elevación del ejercicio como centro de la formación del Yo Actor, implica una totalización en la preparación previa como posicionamiento, lo cual actúa en detrimento del diálogo inmanente a la situación de actuación. De hecho, la metodología específica propuesta por Barba no plantea a esta última como fundamento, por lo que la intervención en espectáculos, es decir, el encuentro con el espectador, no constituye un fin para el Yo Actor. De este modo, la formación para la Actuación se convierte en un medio de vida, un modo de esparcimiento o perfeccionamiento personal (que podría identificarse con una “tecnología del yo” en términos foucaultianos¹¹⁷). Así, los escasos espectáculos producidos por el Odin son el resultado de una recolección de

¹¹⁷ “Las técnicas que permiten a los individuos efectuar por sus propios medios, un cierto número de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta, y lo hacen de modo que se transforman a sí mismos, modificándose, para alcanzar cierto grado de perfección, felicidad, pureza, poder sobrenatural” (Foucault: 1988, Pp. 173 y 174).

ejercicios que integran *trainings* individuales, por lo que una de sus características es la poca importancia de la comprensión del idioma, tanto entre actor y público, como entre los compañeros de escena.

Esto se relaciona con otra característica de la Antropología Teatral (disciplina que reúne las indagaciones de Barba): la “transculturalidad”. Uno de los aspectos más destacables de la obra de Barba, es la puesta en relieve de la visibilidad del actor como actor frente espectador, aspecto ocultado por la mimesis. No obstante, Barba considera que esto se logra por fuera y previamente a su encuentro, es decir, independientemente de la situación de actuación. Así, el sujeto se posiciona como Yo Actor cuando logra, en la instancia de formación, un comportamiento diferente al cotidiano. Dicho comportamiento no es cultural, por lo que tendría raíces más profundas, que se extienden a todas las culturas, aunque resta precisar si se trata de algo biológico o genético. Por lo tanto, se arriba a la conclusión de que la forma de encontrar este comportamiento común, es reuniendo Actuaciones de diferentes culturas y abstrayendo de las mismas, los aspectos comunes.

No obstante, transcultural no implica universal, dado que la suma de muchos comportamientos no permite el descubrimiento de la esencia de la Actuación en el ser humano, por lo que se reproducen todos los problemas señalados en la búsqueda de culturas no occidentales por parte de Artaud. Cabe destacar que, en esta “puesta en común”, la Actuación occidental es desvalorizada por asemejarse demasiado al comportamiento cotidiano, por lo que nuevamente se desemboca en el argumento que identifica a Oriente como la fuente de algo más allá de lo cotidiano, pero también del lenguaje.

Se parte de la idea de que el actor oriental fascina al espectador occidental, porque lo atrae sin mediación de la comprensión intelectual. Esto supone que el actor occidental sólo puede atraer la atención de un espectador en tanto propone una historia, sentido, lenguaje o grupo de convenciones comprensibles. Por lo tanto, el ideal es alcanzar el hermetismo que el actor oriental presenta. No obstante, cabe destacar que éste se produce sólo en relación con el espectador occidental, dado que no hay que desdeñar que el teatro oriental sí comparte un código con su comunidad, por lo que no se trata de algo esencial a la Actuación en todas las culturas¹¹⁸.

¹¹⁸ Octave Mannoni afirma que si un espectador occidental ve a un actor chino, ve al actor tal cual es, porque no tiene preparación para introducirse en ese imaginario (Mannoni: 1997).

Además del eurocentrismo implícito en dichas concepciones, puede encontrarse un argumento similar en la incorporación de la danza en el teatro. Oriente y la danza comparten, en estas concepciones, la cualidad de hacer visible al ejecutante. Esta concepción es la que indica también que el actor en el teatro tradicional es un mero intérprete o que su comportamiento es espontáneo, natural o transparente. El efecto de invisibilización o transparentización de la Actuación por la mimesis y la norma, es reproducido en el recurso a Oriente, cuando el no reconocimiento del código es esgrimido como única forma de conseguir que la dimensión reflexiva de la misma sea visible. El desconocimiento del código que conforma la dimensión transitiva, es confundido con la ausencia de ésta, lo cual conduce a la creencia de que la dimensión reflexiva de la representación es autónoma en dichos casos.

La artificialidad de las formas es lo que determina el pasaje de un comportamiento cotidiano a uno estilizado. Esto lleva a pensar en un actor que es meramente cuerpo, dado que éste es una significación en sí, prescindiendo del sentido. No obstante, nuevamente nos encontramos con la desestimación de un orden representativo y la inmediata imposición de uno nuevo: la codificación oriental, la codificación de la danza, etc. Esto produce un teatro de imágenes bellas, diseñadas por fuera y previamente a la situación de actuación. Se busca la creación de una cultura del cuerpo, basada en la conciencia de la presencia física, por lo cual, el objetivo de no disociación entre cuerpo y mente o entre pensamiento y acción se presenta como irrealizable. Se suplanta, en cambio, por una excesiva codificación que, aunque personal (descubierta en el *training* individual), plantea una creación conciente y deslindada de la situación de actuación¹¹⁹.

El abandono del comportamiento cotidiano conduciría a la pre-expresividad, en tanto conducta extracotidiana y transcultural. La pre-expresividad sugiere algo anterior al lenguaje (entendido como una herramienta para la expresión, argumento que sostiene la concepción dualista), para lo cual el actor debe emprender la ambigua tarea de deshacerse de la “enculturación cultural”, es decir, de despojarse de su cultura, aspecto que plantea un profundo conflicto con la noción de sujeto y, por lo tanto, también con la de actor. Estas nociones se presentan como la evolución barbiana de la idea de eliminación de las resistencias de Grotowski, mediante las cuales se le pide al actor que elimine posición en tanto sujeto.

¹¹⁹ Así, Barba (1989) afirma que un actor debe ser capaz de traducir en impulsos físicos las imágenes mentales y que la codificación es el medio para evitar automatismos.

La Antropología Teatral reconoce la existencia de “principios que, a nivel pre-expresivo, permiten generar la presencia escénica” (Barba: 2005, Pp. 20). En los términos de Barba, la presencia escénica es una irradiación sugestiva que no es aun representación, por lo que sería anterior a la intencionalidad del actor o a su deseo de expresión. No obstante, ¿cómo explicar entonces que el actor se coloque en el lugar de actor y el espectador en el propio? ¿No es eso acaso algo previo a cualquier presencia escénica? ¿No es la situación de actuación lo que promueve cualquier comportamiento, sea estilizado o “espontáneo”, del actor en el escenario? Restaría por observar la dificultad que traería aparejada a cualquier actor, pero más aun al barbiano, el hecho de que el espectador no se acercara a la situación de actuación “comprendiendo” previamente algunos sentidos, es decir, compartiendo algunas representaciones propias de su cultura: a saber, que “verá un espectáculo teatral basado en normas estéticas orientales y que por lo tanto, no debe esperar comprender una historia en el mismo, sino disfrutar de los acontecimientos plásticos o sensoriales que le serán presentados”.

La pre-expresividad del Yo Actor en Barba se basa entonces en una situación de actuación a la que el espectador accede poseyendo los lineamientos de un código compartido. Por lo tanto, la dimensión reflexiva implícita en la supuesta pre-expresividad, se apoya en la dimensión transitiva por la cual, el espectador sabe qué puede esperar y qué no puede pedirle al espectáculo.

4. e. La primacía de la situación de actuación en el Teatro Popular.

Analizaremos a continuación la Actuación en el teatro popular. La inclusión de la misma dentro de una caracterización de la Técnica de Actuación en el teatro contemporáneo, se debe a que sus procedimientos han sido abstraídos de su contexto original, revalorizados y empleados por varias propuestas que cuestionan la hegemonía del teatro representativo, erigiéndose así como uno de los recursos más empleados por diversas poéticas a lo largo del siglo XX y lo que va del presente.

La Actuación en el teatro popular es aquella que se halla más estrictamente circunscripta a la situación de actuación propiamente dicha. En efecto, la relación entre Yo Actor y espectador en el teatro popular es directa, y no tolera mediación de ninguna otra instancia presente en el hecho teatral. La comunicación entre las identidades que participan de la situación de actuación se da, de este modo, de forma fluida, por lo que el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del Yo Actor a través de su mirada, sino que la refrenda constantemente a través de la risa y el aplauso (aunque

también caben otras formas de participación, como los gritos e incluso modos más violentos, como el lanzamiento de objetos al escenario), comportamientos que no son ni censurados ni silenciados durante el desarrollo del espectáculo, siendo en cambio muchas veces, promovidos por el propio actor.

Este planteo metodológico del hecho escénico estrictamente a partir de la situación de actuación, indica ya un alto grado de reflexividad en el teatro popular, dado que la relación entre Yo Actor y espectador se vuelve explícita y es el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo por parte del actor. No obstante, se sirve para ello de un procedimiento privilegiado: la parodia a la cultura oficial, vehiculizada a través de la parodia al teatro representativo y a todos los elementos valorizados en el mismo (el texto dramático, la composición de la trama, la figura del personaje, etc.).

De este modo, el teatro representativo o culto es tomado como material por el Yo Actor, lo cual implica que, contrariamente a lo que muchas veces se argumenta, tanto éste como el espectador, están en condiciones de reconocer dicha referencia, para poder luego, subvertirla. En efecto, el Yo Actor del teatro popular no sólo conoce y domina las formas del teatro culto, sino que además posee una metodología específica que le permite exponerlas y parodiarlas.

La parodia consiste en la relación entre dos voces: la voz del otro y la voz de la burla (Franco: 1978). El procedimiento paródico es un desplazamiento que abre un espacio crítico, a través de la transposición de elementos de un contexto a otro (Franco: 1978). De este modo, constituye uno de los instrumentos más importantes de ruptura (aspecto señalado por Tinianov), por cuanto llama la atención en las convenciones, lo cual promueve su modificación o reconstrucción.

Para indagar sobre esta forma de Actuación, debemos partir de la premisa de que cualquier producto o forma propia de la cultura popular no puede considerarse con los parámetros de lo culto, según una jerarquía de valores ajenos y por lo tanto, no aplicables a aquélla. Esto ha producido que el teatro popular y la Actuación desarrollada en el mismo, hayan sido muchas veces catalogados como de calidad estética y/o técnica deficiente respecto de un esquema que posee, generalmente, los objetivos y fundamentos del teatro representativo: la sustitución de un referente socialmente valioso y la aplicación, por parte del intérprete, de normas estéticas legitimadas¹²⁰.

