

Actuación teatral en la contemporaneidad: reflexiones en crisis

André Carreira; Angela Stadler; Antonia Vilarinho Cardoso; Cleito Pereira da Rocha; Daniela Carmona; Daniel dos Santos Colin; Douglas Kodi; Jefferson Bittencourt; Lúcia Helena Martins; Marcos Klann; Roberta Xavier; Vanessa Civiero; [\[1\]](#)

RESUMEN

Este texto aborda la noción de actuación teatral en la contemporaneidad y discute los procedimientos creativos de una escena expandida considerando la crisis de los modelos de actuación que aún dominan nuestra cultura teatral. Este es un material que nació tanto de prácticas artísticas como de reflexiones conceptuales, y trata la práctica de la actuación como un ejercicio de composición de plurales

PALABRAS CLAVE

Actuación; Representación; Teatro contemporáneo; Real; Utopía de la proximidad

SUMMARY

This article approaches the notion of theatrical acting in contemporaneity and discusses creative procedures considering an expanded scene and the crisis of the acting models. This material is related to both artistic practices and conceptual reflections, considering the acting practices as exercises of composing plurals.

KEYWORDS

Performance; Representation; Contemporary theater; Real; Utopia of proximity

Presentación

Este texto presenta un conjunto de reflexiones colectivas sobre la idea de una actuación teatral contemporánea, considerando la premisa de la crisis de los modelos de actuación que aún dominan nuestra cultura teatral. La escritura colectiva fue resultado de un deseo de componer un pensamiento resultado de una experiencia de aprendizaje que asoció la reflexión teórica con la práctica de la escena en el contexto de un curso de posgrado.

Las ideas que proponemos en este artículo nacieron de las discusiones y experiencias escénicas prácticas llevadas a cabo en el seminario *Teatralidades y espacialidades: actuación en el aquí y ahora*, dictada por el profesor André Carreira de forma simultánea en el Programa de Pós-Graduação em Teatro y en el Programa Mestrado Profissional em Artes (UDESC). Construimos este texto colectivo como una práctica creativa de escritura, tomando como punto de partida tanto nuestras experiencias prácticas como las discusiones en las clases y las lecturas que conformaron la referencia bibliográfica del curso.

Nuestro objetivo con este artículo es proponer un foco de reflexión sobre la idea de actuación teatral en el aquí y ahora; y a partir de eso reafirmar la necesidad de pensar sobre modos de construcción teatral que dialoguen con las dinámicas profundas del quehacer escénico en un tiempo de incertidumbre. Somos directoras, directores, actrices, actores, autores y autoras [\[2\]](#) cuyo principal interés al desarrollar esta experiencia de escritura fue discutir el papel de la actuación teatral en el teatro contemporáneo considerando nuestras prácticas creativas.

Actuar en los tiempos de la hiper-representación

Pensamos aquí la actuación teatral reflexionando sobre las perspectivas de una composición plural, lo que implica en la acción y en la tarea de componer un nosotros. Nuestro foco está puesto en los dispositivos de actuación y en la profanación de estos a través de diferentes maneras de hacer que una escena teatral se permita sondear, explorar y proponer rupturas.

Vivimos en una época de la hiper-representación, un tiempo en el cual hay espectáculos y festivales artísticos de los más diversos tipos y formatos, que experimentan de manera intensa como se mueven los cuerpos y proponen reflexiones sobre lo que alimenta nuestra capacidad de acción. Al mismo tiempo, ese es un contexto que pone en duda la densidad de nuestras prácticas de representación y de construcción de vínculos.

La hiper-representación “nace” de manos dadas con la crisis en la representación en finales del siglo XX e inicio del XXI. Esta crisis hace evidente como es nuestra constitución como sociedad, y la continuada transformación de los conceptos que nos definen como seres sociales. Somos seres interdependientes y estamos permanentemente en relación con nuestra capacidad de representación y nuestra consciencia de esta misma representación.

La representación es una herramienta de estructuración de vínculos sociales, pues la representación implica en la acción de interpretación, y es influenciada por diferentes regímenes de identificación practicados por el sujeto en la trama colectiva.

A partir del siglo XX la crisis de la representación reflejó la ampliación de la capacidad de percibir los ciclos interminables de la representación. Así, se hizo posible confrontar los compromisos del sujeto con el representarse a sí mismo constantemente; esto condujo al cuestionamiento de la potencia de las representaciones, particularmente en lo que se refiere al teatro. Eso nos puso dentro del círculo donde operan las tensiones entre lo visible y lo decible con relación a los más diversos procedimientos de representación. Frente a eso nos preguntamos: ¿cuál es el nivel de ficción, de representación, que aun aceptamos en el teatro? ¿Cuáles son los procedimientos creativos que nos permiten trabajar con las representaciones cuestionándolas simultáneamente?

Pensamos el teatro como un espacio de composición del plural, un espacio heterópico – con múltiples capas de significación – que no es finito en sus maneras de hacer. Un espacio limitado físicamente pero ilimitado poéticamente, un espacio plural.

Según Victoria Pérez Royo (2017) la idea de componer el plural supone dos fuerzas: una centrípeta a partir de la ‘palabra’ componer, y otra centrífuga relacionada a la palabra ‘plural’. Entre las fuerzas de reunión y dispersión, estaría el ‘nosotros’, en una situación dinámica.

El plural es generado a través de elementos que se agrupan, sin que sea necesaria una equivalencia entre estos elementos, no es la fusión que interesa, sino el reconocimiento de las diferencias. El componer supone una acción, una práctica, un proceso en el tiempo, un poner las cosas juntas; sería a partir de sus relaciones que se encontraría lo común entre los elementos.

Pero, sabemos que "todo lo que se compone puede descomponerse para volver a articularse de otra manera" (ROYO, 2017, p. 10). Así, componer el plural sería un ejercicio, un entrenamiento práctico, vital, corporal y político. Al configurar un ‘nosotros’ este ‘plural’ no se materializaría en una única forma. Las percepciones y las interpretaciones son, de hecho, representaciones, por lo tanto hay una infinidad de ellas que estimulan múltiples maneras de configurar un ‘nosotros’.

A partir de la premisa de la transformación compusimos pluralmente este artículo, pues sabemos que somos un conjunto de voces, de memorias, cuerpos,

entidades, influenciados y fabricados por otros innúmeros conjuntos. Así, nos ponemos en relación para establecer una práctica de investigación sobre los dispositivos que discuten márgenes de la actuación en el teatro.

Al cuestionar los dispositivos de actuación percibimos sus límites, y al confrontarlos constatamos que su profanación es también otra manera de componer. A partir de nuestras diversas maneras de hacer, buscamos dar visibilidad a esa diversidad en la fabricación y en la investigación, teniendo la ruptura con los dispositivos como una herramienta para estar componiendo el plural. Nuestra escritura se dio experimentando el ambiente de las artes escénicas en el cual reunimos cuerpos en un espacio otro, que según Royo:

debido a su carácter “en vivo” y de encuentro colectivo, a su dimensión relacional y su atención al cuerpo y a sus capacidades, potencias y energías, [las artes escénicas] constituyen un terreno especialmente propicio para experimentar las dinámicas del “nosotros” y reflexionar sobre ellas (ROYO, 2017, p. 11).

Reafirmamos la potencia de las artes escénicas, particularmente la actuación, para la experimentación del componer el plural, pues se la representación es un elemento clave de la estructura de vínculos en el ámbito social, solamente establecemos vínculos representando. Pero cabe cuestionar lo que representamos los artistas en ese momento en el cual el consumo impera y nos rige.

No distinguimos nuestra relación con el consumo de nuestra relación de construcción como individuos; y si todos los individuos representan de forma sistemática y permanente, ¿cuál sería el lugar del profesional que representa como oficio? ¿Podemos alcanzar una “verdadera presentación” sin representar? O ¿solamente podríamos poner en movimiento nuestra capacidad crítica de entender los procesos de representación y sus más diversas camadas como práctica “verdadera” en relación a los otros?

Considerando este contexto, a parte de pensar sobre el alcance y la reconfiguración constante sobre los dispositivos de actuación en la actualidad, intuimos un actuar más allá de un régimen representativo y de técnicas específicas de representación de un personaje. Abordamos la actuación como un ámbito de experimentación que excede en mucho la idea de la encarnación del personaje vinculada con el memorizar un texto para tornarlo orgánico a una escena regida por el texto dramático.

A partir de eso cuestionamos otros aspectos que están relacionados con la naturaleza de la actuación teatral, tales como: la búsqueda de la eficacia del teatro; la situación de la actuación en un contexto de crisis en el cual se cuestiona la legitimación del desempeño; las nociones de tiempo y de ritmo de la representación en articulación con el pensamiento sobre el tiempo de la vida fuera del espacio ficcional del teatro.