¹²⁰ Jean Françoise Lyotard (1981) opone a la producción de un enunciado verdadero, serio o rentable que puede volver como ingresos, la de la vacilación, la alternancia y las intensidades (lo heterólogo, en

Con el fin de aproximarnos a una lectura del teatro popular basada en sus propios parámetros, analizaremos a la cultura popular a partir del enfoque de Mijaíl Bajtin (1994, 1986, 1982), quien la define por su relación paródica con la cultura dominante. Bajtín denomina a dicha relación como “carnavalización”, vinculándola al carnaval como hecho social privilegiado, en el que la cultura popular subvierte las jerarquías establecidas y expone a la cultura oficial como no cerrada ni definitiva. No se trata de un cuestionamiento abierto que la cultura popular le plantea a la dominante, sino de una coexistencia y simultaneidad renovadoras. La identificación de la posibilidad que esta confrontación posee de desdoblarse la cultura oficial hacia lo posible con algún tipo de ideal revolucionario, es el ejemplo más típico de la valoración de la cultura popular a través de parámetros ajenos.

Es por ello que no acordamos con las críticas que Beatriz Sarlo (1984) le realiza a la propuesta bajtiniana. Sarlo afirma que existen límites a la inversión paródica y a la carnavalización, que provienen de la jerarquía misma de los discursos y prácticas que el carnaval toma por objeto, dado que “al hacerlo reconoce su centralidad en la cultura y en las costumbres que definen los puntos de unidad de una sociedad dada” (Sarlo: 1984, Pp. 24). Por otra parte, Sarlo afirma que

“el modelo bajtiniano tiene el inconveniente, otra vez mas, de adjudicar a una <<cultura popular>> (en este caso la de la plaza pública) un poder de permanencia del que ni por su forma, ni por la periodicidad de sus rituales, ni por la persistencia de sus temas y su repercusión en otros espacios, está dotada” (Sarlo: 1984, Pp. 24)

Por lo tanto, Sarlo encuentra en el modelo bajtiniano dos problemas. Por una parte, la condición acrítica que posee la libertad transitoria aportada por el carnaval. Por otra, la falta de permanencia de los productos de la cultura popular y su débil penetración en otros ámbitos.

Consideramos que ambas demandas, la de un carácter revolucionario y la de circunscribir un espacio propio de ganancia productiva en el que los resultados positivos sean perdurables y capaces de extender su dominio, son propias de una perspectiva ajena a la cultura popular, por cuanto están basadas en parámetros que no le pertenecen.

términos de Bataille), que es leída por su contrario como mentira. Sin embargo, afirma, no hay mentira a no ser que se mida según el deseo de verdad, el cual no es más verdadero que cualquier deseo. Así, donde éste lee mentira, hay parodia, lo que se denomina mentira es lo paródico visto desde la perspectiva de lo no paródico, de lo serio de la verdad.

Sostenemos, por el contrario, que la parodia o carnavalización inherentes a la cultura popular en la propuesta bajtiniana, son mecanismos propios de una lógica de acción táctica (en términos de De Certeau: 2007), por cuanto se producen en el seno de una estrategia impuesta por un orden ajeno. Es en dicho orden en el que la toma del poder mediante acciones directas y el producto acabado en tanto ganancia, sí constituyen valores. Pero merced a la lógica de acción táctica en este campo ajeno, la cultura popular privilegia el “estar” (en tanto apertura al aprovechamiento de la oportunidad), por sobre el “ser” (entendido como adquisición de un espacio propio).

La carnavalización se basa en el dialogismo, es decir, en la polifonía que marca la ausencia de un punto de vista privilegiado. En la carnavalización, todas las voces son relativizadas, no sólo la ajena, sino también la propia. Bajtín deriva la característica polifónica de la cultura popular de su origen en las sociedades agrícolas, basadas en la resignificación de la pérdida de lo individual a través de una ganancia común. De este modo, no puede asimilarse a un proyecto de suplantación de lo dominante (ajeno) por lo popular (propio), sino como una relación constante entre ambas, por lo que no se tiende a la disolución o resolución, preservando el procedimiento paródico como rasgo específico. Se trata de la expresión de la dualidad latente en la sociedad, de la mostración de un segundo mundo con otros parámetros morales y estéticos, los que con su sola presencia relativizan los valores oficiales. Es por ello que esta expresión no constituye simplemente una “válvula de escape”, sino la manifestación de un relativismo que da cuenta de la imperfección de un mundo, que no es tan estático ni definitivo como la cultura oficial intenta imponerlo.

La forma privilegiada de parodización que utiliza la cultura popular, según Bajtín, es la confrontación del orden dominante con lo bajo, no como simple escarnecimiento, sino como acercamiento a la tierra, en tanto principio de reabsorción y renovación. La relación con lo bajo tiene varias manifestaciones concretas: la vecindad entre fenómenos de la vida relacionados con el desdoblamiento de lo individual hacia lo otro (nacimiento, vejez, sexualidad, muerte), la degradación de lo sublime mediante la risa (por lo que bufones y payasos adquieren gran importancia), la subversión de las jerarquías de lo alto y lo bajo, la valorización del tiempo cíclico en contraposición a la linealidad del progreso, etc. Pero constituye un elemento de gran importancia en la carnavalización inherente a la cultura popular, la caracterización del cuerpo en tanto grotesco, en contraposición al cuerpo compuesto (sin excesos de ningún tipo) y cerrado en sí mismo (autónomo), impuesto por la cultura oficial.

La noción de grotesco surge de antiguas composiciones pictóricas donde se mezclan lo humano, lo vegetal y lo animal (Golluscio: 2003). Más allá de su carácter decorativo basado en su condición no realista, la característica específica de esta forma estética se halla constituida por la disolución de los límites entre elementos diferenciados. Lo grotesco es entonces, aquello que promueve nuevos sentidos, convirtiendo a las formas y a los conceptos conocidos en algo extraño, mediante la yuxtaposición de elementos heterogéneos y la aproximación de lo lejano. La concepción grotesca del cuerpo implica un borramiento de las fronteras corporales, ya sea por la indiferenciación del individuo en la multitud o por el desborde de los propios límites. Esto promueve una exaltación de las protuberancias, las deformidades y las zonas de borde (boca, ano, órganos sexuales) y de las funciones corporales, que también poseen la característica de “deslimitar” al cuerpo: comer, beber, excretar, fornicar, dar a luz, morir, etc. (funciones que, por otra parte, la cultura culta intenta ocultar o disimular). Por otra parte, el cuerpo grotesco está siempre en movimiento, es un cuerpo nunca acabado, provisorio, y siempre en transfiguración (Le Breton: 1995).

La concepción grotesca del cuerpo es un principio básico del Yo Actor en la Actuación popular, que utiliza procedimientos como la artificiosidad, la deformación, los efectos de contraste, la mezcla de rasgos (Golluscio: 2003), la imitación o caricatura de tipos, los movimientos excesivos (por ello, la acrobacia es una de las disciplinas más empleadas por el actor popular), el uso de la máscara (en tanto negación de la identidad individual y posibilidad de reencarnaciones), la exaltación de partes del cuerpo ignoradas por el teatro tradicional (fundamentalmente, la zona de la cadera) y también el recurso a la procacidad y las groserías.

A continuación, nos centraremos en la evolución histórica del teatro popular, para analizar las características de la situación de actuación en el mismo y cómo se logra el efecto paródico en el que se basa.

El teatro popular occidental nace de las fiestas vinculadas con los ciclos agrícolas (las dionisiacas griegas y las saturnales romanas¹²¹), luego derivadas en el carnaval de la Europa cristiana¹²². La peligrosidad de la invasión de sus formas en las representaciones de la Iglesia (basadas en la transmisión de enseñanzas religiosas a los fieles),

¹²¹ Realizadas en honor al dios Saturno durante el solsticio de invierno o para celebrar la victoria de un general, al que las tropas estaban autorizadas a burlar durante la fiesta.

¹²² Al que fueron subsumidas las festividades de los pueblos originarios luego de la conquista de América.

provocaron que ambas resultaran irreconciliables, lo que redundó en la paulatina expulsión del teatro popular a la calle, constituyendo su ámbito durante siglos.

Las formas de teatro popular surgen como una corriente no textual y carente de personajes, por lo que los actores se presentan a sí mismos como tales, dada la relación directa que los mismos debían establecer con los espectadores. La ubicación del teatro popular en el espacio público, determina la necesidad de que el actor salga al encuentro del espectador, atrayendo su mirada, por lo que debe basar su Actuación en efectos rápidos y directos, lo cual se halla en las antípodas de una trama elaborada con principio, medio y fin.

Por otra parte, la desarticulación de las grandes ciudades y el descentramiento del poder posterior a la caída del Imperio Romano y durante la Edad Media, constituyó al actor como un sujeto errante, que se desplazaba por diversos pueblos repitiendo rutinas que, por otra parte, no podían depender de lo verbal, dado que mayormente no compartía la misma lengua con el público. Esto determina el surgimiento de un tipo particular de artista: el juglar.

“un juglar es un ser múltiple: es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor u actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo de las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas; es el caballero que tira de los caballos; el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cercos de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador e imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más” (Edmond Faral, cit. en Eandi: 2008, Pp. 48 y 49)

Esta extensa cita condensa las particularidades del juglar. En primer lugar, la presentación de sí mismo como artista, en lugar de la representación de un personaje concebido previamente. En segundo término, la relación directa con el público, que motivaba la pluralidad de procedimientos y metodologías específicas que debía

dominar, en la que puede observarse la importancia de lo corporal y de la utilización plástica de la voz, así como también el cruce de diferentes disciplinas artísticas.

Por otra parte, la necesidad de “ir hacia” el público, determinaba que el juglar se presentara en espacios no seguros ni permanentes como el de sala teatral. El juglar se ubicaba, en cambio, en lugares de tránsito, lo cual, sumado a la marginalidad social inherente a su condición errante, conllevaba cierta dimensión de peligrosidad en su trabajo que, durante la situación de actuación, el artista debía saber sortear mediante sus habilidades para sostener la atención del espectador.

El resurgimiento de las ciudades y la reunión de estos artistas en grupos nómades pero con estabilidad interna, confluye en el Renacimiento, con la *Commedia dell'arte* como forma teatral popular por antonomasia. El modo de organización de los actores está constituido entonces por la compañía teatral itinerante, que incluye mujeres entre sus integrantes, que posee procedimientos fijos de trabajo y rígidas jerarquías internas. El aprendizaje se realiza como el de un oficio, desde el escalafón más bajo, hasta la especialización en un rol, dado que la *Commedia dell'arte* se hallaba rigurosamente estructurada y sus personajes y repertorio de acciones¹²³ pasaban de padres a hijos. En tanto forma popular, la *Commedia dell'arte* era paródica, en tanto se basaba en el contrapunto producido por la coexistencia de dos lenguas.

En su análisis del género, Marco De Marinis (1997) afirma que en el mismo confluyen las formas de la corriente popular, propia de la calle y la plaza pública y de la académica o culta, que se desarrollaba en los ambientes burgueses o aristocráticos, basándose en la hegemonía del texto dramático respetuoso de las normas aristotélicas. Esto se evidenciaba en la presencia de las “máscaras” vulgares y cómicas (propias de la Actuación popular) y de los enamorados, siendo éstos últimos personajes serios o melodramáticos. De Marinis sostiene que la de los enamorados tiende a ser una Actuación “elegante”, dominada por movimientos gráciles, livianos y refinados, que buscan alcanzar una reproducción “noble” de su comportamiento, definido como un estado anímico (estar enamorados) más que como una personalidad, en contraposición al estilo “enérgico” de las máscaras. Consideramos que esta exhibición de una forma de Actuación culta reforzaba el efecto paródico de la Actuación popular, al establecerse como contrapunto.

¹²³ Denominados “lazzi”, término procedente del italiano “l'azzioni”.

La Commedia dell'arte determinó las formas de Actuación durante su época de oro (entre mediados del siglo XVI y mediados del siglo XVII) e influyó en numerosas dramaturgias (desde Shakespeare hasta la del siglo de oro español, e incluso deja sus huellas en la ópera); hasta que el contraste elegante/enérgico cede en favor de la predominancia del estilo de los enamorados en todos los papeles (De Marinis: 1997). La cristalización de la Commedia dell'arte en la dramaturgia de Molière, coincide con la estilización cada vez mayor de la Actuación culta (que desemboca en un estilo afectado o “afrancesado” propio de la codificación del ballet clásico, cuyo canon se establece en el mismo período en Francia y de allí irradia hacia el resto de Europa¹²⁴), y con el paulatino desarrollo del Drama Moderno (Szondi: 1994). Como corolario, la subordinación de la tarea del actor a la representación del texto dramático, confluye en el desarrollo de las reglas de la Declamación, “metodología específica” que dominará el ámbito de la Actuación culta hasta la llegada del naturalismo stanislavskiano.

De Marinis sostiene que esta evolución responde a un intento del actor por integrarse en el sistema cultural dominante, que dependerá primero de las cortes de los monarcas absolutistas, y poco a poco, de las leyes de mercado y consumo de las burguesías en ascenso¹²⁵. No obstante, las formas populares de Actuación continuaron coexistiendo con las cultas, lo cual constituye uno de los principales focos de conflicto dentro del hecho teatral durante el siglo XIX. En efecto, los procedimientos del actor “divo” romántico, basados en la combinación de la Declamación con la búsqueda del efecto y de una relación directa con el público, desafían la hegemonía del autor y posteriormente, del director, a lo que responderán los desarrollos de metodologías específicas de Actuación basadas en una concepción moderna de la transmisión del saber (lo cual supone la racionalización de la enseñanza, mediante el retiro de la formación del seno de la compañía teatral y su traslado al amparo de Escuelas sostenidas por los Estados Nacionales).

La persistencia de Actuaciones o formas de teatro popular en el interior de campos teatrales dominados por la tendencia culta, determinó una confrontación al

¹²⁴ Ya hemos establecido en la sección 1. b. del **Capítulo 1** las relaciones entre la codificación de la danza clásica y la noción de “arte interpretativa”.

¹²⁵ “Las razones de este cambio tan significativo tienen que ver con el intento de algunos cómicos dell'arte, a partir de fines del siglo XVI, de mejorar la organización de las compañías para tornarlas más profesionales, reglando todo el repertorio para que lograra una mayor eficiencia y un sistema casi industrial. De esta manera, los actores viejos, herederos de la tradición bufonesca, individualistas e irregulares, fueron apartados de esta sistematización y, junto con ellos, la actuación enérgica. Este será un importante factor para la decadencia de la Commedia dell'arte durante el siglo XVIII” (Eandi: 2008, Pp. 75).

interior de los mismos y la creciente marginación de aquéllas¹²⁶. En efecto, durante el siglo XIX el hecho teatral es crecientemente determinado por el texto dramático y la dirección escénica cuando existen, o por el reclamo de ambas cuando aun no se hallan presentes. Esta desvalorización y negación de los procedimientos propios de la Actuación popular, permite como contrapartida, la delimitación y profundización de sus características específicas. Además de las mencionadas hasta aquí, la supervivencia de la misma en un teatro dominado por la variante culta, exagera su rasgo fundamental: la explotación de la situación de actuación en su provecho.

Inmersa en un territorio ajeno (el del texto dramático y la puesta en escena del director), la Actuación se presenta entonces como la práctica de un “escamoteo”. En los términos planteados por Michel De Certeau (2007), el escamoteo es una táctica que implica la sustracción de lo que se considera el tiempo productivo en los términos de un régimen ajeno, para realizar una acción libre, creativa y sin ganancia. Se trata de subvertir la idea de ganancia supuesta que brinda el producto cerrado y acabado como valor, para realizar una acción, en el caso del actor popular, sin referencia al orden de la trama (impuesto por el texto dramático o por el director). De este modo, el actor agrega textos o acciones propios, improvisa o establece una relación directa con el público, incluye ademanes y latiguillos que no destruyen la transitividad de la representación, sino que coexisten en paralelo, o simplemente se limita a “estar” en escena, parodiando la Actuación tradicional reducida a la interpretación de un personaje. Es así como la Actuación popular se convierte en una “actuación sobre la actuación” (Pellettieri: 2002), en tanto parodia las “metodologías específicas” y las formas legitimadas por un campo teatral dado. Este aspecto refuerza el carácter reflexivo de las formas populares.

En efecto, el actor popular no interpreta un personaje, en tanto éste nunca es jerárquicamente superior al Yo Actor o lo oculta por completo. Más que en ningún otro tipo de teatro, el Yo Actor se define en el teatro popular en tanto nombre propio (cuando el actor llega a poseerlo), reconocido por el espectador. No obstante, la relación directa entre Yo Actor y espectador presenta uno de los mayores riesgos para el actor popular: la cristalización de su Gesto en una forma repetida y, por lo tanto, la disolución de su carácter de “resto”. La intervención constante del espectador en la situación de actuación del teatro popular, a través del aplauso, la risa u otra forma de comunicación, es la respuesta inmediata al placer que le proporciona el Gesto o estilo personal que

¹²⁶ Tal como puede observarse en el caso porteño, cuyo análisis será el objeto de la **Segunda Parte** de la tesis.

surge como efecto de la Actuación. Uno de los aspectos más criticados del actor popular, es la repetición indiscriminada de estos aspectos, identificados como generadores de efecto en el público, por lo que los mismos totalizarían la situación de actuación sin permitir el surgimiento de lo nuevo. Es por ello que el Yo Actor del teatro popular debe ser capaz de utilizar la respuesta por la que el público le devuelve su propio Gesto, como nuevo material con el que dialogar en el aquí y ahora de la situación de actuación y no como algo que lo deslinde de la misma. De este modo, la reiteración de movimientos o latiguillos no debe convertirse en una repetición idéntica, sino en una forma táctica de usufructuar cada ocasión para incluirlos en el diálogo con una situación de actuación siempre novedosa.

Es en este contexto que se vuelven efectivos los que Schechner (2000) denomina “accidentes preparados” (de los que da como ejemplo a Mickey Rooney “perdiendo” la peluca en todas las funciones, para dar la ilusión al público de que vio a su estrella desenmascarada). Lo mismo sucede con la ponderación de conductas “impropias” del Yo Actor: el ataque de risa, el olvido de un parlamento, el retraso en la salida a escena, que el teatro popular no sólo no oculta, sino que explicita, haciendo partícipe al público de los supuestos errores. Esto se debe a que la reflexividad forma parte del efecto cómico del actor popular: “debería hacerlo de esta manera, pero lo hago mal”. Esta reflexividad, no obstante, se establece por la oposición a un referente: el Yo Actor del teatro culto. En primer lugar, en tanto el actor popular parece no cumplir responsablemente con su tarea, como sí lo hace aquél. En segundo lugar, porque no disimula los imprevistos, aspecto básico del Yo Actor. El Yo Actor del teatro popular se presenta a sí mismo como insuficiente respecto de la forma correcta (la del Yo Actor del teatro culto), para que su error, falta de pericia o irresponsabilidad, se presente como cómica para un espectador que también conoce la norma y puede así disfrutar de la parodia. Sin embargo, el actor popular debe para ello, tener un perfecto dominio de su posicionamiento en la situación de actuación, para poder así establecer dicha relación con el espectador y con los materiales con los que trabaja (siendo el principal, la Actuación culta como referencia parodiada). Esto lleva a Claudio Meldolesi (1987), estudioso del actor popular, a afirmar que el mismo pone en evidencia el carácter reductivo de la norma.

Otra característica es señalada por Meldolesi (1987), cuando afirma que el actor popular es un actor solitario, pero no aislado. Si bien hace siempre “de sí mismo”, este “sí mismo” posee una infinita posibilidad de creación. Esto le brinda un alto grado de

ductilidad, que le permite tener afinidad aun con los actores estilísticamente más diversos. Consideramos que esto se debe a su inmensa apertura al diálogo y a su posibilidad de reacción a todo lo que lo rodea en la situación de actuación.

En lo que respecta a otros materiales con los que dialoga, el actor popular aprende las convenciones probadas durante años, es decir, participa de una tradición o “escuela” (Pellettieri: 2002). Esto implica una relación del actor con Actuaciones del pasado, por lo que se establece una particular relación con la innovación, en tanto no se trata de la búsqueda de un procedimiento original, sino de la inclusión de lo conocido en un contexto siempre nuevo y cambiante. La Actuación popular se produce “entre” los procedimientos, en el aquí y ahora que constituye el entramado entre tiempo y espacio, la principal fuente del hecho escénico popular.

Hemos mencionado que la marginación de la Actuación popular por parte del teatro culto, permitió la delimitación de sus características específicas. Debemos agregar que esto posibilitará su posterior revalorización y rescate por parte de tendencias, mayormente experimentales, que recurrirán al teatro popular y sobre todo a sus formas de Actuación, para cuestionar la hegemonía del teatro representativo (dominado por el realismo hacia principios del siglo XX).

Una de las primeras propuestas que rescatan las formas populares, es la de Vsévolod Meyerhold, quien retoma aspectos de la *Commedia dell'arte*, el cabaret, el circo y los espectáculos de feria, junto con el deporte y la danza, para la elaboración de su Biomecánica y de un teatro basado en el ritmo y la acción, superador del naturalismo de su compatriota Stanislavski. Meyerhold también retoma del teatro popular, la relación del actor con su tradición, el vínculo paródico que éste establece con su personaje y el recurso a la improvisación como forma de llenar las zonas vacías de la propuesta del director, con lo que consideraba la “actuación de hoy” (Castronuovo: 2008, Pp. 167), además de otros procedimientos que subrayan la reflexividad, como la comunicación con el público. Tanto los procedimientos como las razones por las cuales Meyerhold rescata las formas populares, son reivindicados también por otros innovadores del teatro durante el siglo XX: tal es el caso de Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y algunas agrupaciones del Nuevo Teatro.