Cuestionamos la propia práctica de lo ficcional como instrumento absoluto de lo racional. Eso nos obliga a reflexionar sobre nuestras percepciones relativas al papel del diálogo de la escena, sobre naturaleza del personaje y del texto dramaturgico, y finalmente sobre la noción de juego. Esto implica en una reflexión sobre nuestras referencias técnicas y nuestros cuerpos como *cuerpocarne* y *cuerpoimagen*. Cuerpos que entrenan, ensayan y fabrican escenas, inscriptos en una fisicidad específica capaz de apelar a otros cuerpos y de moverlos, o de invitarlos a una relación empática. Eso nos llevó a proponer una investigación que explora la idea de componer un plural, una configuración de un ‘nosotros’ en el teatro (Ver ROYO, 2017).

¿Qué es vital en el espacio de producción del teatro se pensamos en la composición del plural? Propuestas artísticas actuales proponen una zona de riesgo y no de información; ellas se comprometen con la acción de no controlar el signo, sino disparar el acontecimiento; pretenden explorar más el plan del afecto que el plan narrativo y por eso trabajan con la tensión entre la cultura y la política, entre los cuerpos. Estos abordajes buscan tensiones entre el performer y el material porque cuestionan las posibilidades de que el cuerpo escape del dominio de las técnicas usuales. Así, se pretende salir del lugar modelar para el lugar relacional.

A partir de estas ideas proponemos aquí una mirada sobre prácticas artísticas contemporáneas como modos de aprender a habitar el mundo considerando que lo habitamos en común. Al pensar la práctica teatral como una utopía de la proximidad que pretende reunir personas para producir transformaciones, se puede considerar el desplazamiento de la actuación del eje de la producción simbólica dirigida a un público, para un ejercicio de composición de un “nosotros” (CARREIRA, 2018).

Cuestionar la técnica de actuación en los tiempos de la híper-representación y indagar como actuar como forma de componer un “nosotros”, implica que se pueda experimentar el ser *cuerpocarne* en un mundo gobernado por la mirada. Pero, este es un tiempo que nos hace espectáculo y que enaltece el *cuerpoimagen*. (MATOS, 2018), por lo tanto no estamos frente a una tarea de fácil realización.

Es en este cuadro que actrices y actores buscamos una re-fundación de nuestros procesos de creación, nuestros maestros y guías de otrora ya no nos responden más de forma completa. Estamos delante de cuestiones que exigen que reflexionemos sobre nuevas formas de ponernos frente a la audiencia, confrontando las fronteras entre la ficción y la realidad.

Estas fronteras ya están transpuestas virtualmente por los dispositivos y medios de comunicación que producen modos de relacionamiento balizados por redes virtuales, que son cada vez más abarcadores y omnipresentes. En las dinámicas de la híper-representación la sociedad mediática y las redes quieren penetrar en la vida íntima y cotidiana de cada participante, y estos últimos desean, ávidamente, saber del otro, exponerse a si propios, tornar público lo privado, espejarse en el otro. No nos contentamos en contemplar los eventos, como en el advenimiento del cine y posteriormente de la televisión, se quiere sentir parte de ellos, reconfigurarlos, opinar e interferir. Pero, para hacerlo de forma masiva y híper expuesta se tiene que abdicar del contacto cuerpo a cuerpo, de la presentificación de las relaciones. Las experiencias de las artes escénicas – artes vivas - pueden ser una herramienta disidente en este contexto.

Podemos pensar el trabajo de la actuación como práctica que disiente de aquello que son relaciones virtuales contemplativas y verborrágicas, donde aparentemente cada sujeto se siente protegido por el anonimato, la distancia y por los dispositivos de seguridad y control de los medios de las redes virtuales. Consumimos a través de las relaciones virtuales lo que los otros aparentemente son, pero este espacio pretende ser real, cuando en realidad es también ficcional, fabulado, o sea es un producto híper-representado.