Si bien el Living Theatre indagó en las formas populares, es el San Francisco Mime Troup, fundado por Ronnie Davis en la Costa Oeste norteamericana, el grupo que combina, en su propuesta de un teatro político, procedimientos específicos de la

Commedia dell'arte, el mimo, las marionetas, el vodevil y el circo, con formas populares recientes, como el cine y el rock:

“vale la pena subrayar el carácter sugestivo y bastante inédito de este proyecto en el panorama del nuevo teatro estadounidense: buscar en el teatro del pasado buscando indicaciones para romper con las convenciones anquilosadas del teatro presente y prefigurar de ese modo un teatro del futuro, realmente eficaz y a la altura de los tiempos” (De Marinis: 1987, Pp. 159).

También en este caso, la elección parte, no sólo de las características reflexivas del teatro popular, sino de la necesidad de aumentar la capacidad de diálogo del Yo Actor con el entorno (el San Francisco Mime Troup realizaba representaciones en espacios públicos, cuyo objeto era que el actor incorpore y se apropie de todo lo que sucedía durante las mismas), como forma de expresión política.

Significativamente (y en oposición a lo sucedido en agrupaciones más volcadas a la experimentación con la agresión directa al público y el *happening*), cuando el dilema entre especificidad artística y pasaje a la acción directa se instala en el Nuevo Teatro, Davis publica su manifiesto “Guerrilla Theatre”, en defensa de un teatro que sea capaz de atraer al público con un lenguaje estético simple, ruidoso y algo chabacano, por lo que profundiza el recurso por la commedia dell'arte:

“siempre deben preservarse la autonomía y especificidad lingüísticas del trabajo teatral, porque un teatro político de oposición puede ser eficaz políticamente en cuanto sea teatro, es decir, sólo en la medida en que su acción resulte eficaz, en primer lugar, desde el punto de vista teatral. Por lo tanto, aumentar la utilidad política inmediata de un teatro, no significa –según Davis- reducir sus coeficientes teatrales y espectaculares, sino todo lo contrario, preservarlos e incluso aumentarlos si fuera posible” (De Marinis: 1987, Pp. 163 y 164)

El rescate de Actuación popular por parte de propuestas experimentales, responde a sus características reflexivas y disruptivas de la trama. Otros autores han señalado también este parentesco entre las formas populares y la vanguardia. Richard Schechner (2000) lo adjudica a que, tanto en las representaciones populares como en el teatro experimental, se manifiesta con mayor énfasis la cualidad del actor para conectar esferas de realidad, mientras que en el teatro dramático a veces se debe apelar para ello a otros lenguajes, como la escenografía. Esto se debe a que

“el teatro moderno occidental es mimético. El teatro tradicional, y otra vez incluyo al de vanguardia en esta categoría, es *transformacional*, crea o encarna en un lugar de teatro lo que no puede ocurrir en ningún otro sitio” (Schechner: 2000, Pp. 84).

Por su parte, Jean Fracoise Lyotard atribuye la relación entre las formas populares y las de vanguardia a la capacidad de producir “objetos monofásicos con regiones heterogéneas recorridas por intensidades aleatorias” (Lyotard: 1981), en lugar de un cuerpo social histórico. De este modo, tanto

“El relato proustiano o gorgoliano deshace así el cuerpo bien formado de su lector, y lo engendra como celuloide incierto y arrugado en que las intensidades no están vinculadas a un orden, a una instancia que domina el relato y al lector que cargaría con la responsabilidad y podría pues dar cuenta de ello, sino en donde se ponen en relación una a una, en su singularidad de acontecimientos no unificables, con fragmentos a su vez inconmensurables en la supuesta unidad del cuerpo del lector” (Lyotard: 1981, Pp. 173)

No obstante lo hasta aquí analizado, la utilización de procedimientos de la Actuación popular por parte del teatro experimental, se realiza desde un ideal culto, es decir, desde el enfoque de un teatro minoritario (lo cual implica una competencia de lectura) que busca modificar el orden de la representación. Este ideal, didáctico o revolucionario, no coincide con los parámetros de la cultura popular, tal como los hemos expuesto anteriormente. En este sentido, Michel De Certeau afirma que el rescate, que se realiza desde un “exotismo de lo interior” (De Certeau: 1999, Pp. 49), niega el carácter popular de aquello que retoma:

“La <<cultura popular>> supone una operación que no se confiesa. Ha sido necesario censurarla para poder estudiarla. Desde entonces, se ha convertido en un objeto de interés porque su peligro ha sido eliminado [...] Los estudios consagrados desde entonces a esta literatura han sido posibles por el gesto que la ha retirado del pueblo y la ha reservado a los letrados o a los aficionados” (De Certeau: 1999, Pp. 47)

Así, las formas del actor popular se desligan del contexto de la compañía y pasan a “enseñarse” en Escuelas de Actuación, o se incluyen en obras a las que el público popular no puede acceder. Por consiguiente, el carácter de estas apropiaciones es,

muchas veces, meramente estético, dado que también forma parte del carácter popular de ese tipo de Actuación, la forma de adquirir y vivir el oficio, y el público al que se dirige.

Conclusiones del Capítulo 4

En el presente capítulo hemos aplicado el Modelo de Análisis propuesto a diversas poéticas teatrales presentes en el teatro occidental durante el último siglo, y a la poética de Actuación popular.

En primer lugar, hemos analizado la primera parte del “sistema” desarrollado por Constantín Stanislavski, en tanto constituyó la primera propuesta metodológica moderna que propició, por medios técnicos, la subordinación de la Actuación a la trama, en función de la dialéctica inherente al drama moderno y estrechamente ligada a la hegemonía del director. De este modo, la Actuación realista se cristalizó como aquella que permite la máxima transitividad hacia el referente. La vivencia constituye el elemento articulador de todo el “sistema”: posiciona al Yo Actor en la situación de actuación, mediatizando su vínculo con el público, establece un puente entre la preparación y la Actuación propiamente dicha, constituye la continuidad entre la formación y el ejercicio de la profesión, subordina la acción actoral al personaje a representar (determinado por el subtexto y garantizado por la lectura del director), y modula la concordancia entre la mente y el cuerpo del sujeto (lo cual responde a una concepción dualista del mismo). La vivencia se propone también como el vínculo ideal entre los procesos voluntarios llevados adelante por el Yo Actor y el *subconsciente*, garantizando la aportación de lo propio y original del sujeto, que se halla limitado así a lo discursivo e intencional, y siempre en subordinación a la trama. Sin embargo, esto no puede asimilarse al concepto de Gesto propuesto por nuestro Modelo, dado que éste no se halla contenido en la psiquis a modo de recuerdo. Por el contrario, en la Actuación realista el Gesto se disuelve en el personaje: la pretensión de una total transitividad de la acción actoral hacia el referente a representar es una operación que conduce a la atribución al personaje de todos los aspectos reflexivos acontecidos en la Actuación. Si bien esto podría conducir a una totalización del Yo Actor en el personaje, esta ampliación del orden de la representación mediante la motivación de las acciones no evita que el Gesto (y por ende el sujeto en tanto estilo personal) devenga como su resto. Por otra parte, la Actuación stanislavskiana promueve la continuidad rítmica y privilegia el ensayo por sobre la situación de actuación, al tiempo que su advenimiento propició el

desarrollo de un vocabulario técnico compartido entre docentes, directores, alumnos y Yo Actores.

En segundo lugar, hemos profundizado en la Actuación en el Teatro Épico propuesto por Bertolt Brecht. El Teatro Épico se propone hacer visible la enunciación a través del procedimiento de Distanciamiento como ruptura de la verosimilitud. En lo que respecta a la Actuación, los requerimientos trazados por Brecht plantean dos consecuencias desde el Modelo de Análisis propuesto. En primer lugar, una de carácter metodológico, por cuanto la Actuación distanciada construida durante el proceso de ensayos, y de la cual resulta el Gestus del personaje, constituye el principal material con el que el Yo Actor dialoga durante la situación de actuación. Por lo tanto, cualquier otro elemento o circunstancia presente en la misma, adquirirá un carácter secundario. Esto redundará en un trabajo eminentemente intelectual por parte del actor brechtiano, quien debe partir de la comprensión racional de su personaje a través de sus contradicciones de clase, para luego cristalizarlas en una acción en tanto signo corporal, lo cual implica una continuidad con la idea de Actuación como interpretación. En efecto, tanto el proceso previo de preparación como el desempeño en la situación de actuación, se hallan mediatizados por la conciencia y la observación de su propio accionar por parte del actor. En segundo término, si bien la dimensión ética de la propuesta brechtiana se apoya en la reflexividad de los elementos presentes en la situación de actuación, se promueve su subordinación última a la referencia a una acción liberadora, por lo que los aspectos específicos de la Actuación (fundamentalmente el Gesto, en tanto estilo personal del sujeto) permanecen invisibilizados. Por consiguiente, si bien la utilización de procedimientos épicos promueve la percepción de la reflexividad de la tarea del actor, su subordinación a una función ética del teatro produce que la hegemonía de la dimensión transitiva, propia de la concepción tradicional, se mantenga invariable.

En tercer lugar, caracterizamos la propuesta actoral correspondiente al Teatro de la Crueldad, elaborado por Antonin Artaud. El mismo se basa en la supresión de la hegemonía del logos, por lo que parte de la eliminación de la trama como premisa. Esto implica la prescindencia del texto dramático y de cualquier forma de sustitución de un referente identificable. Estas concepciones plantean dos problemas para la Actuación. Por un lado, la propuesta artaudiana presenta una sobreestimación de la dimensión reflexiva de la representación, en tanto la plantea como autónoma respecto de la transitividad. Es por ello que la efectuación concreta del Teatro de la Crueldad se presenta como imposible. La segunda problemática de la obra de Artaud, y uno de sus

legados más duraderos, consiste en la creencia en la renovación escénica a partir de la interpretación occidental de la extrema codificación y ritualidad del teatro oriental. Esta interpretación identifica la dimensión ritual de lo sagrado y la pérdida de individuación, con la exaltación de los sentidos y la posibilidad de integración del público a la escena. Por otra parte, confunde el desconocimiento del referente de la codificación oriental por parte de occidente, con la mera ausencia de una dimensión transitiva en la misma. De este modo, y aunque a simple vista su propuesta plantee instalar el caos en escena, con lo cual el actor obtendría una libertad no situada (y por lo tanto, imposible), Artaud estima, por el contrario, que la Actuación debe estar hipercodificada, tomando como modelo al teatro oriental. Por consiguiente, al igual que Brecht, lejos de eliminar el régimen de la representación, Artaud realiza una operación de sustitución de la representación aristotélica por otra. Como corolario, y en términos estrictamente metodológicos, el Teatro de la Crueldad no proporciona herramientas que le permitan al Yo Actor posicionarse en la situación de actuación.

Luego, analizamos el devenir de la Actuación en el Nuevo Teatro norteamericano (caracterizado por De Marinis: 1987). En este caso, la articulación de una dimensión política a partir de la experimentación formal, constituyó un progresivo pasaje de la eliminación de la trama como objetivo inicial, a la disolución de la situación de actuación propiamente dicha. El Nuevo Teatro fue influenciado inicialmente por el *happening*, forma artística que se presentó como la más adecuada para producir un teatro independizado de la trama y que apelara al compromiso del espectador. Fundamentalmente, el *happening* contribuyó a la eliminación de la matriz literaria y su sustitución por una estructura compartimentada de unidades teatrales autónomas y herméticas. Desde nuestra perspectiva, hemos argumentado que estos procedimientos disolventes de la trama no promovieron una metodología específica novedosa en lo que respecta a la Actuación. Dado que la estructura derivada del *happening* le otorga una escasísima importancia al actor como sujeto creativo, la innovación propuesta por el Nuevo Teatro operó principalmente en la figura del espectador, quien accede a una situación de actuación en la que su relación con el Yo Actor se halla mediatizada por una serie de estímulos diversos. De este modo, la apelación a una mirada espectral que componga la obra promovió la percepción de todo suceso o elemento que se presente en el espacio escénico, como “teatro”, convirtiendo paulatinamente el enunciado “esto es teatro” en “todo es teatro”. Como corolario, la situación de actuación

perdió progresivamente sus características específicas en tanto escena particular, desestabilizando la identidad del Yo Actor (lo que resintió también la del espectador).

Posteriormente, nos centramos en el Teatro Posdramático (Lehmann: 2002), surgido durante la década del 70. El mismo se apoya en las experiencias del Nuevo Teatro y en las reflexiones de Brecht y Artaud, por lo que retoma la interdisciplinariedad y la fragmentación del enunciado como forma de oposición a la constitución de la trama, pero prescinde ya de la función política como aspecto prioritario. Desde nuestra perspectiva, y a diferencia del Nuevo Teatro, el Teatro Posdramático preserva la situación de actuación, al conservar la división clara entre Yo Actor y espectador. Por otra parte, la apelación a la sensorialidad del espectador, sin mediatización de ningún sentido representado, desemboca nuevamente en la consecución de un placer que sólo puede lograrse intelectualmente, en tanto el espectador debe “armar” la obra. Entre las consecuencias que esto le trae aparejado a la Actuación en el Teatro Posdramático, debemos destacar dos. Por un lado, que la disolución de la trama en favor de la reflexividad de los procedimientos resulta entonces en un programa de director, cuyo concepto pasa a ubicar la centralidad de la obra. En ese caso, el Gesto del actor no queda ya invisibilizado, sino que es atribuido a la creación del director (que lo utiliza como “material” para su trabajo), por cuanto es visible, pero no le es adjudicado como estilo personal. Por otra parte, la idea de que el actor crea su trabajo sin intermediación de ninguna otra instancia, es decir, sin dialogar con ninguna “metodología específica o material”, promueve la ilusión de la “autoproducción”, en la que incurren ciertas lecturas de lo que se conoce como “dramaturgia del actor”. Como consecuencia, esto puede desembocar en una forma de totalización del Yo Actor en la situación de actuación, es decir, la falta de apertura a lo que sucede en la misma y el regodeo en la propia forma descubierta, al tiempo que puede redundar en el olvido del espectador y su expulsión de la situación de actuación.

A continuación, nos centramos en las indagaciones de Jerzy Grotowski. Las mismas se oponen a la línea interdisciplinaria del *happening*, proponiendo en cambio un Teatro Pobre, en tanto abandono de cualquier medio expresivo que no sea indispensable. Por consiguiente, la propuesta de Grotowski se centra en la experimentación con las posibilidades de la situación de actuación propiamente dicha. No obstante, su posterior acercamiento al ritual y el desplazamiento de su interés del producto teatral al proceso creativo, lo condujeron al abandono de la misma, optando por investigaciones que prescindían del espectador, al prescindir del espectáculo. En lo

que respecta al trabajo del actor propiamente dicho, Grotowski propone una ética férrea, para la cual el Yo Actor se define como un cuerpo liberado de toda resistencia a los impulsos psíquicos. Esto se logra con un entrenamiento severo y con la producción conciente de signos vocales, gestuales y sonoros articulados, recurriendo nuevamente a la hipercodificación, tal como lo había hecho Artaud. De este modo, la formación mediante la cual el sujeto adquiere su posición como Yo Actor, pasó de una concepción positiva (la adquisición de “metodologías específicas”, procedimientos o herramientas con los cuales dialogar en la situación de actuación) a una negativa (eliminar aspectos propios que impiden dicho diálogo). Hemos considerado, por consiguiente, que una formación basada en la negación de lo propio, conlleva a la imposibilidad del posicionamiento como Yo Actor, sostenida en la ilusión dualista de un sujeto no situado.

Por su parte, Eugenio Barba retomó casi todos los aspectos de la obra de Grotowski, exacerbando el interés por las formas del teatro oriental como acercamiento a la esencia del teatro y a los aspectos denominados pre-expresivos del sujeto en la situación de actuación, los que son utilizados como fundamento de un entrenamiento tan riguroso e interminable como el que propone su maestro. En efecto, la metodología barbiana promueve el *training* individual como proceso de autodefinition del actor, dado que, por medio de los ejercicios, el mismo encuentra sus obstáculos e intenta superarlos, lo cual continúa con la formación por la negativa propuesta por Grotowski y le agrega una notable obturación del diálogo con otros compañeros. Desde nuestra perspectiva, hemos argumentado que la elevación del ejercicio como centro de la formación del Yo Actor, implica una totalización en la preparación previa como posicionamiento, lo cual actúa en detrimento del diálogo inmanente a la situación de actuación.

Por último, hemos profundizado en las características de la Actuación en el teatro popular, que han sido retomadas por diversas propuestas que, a lo largo del siglo XX y lo que va del presente, cuestionaron la hegemonía del teatro representativo. La Actuación en el teatro popular es aquella que se halla más estrictamente circunscripta a la situación de actuación propiamente dicha, dado que la relación entre Yo Actor y espectador en el mismo es directa, y no tolera mediación de ninguna otra instancia. La comunicación entre las identidades que participan de la situación de actuación se da, de este modo, de forma fluida, por lo que el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del Yo Actor a través de su mirada, sino que la refrenda constantemente a través

de la risa, el aplauso y otras intervenciones, comportamientos que no sólo no son censurados ni silenciados, sino promovidos por el propio actor. Dado que la relación entre Yo Actor y espectador se vuelve explícita y es el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo, el teatro popular presenta un alto grado de reflexividad. Los procedimientos fundamentales de la Actuación popular son la concepción grotesca del cuerpo y la parodia a la cultura oficial, vehiculizada a través de la parodia al teatro representativo, que es tomado como material por el Yo Actor. Esto implica que, contrariamente a lo que muchas veces se argumenta, tanto éste como el espectador, están en condiciones de reconocer dicha referencia, para poder luego, subvertirla.

Conclusiones de la PRIMERA PARTE

En la **Primera Parte** de nuestra investigación, nos propusimos realizar la descripción y el análisis de los aspectos específicos de la Actuación en tanto obra de arte y objeto de estudio, superando críticamente concepciones tradicionales de la misma, que derivaban su explicación de elementos exteriores y heterogéneos. En este sentido, la Actuación no había alcanzado aun un desarrollo de parámetros de elucidación propios, tal como sucediera con las demás artes a partir de su autonomía respecto de lo sagrado y lo utilitario.

Partiendo de este objetivo, en el **Capítulo 1** analizamos la concepción canónica de la Actuación a lo largo de la historia del teatro en occidente, por la que la misma es entendida a partir de la teoría de la mimesis. Hemos establecido que el principal problema que surgía para la perspectiva platónica, era la ambigua relación que las acciones del actor pudieran establecer con la condición moral de las ideas o conceptos representados. La solución que proporcionó la teoría aristotélica de la mimesis consistió, por lo tanto, en subordinar la acción escénica a la trama compuesta por el autor. En este contexto, el personaje se convirtió en la entidad legitimante de las acciones del actor, en tanto porción de sentido dentro de una totalidad que equilibra y justifica cualquier polaridad o exceso.

Luego, hemos evaluado los parámetros técnicos de desempeño actoral, en esta perspectiva. Para ello, hemos introducido el concepto de “atribución selectiva” mediante el cual, los aspectos transitivos de la acción actoral, son asimilados a la representación de un referente o personaje, mientras que adquieren un carácter réprobo todos los aspectos relacionados con la actividad actoral en tanto profesión, y todos los elementos de la Actuación que ostentan un carácter reflexivo, los cuales son atribuidos negativamente al actor en tanto sujeto.

Por otra parte, analizamos el dualismo inherente a la noción de interpretación, desprendida de estas concepciones. Mediante el mismo, el actor comprende intelectualmente el sentido a representar (indicado por una instancia externa a la Actuación), y luego lo ejecuta o materializa, utilizando su cuerpo para ello. No obstante, hemos establecido la ausencia de una delimitación clara de la tarea actoral y la carencia de un desarrollo técnico de los procedimientos a llevar a cabo por el actor. Esto difiere ostensiblemente de otras “artes interpretativas”, por cuanto no existe una ubicación

anatómica precisa de las tareas a realizar por el actor, dado que la acción actoral no requiere de habilidades diversas a las del hombre común.

Por último, hemos establecido que esta carencia se ha suplido históricamente con posturas meramente normativas y prescripciones respecto a lo moral y/o éticamente aceptable o ímprobo, siempre en relación con el respeto a la representación transitiva hacia un referente socialmente valorado en el período del que se trate.

En el **Capítulo 2** analizamos las dificultades de la aplicación de la noción de representación transitiva a la acción actoral, dado que ésta se halla constituida por aquello que lo que sustituye no es: una acción efectiva. Por consiguiente, hemos establecido que no hay diferencias intrínsecas entre la acción actoral y la acción cotidiana, sino que las mismas se distinguen por las situaciones en las que se hallan posicionados los sujetos que las llevan a cabo. Como consecuencia, afirmamos que la acción actoral es una acción efectiva realizada en situación de actuación. En la misma, el sujeto acciona sin otra motivación y/o legitimación que ser mirado por otro. De dicha acción surge el personaje como efecto, y algo más, que no puede ser subsumido en el mismo.

De este modo, mientras en otras disciplinas, la acción artística produce un objeto tangible cuya contemplación posterior por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con las otras artes denominadas “interpretativas”, la diferencia de la Actuación radica en que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana.