Representamos cotidianamente, hasta cuando estamos solos. Por eso, cabe reiterar una cuestión: ¿como nosotros, actrices y actores podemos generar prácticas y modos de creación que sean no apenas alternativas, pero contestadoras y se organicen a margen de la norma hegemónica de regencia de las relaciones sociales pulverizadas por las mídias? Como cuestiona el filósofo Santiago Alba Rico: ¿cómo ser carne en un mundo cada vez más gobernado por mirada que espectaculariza? (2016)

Parece que la propuesta es materializar la relación, tornarla “carne”, a través de nuestra proximidad, de artistas con las y los espectadores. Estos pasarían a hacer parte de la experiencia de manera tan protagonista cuanto nosotros/as artistas. Afirmar el acontecimiento escénico como práctica que abre brechas en las murallas de la virtualidad, y proponer el evento escénico como coautoría de ambas las partes, evento en el cual el propio proceso creativo es compartido. Proponer experiencias que se constituyan explícitamente como una duración de la relación a través de la presencia de nuestro cuerpo frente a los cuerpos del público, como una experiencia kinestésica que desnude los artificios escénicos. Como en otros momentos del teatro, podemos observar un retorno a la idea de tornar reconocible la ceremonia social como realización teatral en la cual juegan un papel fundamental quienes performan y quienes asisten.

Un ejemplo de evento, entre muchos otros, que se encajan en algunas de las proposiciones ya mencionadas es el espectáculo “Dizer e Não Pedir Segredo”, dirigido por Luiz Fernando Marques (Lube), con el Teatro Kunyn, de São Paulo. Esta experiencia fue concebida para ser presentado en las casas y departamentos de los espectadores (por lo tanto una audiencia limitada a no más de 20 personas). Su temática de desnudamiento de las intimidades de los artistas llevó a esta elección. Los espectadores inicialmente beben y comen juntos, como en una celebración, toman objetos que están a la disposición para interactuar con las escenas y entonces asisten/participan. Los personajes y situaciones son en su mayoría inspirados en la vida real de los artistas y esto queda explícito a lo largo del evento.^[3]

Al horizontalizar las relaciones creativas y poner todos/todas en el mismo espacio artistas y público, se sobrepondrían las realidades. Existiría en este caso una realidad claramente establecida y puesta por la presencia física de todos los participantes de la experiencia teatral. El espacio físico compartido, el texto, la utilería permitirían la instalación de una condición de juego en la cual los papeles sociales establecidos del público y de actores y actrices podrían

ser material fundamental del proceso artístico.

Actuación entre lo real y lo ficcional

La actuación es una herramienta para explorar vínculos que transformen el acontecimiento teatral a partir de sus proposiciones, provocaciones pues instala el juego teatral y las fricciones entre lo ficcional y lo real. Por medio de alternancias, identificaciones, aproximaciones y extrañamientos se puede permitir que irrumpa en el ensayo o en la escena la realidad social y otras realidades movientes y circunstanciales.

Estas realidades otras podrían ser pensadas como capas de existencia que se materializarían durante el evento teatral, transformando y expandiendo o contrayendo el espacio y el tiempo del acontecimiento escénico con el fin de profundizar la relación entre todos los y las participantes.

Podemos decir que estas realidades movientes que irrumpen durante el evento teatral serían circunstanciales, y tomarían formas momentáneas y pasajeras. Ellas podrían doblarse sobre la primera realidad sin que exista una fuerza de control tanto por parte de artistas cuanto por parte del público que reja absolutamente los rumbos del acontecimiento.

En este caso se debe asumir el riesgo del error, de lo inconcluso, y hasta de la posible recusa del público en hacer parte del evento o relacionarse con él y con sus elementos constitutivos. Pero el encuentro estaría puesto como premisa de la investigación artística. Lo que surgiría de ella sería la propia obra, imperfecta, moviente, potente de múltiples posibilidades y direcciones. El encuentro sería esa travesía.

¿Cuál el sentido de proceder de esta manera? ¿Cuál el sentido de provocar a través de la actuación relaciones de roce, embate, proximidad, extrañamiento y tensiones con los espectadores? ¿Cuál el sentido de deliberadamente generar fricciones entre realidad ficcional y social cuando pensamos la hipótesis de componer un plural?

Creemos que la principal razón sea justamente reafirmar la esencia de la práctica artística como la creación de relaciones entre individuos con la propuesta de aprender a “habitar mejor un mundo en común”, aceptar la fricción entre realidad y ficción como “una forma de reintegración con el mundo” (CARREIRA, 2016). Eso pondría el gesto artístico alineado con la idea de un aprendizaje que discutiría lo individual y lo colectivo, y propondría espacios relacionales que no sean los dictados por los dispositivos hegemónicos de control y estímulo de relaciones de consumo[4].