Luego caracterizamos a la situación de actuación en tanto escena psíquica, surgida entre los sujetos involucrados en la misma. En dicha escena, lo más singular de ambos, acontece como resto de una operación diversa, y no como resultado de un ejercicio voluntario. En el caso del actor, lo subjetivo acontece en las reiteraciones formales en las que incurre en su acción en situación de actuación, que permanecen como resto no subsumible al personaje surgido como efecto. Por consiguiente, la Actuación en tanto obra de arte, es el resultado de la coexistencia igualitaria entre las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación, por cuanto es de dicha relación que surgen el personaje o sentido representado, y el resto en tanto estilo personal del actor. El fundamento de la Actuación reside entonces, en que ambas dimensiones están presentes simultáneamente en toda acción escénica sin llegar a una resolución.

Posteriormente, denominamos a dicho estilo personal, Gesto. Delimitamos los alcances de la noción y establecimos a la misma como susceptible de aislamiento, descripción y análisis. En la situación de actuación, entonces, la emergencia del sujeto en tanto Gesto es prioritaria, en contraposición a otras situaciones, en las que este aspecto se invisibiliza en pos de otros requerimientos, como la comunicación, la utilidad, etc. En tanto resto, el Gesto acontece cada vez, por cuanto es dinámico y no puede ostentar una condición definitiva o estática. El estilo que se esclerosa o se cristaliza, se vuelve “forma” que se repite mecánicamente. Por el contrario, el Gesto es puro presente, efímero, y por lo tanto no “significa”. Consiguientemente, el sujeto debe evitar que su estilo se congele en una forma que pase a significarlo como actor y que, por lo tanto, se vuelva atracción.

Ahora bien, el actor se posiciona en la situación de actuación en tanto sujeto en otras escenas, pero no aun en su Actuación, en la que acontecerá como efecto. Pero si el actor debe rendirse al instante para acontecer como sujeto, no lo hace sino a partir de posicionarse en la situación de actuación que lo enmarca. Hemos afirmado que es la mirada del espectador la que sostiene la escena que le permite al actor accionar, convirtiéndose en el “espejo testimonial que sanciona que éste, efectivamente, soy yo para él” (Maci: 1987, Pp. 200). Aquello por lo cual el espectador identifica al actor y, simétricamente, el actor se identifica a sí mismo, ofreciéndose a la mirada ajena, es el sostén de la acción actoral. Al tiempo, permitirá que sea tolerable la emergencia de aquello que, de no mediar dicha escena, sería imperceptible e incluso insoportable, tanto para el público como para el propio actor.

En el **Capítulo 3** caracterizamos al Yo Actor como el enunciado que posiciona al sujeto en la situación de actuación, al permitirle obtener y preservar la mirada del espectador, auténtico sostén de la acción actoral. Asimismo, al prestar su mirada, el espectador asume su propia identidad como tal. Por lo tanto, el principal objetivo del actor será la preservación de dicho enunciado y de la propia situación de actuación, frente a la posibilidad su disolución en otras situaciones o de cualquier totalización que reporte la pérdida de su carácter situacional. El Yo Actor es, por lo tanto, la identidad que permite posicionarse ante todas las circunstancias que puedan presentarse, sin abandonar la situación de actuación ni la lógica de acción táctica propia de la misma.

Por otra parte, el Yo Actor es también una identidad narrativa, en tanto relato que permite reunir elementos heterogéneos. Así, el actor puede identificarse como uno y el mismo en la experiencia fragmentaria de su accionar en escena y a lo largo de su

carrera. No obstante, dicha identidad debe ser lo suficientemente abierta como para mantener la movilidad inherente a la situación de actuación, y lo suficientemente estable como para que el actor pueda portarla y fortalecerla de una Actuación a otra. Por lo tanto, el Yo Actor no es un relato cerrado, sino en construcción permanente.

El Yo Actor es además, una identidad compartida. Se trata de un relato que incluye un repertorio de conductas y cualidades mediante las cuales, el actor puede identificarse con sus pares. Se hallan incluidos en dicho relato compartido, presupuestos, valores, estereotipos, etc.

Posteriormente, postulamos la noción de Técnica de Actuación como el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor y durante el ejercicio de la profesión, y que tienen por objeto posibilitar que el sujeto asuma esta identidad como Yo Actor. No obstante, dichos procedimientos no se dan de forma aislada, sino que constituyen una dimensión presente en toda metodología específica de Actuación.

Definimos a la metodología específica como el conjunto de procedimientos concretos y delimitables en el seno de una poética o estética, de configuración programática y colectiva, que se desarrolla en un contexto espacio temporal determinado. Por lo tanto, toda metodología se halla ligada a un universo estético, ético y/o ideológico específico, al que el sujeto accede a través de la adquisición de los procedimientos para producir Actuaciones asociadas al mismo. Cada metodología específica es portadora de una idea diferente de Yo Actor, pero todas poseen una dimensión técnica (cuyo objetivo radica en que el sujeto adquiera una identidad que lo ayude a soportar el accionar en escena) y una dimensión estrictamente estética y/o ideológica, que es secundaria respecto de aquélla.

Por procedimiento, hemos definido a la serie de pasos o fórmulas adquiridas (y por lo tanto, transmisibles) que tienen por objeto arribar a un resultado o efecto garantizado por su aplicación. En lo que respecta a la noción de materiales, la hemos definido como la multiplicidad infinita de elementos, circunstancias y eventos (entre los cuales se hallan los procedimientos, además de medios expresivos, preceptivas codificadas, lenguajes tradicionales, instrumentos, condiciones socioeconómicas, características históricas y contemporáneas del campo teatral al que el actor pertenece, Actuaciones anteriores articuladas en una “tradición”, reglas de los géneros, parámetros ideológicos y éticos a los que el actor adhiere, posición ante las circunstancias fortuitas, planteo del trabajo con el director, el maestro, el resto del elenco, el público, etc.), con

los que el Yo Actor establece un diálogo abierto e inmanente durante la situación de actuación.

En lo que respecta a la adquisición, tanto de la identidad como Yo Actor, como de los procedimientos estéticos de una metodología dada, ya sea mediante ejercicios o a través de otras formas de transmisión, el aprendizaje se realiza merced al establecimiento de una relación transferencial con otros. Hemos determinado a las figuras del maestro, el director, los compañeros (de clase o elenco) y, como ya mencionáramos, el espectador, como “otros” esenciales del sujeto actor.

En cuanto al maestro y al director, ambas figuras presentan semejanzas y diferencias que necesariamente deben establecerse para evitar la confusión de roles. Entre las semejanzas, hemos establecido que tanto el director como el maestro ocupan el lugar de la mirada en la instancia previa a la situación de actuación. No obstante, la diferencia sustancial radica en que, mientras el sujeto se relaciona con el director en tanto Yo Actor, respecto del maestro esta identidad aun no ha sido adquirida. Por lo tanto, el maestro debe brindar herramientas claras y concisas para el posicionamiento del sujeto como Yo Actor en la situación de actuación, evitando así deformaciones en el aprendizaje del actor, propias de una confusión con el rol de director.

Por último, determinamos que la relación con los compañeros se establece a partir de la generación de un espacio o imaginario común al grupo, en tanto premisa para la posibilidad de desempeñarse juntos en la situación de actuación. Dicho imaginario, se establece a partir de tres instrumentos básicos: los ejercicios ideados para tal fin, el período de ensayos y la formación para la improvisación.

A partir de lo desarrollado, arribamos a un Modelo de Análisis de la Actuación, según el cual la situación de actuación es constituida por la relación entre el Yo Actor y el espectador, en la que éste sostiene la posibilidad de accionar del primero, a través de su mirada. El Yo Actor puede así establecer un diálogo inmanente con lo que hemos denominado metodologías específicas y materiales, conformados por todos aquellos elementos que participan de la situación de actuación, tanto por hallarse presentes como por condicionar a la misma de alguna manera, entre los cuales se encuentran los procedimientos específicos utilizados por el actor en su Actuación. Como resultado del accionar en la situación de actuación, surgirá entonces el personaje, en tanto representación como sustitución de una ausencia referida. Aquello que de dicha representación permanece como resto, es decir, lo que no puede subsumirse en la trama,

constituye el Gesto en tanto estilo personal resultante del conjunto de reiteraciones formales en las que incurre el actor.

De este modo, las dimensiones transitiva (el personaje, la acción narrativa, el sentido, el género) y reflexiva (el sujeto en tanto gesto) de la representación, coexisten y dependen una de la otra para producirse como efecto de la Actuación. Por lo tanto, mediante la constitución de la escena psíquica en que consiste la situación de actuación, tanto el actor como el espectador toleran el surgimiento de lo que resta en la representación, el Gesto en el caso del primero, pero también el placer de la contemplación estética de la Actuación en el del segundo.

Tomando dicho esquema, hemos propuesto una noción general de Técnica de Actuación, a la que definimos como una dimensión presente en el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica para la adquisición de una metodología específica, y que constituye la forma de acceso a la identidad como Yo Actor y al posicionamiento del sujeto en la situación de actuación. Así, las diversas metodologías específicas de Actuación, que pueden articularse tanto en planes de enseñanza explicitados en instituciones de formación, como en el aprendizaje del oficio a partir de la práctica o de la imitación de otros actores, poseen, además de elementos propios del universo estético ideológico al que adscribe, una dimensión técnica que es vehiculizada a través de los mismos y mediante la cual el sujeto se posiciona como Yo Actor.

Este esquema básico se halla presente en todas las Actuaciones, por lo que las mismas son susceptibles de análisis a partir de dichos parámetros. Cada metodología específica presenta un desarrollo particular de los mismos, priorizando algunos aspectos por sobre otros y demostrando, de esta manera, diversas concepciones respecto de qué es un sujeto, qué es una Actuación, cuáles son los materiales o procedimientos específicos, y los valores éticos a los que se da importancia, en detrimento de otros a los que se desestima, etc., implicando esto la singularidad de cada metodología que, merced al Modelo, puede analizarse. En cada caso, será necesario establecer las particularidades que presenta la formulación de la categoría de Yo Actor, cómo se concibe a la situación de actuación, cómo se propicia el diálogo inmanente durante la misma, cuáles son los procedimientos y materiales que se priorizan, y en qué términos acontece el Gesto.

Finalmente, en el **Capítulo 4** hemos aplicado el Modelo de Análisis propuesto a diversas poéticas teatrales presentes en el teatro occidental durante el último siglo, y a la Actuación popular.

En primer lugar, hemos analizado la primera parte del “sistema” desarrollado por Constantín Stanislavski, en tanto constituyó la primera propuesta metodológica moderna que propició, por medios técnicos, la subordinación de la Actuación a la trama, en función de la dialéctica inherente al drama moderno y estrechamente ligada a la hegemonía del director. De este modo, la Actuación realista se cristalizó como aquella que permite la máxima transitividad hacia el referente. La vivencia constituye el elemento articulador de todo el “sistema”: posiciona al Yo Actor en la situación de actuación, mediatizando su vínculo con el público, establece un puente entre la preparación y la Actuación propiamente dicha, constituye la continuidad entre la formación y el ejercicio de la profesión, subordina la acción actoral al personaje a representar (determinado por el subtexto y garantizado por la lectura del director), y modula la concordancia entre la mente y el cuerpo del sujeto (lo cual responde a una concepción dualista del mismo). La vivencia se propone también como el vínculo ideal entre los procesos voluntarios llevados adelante por el Yo Actor y el *subconsciente*, garantizando la aportación de lo propio y original del sujeto, que se halla limitado así a lo discursivo e intencional, y siempre en subordinación a la trama. Sin embargo, esto no puede asimilarse al concepto de Gesto propuesto por nuestro Modelo, dado que éste no se halla contenido en la psiquis a modo de recuerdo. Por el contrario, en la Actuación realista el Gesto se disuelve en el personaje: la pretensión de una total transitividad de la acción actoral hacia el referente a representar es una operación que conduce a la atribución al personaje de todos los aspectos reflexivos acontecidos en la Actuación. Si bien esto podría conducir a una totalización del Yo Actor en el personaje, esta ampliación del orden de la representación mediante la motivación de las acciones no evita que el Gesto (y por ende el sujeto en tanto estilo personal) devenga como su resto. Por otra parte, la Actuación stanislavskiana promueve la continuidad rítmica y privilegia el ensayo por sobre la situación de actuación, al tiempo que su advenimiento propició el desarrollo de un vocabulario técnico compartido entre docentes, directores, alumnos y Yo Actores.

En segundo lugar, hemos profundizado en la Actuación en el Teatro Épico propuesto por Bertolt Brecht. El Teatro Épico se propone hacer visible la enunciación a través del procedimiento de Distanciamiento como ruptura de la verosimilitud. En lo que respecta a la Actuación, los requerimientos trazados por Brecht plantean dos consecuencias desde el Modelo de Análisis propuesto. En primer lugar, una de carácter metodológico, por cuanto la Actuación distanciada construida durante el proceso de

ensayos, y de la cual resulta el Gestus del personaje, constituye el principal material con el que el Yo Actor dialoga durante la situación de actuación. Por lo tanto, cualquier otro elemento o circunstancia presente en la misma, adquirirá un carácter secundario. Esto redundará en un trabajo eminentemente intelectual por parte del actor brechtiano, quien debe partir de la comprensión racional de su personaje a través de sus contradicciones de clase, para luego cristalizarlas en una acción en tanto signo corporal, lo cual implica una continuidad con la idea de Actuación como interpretación. En efecto, tanto el proceso previo de preparación como el desempeño en la situación de actuación, se hallan mediatizados por la conciencia y la observación de su propio accionar por parte del actor. En segundo término, si bien la dimensión ética de la propuesta brechtiana se apoya en la reflexividad de los elementos presentes en la situación de actuación, se promueve su subordinación última a la referencia a una acción liberadora, por lo que los aspectos específicos de la Actuación (fundamentalmente el Gesto, en tanto estilo personal del sujeto) permanecen invisibilizados. Por consiguiente, si bien la utilización de procedimientos épicos promueve la percepción de la reflexividad de la tarea del actor, su subordinación a una función ética del teatro produce que la hegemonía de la dimensión transitiva, propia de la concepción tradicional, se mantenga invariable.

En tercer lugar, caracterizamos la propuesta actoral correspondiente al Teatro de la Crueldad, elaborado por Antonin Artaud. El mismo se basa en la supresión de la hegemonía del logos, por lo que parte de la eliminación de la trama como premisa. Esto implica la prescindencia del texto dramático y de cualquier forma de sustitución de un referente identificable. Estas concepciones plantean dos problemas para la Actuación. Por un lado, la propuesta artaudiana presenta una sobreestimación de la dimensión reflexiva de la representación, en tanto la plantea como autónoma respecto de la transitividad. Es por ello que la efectuación concreta del Teatro de la Crueldad se presenta como imposible. La segunda problemática de la obra de Artaud, y uno de sus legados más duraderos, consiste en la creencia en la renovación escénica a partir de la interpretación occidental de la extrema codificación y ritualidad del teatro oriental. Esta interpretación identifica la dimensión ritual de lo sagrado y la pérdida de individuación, con la exaltación de los sentidos y la posibilidad de integración del público a la escena. Por otra parte, confunde el desconocimiento del referente de la codificación oriental por parte de occidente, con la mera ausencia de una dimensión transitiva en la misma. De este modo, y aunque a simple vista su propuesta plantee instalar el caos en escena, con lo cual el actor obtendría una libertad no situada (y por lo tanto, imposible), Artaud

estima, por el contrario, que la Actuación debe estar hipercodificada, tomando como modelo al teatro oriental. Por consiguiente, al igual que Brecht, lejos de eliminar el régimen de la representación, Artaud realiza una operación de sustitución de la representación aristotélica por otra. Como corolario, y en términos estrictamente metodológicos, el Teatro de la Crueldad no proporciona herramientas que le permitan al Yo Actor posicionarse en la situación de actuación.

Luego, analizamos el devenir de la Actuación en el Nuevo Teatro norteamericano (caracterizado por De Marinis: 1987). En este caso, la articulación de una dimensión política a partir de la experimentación formal, constituyó un progresivo pasaje de la eliminación de la trama como objetivo inicial, a la disolución de la situación de actuación propiamente dicha. El Nuevo Teatro fue influenciado inicialmente por el *happening*, forma artística que se presentó como la más adecuada para producir un teatro independizado de la trama y que apelara al compromiso del espectador. Fundamentalmente, el *happening* contribuyó a la eliminación de la matriz literaria y su sustitución por una estructura compartimentada de unidades teatrales autónomas y herméticas. Desde nuestra perspectiva, hemos argumentado que estos procedimientos disolventes de la trama no promovieron una metodología específica novedosa en lo que respecta a la Actuación. Dado que la estructura derivada del *happening* le otorga una escasisima importancia al actor como sujeto creativo, la innovación propuesta por el Nuevo Teatro operó principalmente en la figura del espectador, quien accede a una situación de actuación en la que su relación con el Yo Actor se halla mediatizada por una serie de estímulos diversos. De este modo, la apelación a una mirada espectral que componga la obra promovió la percepción de todo suceso o elemento que se presente en el espacio escénico, como “teatro”, convirtiendo paulatinamente el enunciado “esto es teatro” en “todo es teatro”. Como corolario, la situación de actuación perdió progresivamente sus características específicas en tanto escena particular, desestabilizando la identidad del Yo Actor (lo que resintió también la del espectador).

Posteriormente, nos centramos en el Teatro Posdramático (Lehmann: 2002), surgido durante la década del 70. El mismo se apoya en las experiencias del Nuevo Teatro y en las reflexiones de Brecht y Artaud, por lo que retoma la interdisciplinariedad y la fragmentación del enunciado como forma de oposición a la constitución de la trama, pero prescinde ya de la función política como aspecto prioritario. Desde nuestra perspectiva, y a diferencia del Nuevo Teatro, el Teatro Posdramático preserva la situación de actuación, al conservar la división clara entre Yo

Actor y espectador. Por otra parte, la apelación a la sensorialidad del espectador, sin mediatización de ningún sentido representado, desemboca nuevamente en la consecución de un placer que sólo puede lograrse intelectualmente, en tanto el espectador debe “armar” la obra. Entre las consecuencias que esto le trae aparejado a la Actuación en el Teatro Posdramático, debemos destacar dos. Por un lado, que la disolución de la trama en favor de la reflexividad de los procedimientos resulta entonces en un programa de director, cuyo concepto pasa a ubicar la centralidad de la obra. En ese caso, el Gesto del actor no queda ya invisibilizado, sino que es atribuido a la creación del director (que lo utiliza como “material” para su trabajo), por cuanto es visible, pero no le es adjudicado como estilo personal. Por otra parte, la idea de que el actor crea su trabajo sin intermediación de ninguna otra instancia, es decir, sin dialogar con ninguna “metodología específica o material”, promueve la ilusión de la “autoproducción”, en la que incurren ciertas lecturas de lo que se conoce como “dramaturgia del actor”. Como consecuencia, esto puede desembocar en una forma de totalización del Yo Actor en la situación de actuación, es decir, la falta de apertura a lo que sucede en la misma y el regodeo en la propia forma descubierta, al tiempo que puede redundar en el olvido del espectador y su expulsión de la situación de actuación.

A continuación, nos centramos en las indagaciones de Jerzy Grotowski. Las mismas se oponen a la línea interdisciplinaria del *happening*, proponiendo en cambio un Teatro Pobre, en tanto abandono de cualquier medio expresivo que no sea indispensable. Por consiguiente, la propuesta de Grotowski se centra en la experimentación con las posibilidades de la situación de actuación propiamente dicha. No obstante, su posterior acercamiento al ritual y el desplazamiento de su interés del producto teatral al proceso creativo, lo condujeron al abandono de la misma, optando por investigaciones que prescindían del espectador, al prescindir del espectáculo. En lo que respecta al trabajo del actor propiamente dicho, Grotowski propone una ética férrea, para la cual el Yo Actor se define como un cuerpo liberado de toda resistencia a los impulsos psíquicos. Esto se logra con un entrenamiento severo y con la producción conciente de signos vocales, gestuales y sonoros articulados, recurriendo nuevamente a la hipercodificación, tal como lo había hecho Artaud. De este modo, la formación mediante la cual el sujeto adquiere su posición como Yo Actor, pasó de una concepción positiva (la adquisición de “metodologías específicas”, procedimientos o herramientas con los cuales dialogar en la situación de actuación) a una negativa (eliminar aspectos propios que impiden dicho diálogo). Hemos considerado, por consiguiente, que una

formación basada en la negación de lo propio, conlleva a la imposibilidad del posicionamiento como Yo Actor, sostenida en la ilusión dualista de un sujeto no situado.

Por su parte, Eugenio Barba retomó casi todos los aspectos de la obra de Grotowski, exacerbando el interés por las formas del teatro oriental como acercamiento a la esencia del teatro y a los aspectos denominados pre-expresivos del sujeto en la situación de actuación, los que son utilizados como fundamento de un entrenamiento tan riguroso e interminable como el que propone su maestro. En efecto, la metodología barbiana promueve el *training* individual como proceso de autodefinición del actor, dado que, por medio de los ejercicios, el mismo encuentra sus obstáculos e intenta superarlos, lo cual continúa con la formación por la negativa propuesta por Grotowski y le agrega una notable obturación del diálogo con otros compañeros. Desde nuestra perspectiva, hemos argumentado que la elevación del ejercicio como centro de la formación del Yo Actor, implica una totalización en la preparación previa como posicionamiento, lo cual actúa en detrimento del diálogo inmanente a la situación de actuación.

Por último, hemos profundizado en las características de la Actuación en el teatro popular, que han sido retomadas por diversas propuestas que, a lo largo del siglo XX y lo que va del presente, cuestionaron la hegemonía del teatro representativo. La Actuación en el teatro popular es aquella que se halla más estrictamente circunscripta a la situación de actuación propiamente dicha, dado que la relación entre Yo Actor y espectador en el mismo es directa, y no tolera mediación de ninguna otra instancia. La comunicación entre las identidades que participan de la situación de actuación se da, de este modo, de forma fluida, por lo que el espectador no sólo sostiene la posibilidad de acción del Yo Actor a través de su mirada, sino que la refrenda constantemente a través de la risa, el aplauso y otras intervenciones, comportamientos que no sólo no son censurados ni silenciados, sino promovidos por el propio actor. Dado que la relación entre Yo Actor y espectador se vuelve explícita y es el verdadero objeto del espectáculo, que consiste entonces en las variadas formas de explotación de dicho vínculo, el teatro popular presenta un alto grado de reflexividad. Los procedimientos fundamentales de la Actuación popular son la concepción grotesca del cuerpo y la parodia a la cultura oficial, vehiculizada a través de la parodia al teatro representativo, que es tomado como material por el Yo Actor. Esto implica que, contrariamente a lo que muchas veces se

argumenta, tanto éste como el espectador, están en condiciones de reconocer dicha referencia, para poder luego, subvertirla.

De lo hasta aquí expuesto, extraemos las siguientes conclusiones:

La Actuación es una de las pocas manifestaciones artísticas que carecen aun de herramientas de análisis y de una noción de técnica lo suficientemente amplia como para dar cuenta de los procedimientos mínimos e indispensables para producirse. La noción de técnica en relación a la Actuación se ha utilizado para dar cuenta de una versión o de un conjunto de prescripciones para el desempeño actoral en planteos estéticos determinados, pero carecía de una visión más abarcadora del fenómeno. Por consiguiente, estas nociones parciales se evidenciaban insuficientes al confrontarse con Actuaciones que no podían explicarse según sus parámetros (cuyo ejemplo más cabal es la noción de Actuación como representación de un personaje que, muchas veces confundida con una noción general de Actuación, no podía dar cuenta de los casos en los que dicha categoría se hallaba ausente).

Consideramos que el Modelo propuesto brinda algunas herramientas iniciales para arribar a una perspectiva lo suficientemente amplia del fenómeno actoral, capaz de dar cuenta de las diversas versiones metodológicas existentes. En este sentido, sostenemos que el Modelo de Análisis propuesto posee la suficiente amplitud como para poder ser utilizado en todo tipo de metodologías, e incluso, en casos aislados. Efectivamente, el esquema enunciado elimina la distinción entre obra original e interpretación, y estima improcedente la diferencia entre la Actuación de un personaje enunciado previamente en un texto dramático y la de un personaje si enunciación previa, e incluso puede aplicarse también en los casos de ausencia de entidades definibles como personajes. Por consiguiente, puede ser utilizado para analizar Actuaciones propias de todo tipo de teatro.

La noción de Técnica de Actuación propuesta, posibilita además la evaluación de aspectos profesionales, discriminando las herramientas que facilitan el trabajo del actor, y permitiendo aislar y analizar las diversas deformaciones profesionales que pueden producirse durante su formación (ya sea que se trate de dificultades que le impiden al sujeto posicionarse en la situación de actuación como Yo Actor o de dificultades para desempeñarse en ciertos géneros, estilos o medios, lo cual disminuye sus posibilidades de inserción laboral).

Por otra parte, el Modelo propuesto nos permite diferenciar entre la autonomía del actor (a la que entendemos como la posibilidad de manejo de las propias herramientas

metodológicas en el proceso creativo de una Actuación en cualquier contexto, ya sea de una producción propia o de una puesta en escena en términos tradicionales, siempre en diálogo con las circunstancias y materiales que lo rodean, y nunca en solitario) y la autogestión (en tanto generación de proyectos de producción propios, que pueden o no implicar la concreción de un proceso creativo por parte del actor). En base a su concepción del sujeto actor, de la Actuación y del teatro, cada metodología puede o promover ambas o privilegiar una por sobre la otra, aspecto que el Modelo permite analizar.

En lo que respecta a la enseñanza y aprendizaje de la Actuación, consideramos que, a pesar de la existencia de escuelas especializadas, regidas por la concepción moderna del traspaso del saber, éstas coexisten con las formas propias de la adquisición de un oficio. Esto se debe a las características específicas de la disciplina, fundamentalmente a su carácter de “arte del hacer” (en los términos de De Certeau: 2007). En este sentido, se tornan indispensables la relación pedagógica interpersonal y la adquisición práctica del conocimiento. Aun así, el Modelo también brinda herramientas para el análisis de los casos en el que el sujeto arriba al posicionamiento como Yo Actor en la situación de actuación, de forma espontánea, es decir, sin mediar formación previa alguna.

Por otra parte, hemos establecido también que las razones por las cuales cada sujeto elige una metodología particular son personales y tienen que ver con la posibilidad de establecer una relación transferencial con el maestro, los compañeros y el corpus de procedimientos o herramientas propuestos para arribar al posicionamiento como Yo Actor y, a partir de allí, al diálogo inmanente del que podrán surgir el personaje y el Gesto. Por consiguiente, no puede establecerse ni a priori ni externamente a cada relación particular, una valoración de las diversas metodologías. Su pertinencia o no, dependerá de la relación que cada sujeto establezca con la metodología de la que se trate. No obstante, el contexto socio histórico de cada campo teatral puede valorar algunas metodologías específicas por sobre otras o, en cambio, promover el pasaje por diversas metodologías como camino personal en la formación o el desempeño como Yo Actor, tal como sucede actualmente.

Cada sujeto podrá establecer también una relación transferencial con un género, autor o director, desempeñándose con mayor soltura o creatividad en un caso por sobre otro (aspecto del que se desprenden expresiones como “actor shakesperiano”, “actor lorquiano”, “actor stanislavskiano”, etc.). También dependerá del campo teatral si estas

especializaciones se valoran o promueven, o si, en cambio, se las considera como limitaciones expresivas o profesionales.

En lo que respecta al estilo personal o Gesto, consideramos que el actor que ha desarrollado una obra propia es aquel capaz de incurrir en reiteraciones formales como resultado del diálogo con circunstancias y materiales siempre diferentes, y no aquel que produce Actuaciones siempre similares a sí mismas. Al igual que todo artista, el actor talentoso será el que logre combinar, de forma involuntaria e inconsciente, cierto grado de repetición con cierto grado de diferencia. Entre las circunstancias con las que el actor deberá establecer un diálogo, se halla la rítmica común del espectáculo y del grupo. Habrá actores en los que el estilo personal se hallará en la continuidad con la misma, y otros que, en cambio, basarán su Gesto en la “extravagancia”, es decir, en la posibilidad de recortarse de dicho fondo común y ser originales y diferentes al resto, por lo que también dependen del contexto para acontecer como sujetos. Por consiguiente, el actor nunca se desempeña sólo, aun cuando no haya otro actor sobre el escenario.

Por último, podemos afirmar que el carácter ambiguo de la acción actoral (al que hemos identificado como la causa de la indeterminación teórica de la Actuación), halla su explicación en la existencia de una constante dimensión reflexiva en la que el sujeto acontece como estilo personal. Esto sucede aun en el teatro tradicional y constituye el aspecto específico de la Actuación como objeto de apreciación artística y de investigación. No es del todo equivocada entonces, la extendida percepción del actor como elemento que impone una impronta caótica en el hecho escénico¹²⁷.

Si, tal como afirmamos en el apartado 1. b. 3., la ausencia de una precisa formulación técnica de la Actuación, había sido suplida, a lo largo de la historia del teatro occidental, por una normativa, el siglo XX le presenta al actor una multitud de metodologías específicas diferentes. Gombrich (1984) afirma que es en el siglo XIX que el historiador del arte puede pasar por alto la norma y contemplar sin prejuicios la sucesión de estilos, en tanto conjunto de características morfológicas reconocibles. Esto no sucedió con tal contundencia en el teatro, y mucho menos en la Actuación, donde el realismo fue lo que garantizó y/o prolongó la mimesis como norma (con el agregado de un componente ético: el de la utilidad social del teatro) durante el siglo. Y si, ya alejado de las normas, el único pecado para el arte del siglo XX era el de ser académico

¹²⁷ Que podemos hallar tanto en las poéticas históricas, como en propuestas contemporáneas (cuyo punto más extremo sea quizá el posicionamiento de Gordon Craig), así como también en análisis de teóricos teatrales (Pavis: 1995; Ubersfeld: 1997).

(Gombrich: 1984), lo que el teatro evitó durante esa centuria, fue ser representativo. Las diversas metodologías de Actuación surgidas durante el siglo XX contemplaron esta premisa, aunque en muchos casos presentaron los problemas propios de poéticas o reflexiones personales que intentan arribar a una formulación transmisible a otros.

Pero así como, siguiendo a Gombrich, los defensores de los estilos no clásicos fueron más allá, reivindicando valores alternativos o filosofías, y prolongando la concepción de la forma como “superficie” de algo más profundo, también la experimentación teatral prolongó durante el siglo XX el ideal de sus predecesores. Así, Richard Schechner (2000) asegura que, en buena medida, el teatro del siglo XX es didáctico, dado que le ha exigido al teatro que sirva al pueblo, desenmascare a los opresores y conduzca a una vida mejor. Así, el rechazo a la trama fue suplantado por nuevas trascendencias o sentidos, muchas veces valores éticos, a representar.

Así, la coexistencia de las dimensiones transitiva y reflexiva de la representación se sostiene en otros elementos, pero persiste. La relevancia de la dimensión reflexiva de la Actuación, es lo que ha originado que la misma sea considerada un elemento central en las poéticas teatrales que cuestionan al régimen transitivo, exacerbando su carácter disruptivo mediante la experimentación formal. Estas características, que también explican el papel preponderante de la Actuación en el teatro popular, ubicado generalmente en una situación marginal respecto del teatro dominante, promueven que las elecciones estéticas en torno de la Actuación (tanto las que promueven la subordinación del actor a la representación como su elevación como elemento central en el acontecimiento teatral), constituyan posicionamientos políticos en los mas variados contextos estéticos y éticos. En la **Segunda Parte** de nuestra investigación, y valiéndonos de nuestro Modelo de Análisis, analizaremos cómo esto se produce en el caso porteño.