La perspectiva que orienta este texto se relaciona con el proyecto de una práctica artística como sabotaje de dispositivos tecnológicos que definen espacios de convivencia. Creemos que sería posible pensar una propuesta de resistencia con relación a las lógicas de la “sociedad del espectáculo” como sugerida por Guy Debord que propuso relaciones directamente vividas en el cuerpo, en presencia viva.

Para pensar un proyecto de actuación a partir de este punto de vista vale la pena considerar lo que dice Bourriaud: “para escapar al dominio de lo previsible, la relación humana – simbolizada o sustituida por mercaderías, destacadas por logo marcas – se necesita asumir formas extremas o clandestinas, una vez que el vínculo social se hizo un producto estandarizado”. (2009)

Llegamos así al concepto de “utopías de la proximidad” (BOURRIAUD, 2009) que se materializa en prácticas concretas que se disponen a invertir en las relaciones directas, corporificadas, y no en el resultado de estas. Eso está relacionado con el desarrollo de pequeñas utopías cotidianas que buscan aproximar realidades diferentes en un mismo espacio y tiempo. Lo que se pretende es la apertura de caminos y brechas para que otras relaciones sean las resultantes, y que por consiguiente se perpetre múltiples relaciones que funcionen como dispositivos de transformación de forma permanente. El resultado, la forma final, no importaría como único objetivo. Lo que importa es, a partir de esa sucesiva generación de realidades múltiples producidas por las relaciones de proximidad entre artistas y el público, construir un campo poético-político colectivo compartido, que urge ser activado a cada proposición.

Estos cuestionamientos aquí resaltados presentan el campo de acción del actor y de la actriz como una construcción pública, en el cual se discuten sus funciones como interprete, ejecutante y mediador(a)[5]. Con la mezcla constante de las capas ficcionales, de las dimensiones representacionales con la realidad, lo real en la acción teatral pasó a ser continuamente investigado y propuesto como elemento de la escena, haciendo evidente la fragilidad de la facultad humana de admitir las múltiples facetas de la realidad. También se cuestiona los límites, los márgenes entre el realizar la acción en situación de actuación – de posicionar un sujeto “frente” a la mirada de un otro –, y la configuración que constituye el soporte que legitima el performance.

Considerando eso, ¿cómo realizar prácticas escénicas que convivan, dialoguen con lo real y no con su recusa? ¿Cómo pensar la actuación como un dispositivo disidente que critica los dispositivos hegemónicos a profanar. Por eso, la necesidad de pensar la actuación y el teatro considerando lo colectivo y lo singular como materia de aquello que sería eficaz en las prácticas escénicas en la contemporaneidad.

Actuar en crisis y el artificio de la clandestinidad

La disidencia a que nos referimos anteriormente nos permite pensar la actuación en un contexto espacio-temporal de crisis. Nos encontramos en una época en la cual parece imperativo colocarnos en crisis para establecer prácticas que nos permitan trabajar en un estado de constante cuestionamiento de nuestro arte y del mundo. Por eso, debemos preguntarnos sobre las relaciones entre nuestras creaciones, nuestros procedimientos y el contexto cultural y político en el cual actuamos; no es posible apostar indefinidamente en la fuerza del teatro representacional, bajo el riesgo de ver nuestro arte alejarse del centro de las discusiones de nuestro tiempo.

Para pensar sobre eso tomamos la idea sugerida por la investigadora argentina Karina Mauro que dice que: “actuar es realizar la acción en situación de actuación” (2014, p. 137), por lo tanto, actuar sería estar en un contexto en el cual quien actúa es observado/a, y sería solamente por medio de esta observación que la actriz/actor se constituiría como tal[6]. Este sería el elemento sobre el cual usualmente se busca estabilidad para pensar el arte de la actuación[7]. Asumimos una perspectiva de trabajo en crisis - esta es la base tradicional de la situación de actuación -, por que es justamente sobre eso que se debe producir la crítica.

Aunque la actuación se construya en relación con la mirada del otro (la audiencia), en este juego quien actúa ocupa la posición de ser observado/a, pero opera en una situación de acción que puede producir tensiones que desplacen este público que acepta la ilusión propuesta. Al explorar estas tensiones podemos poner en crisis esta relación actriz/actor – espectadora/o basada apenas en la representación de las narrativas. En este sentido, es interesante considerar lo que Bourriaud llamó de perspectiva relacional, según el cual

la esencia de la práctica artística residiría en la invención de relaciones entre sujetos. Así, cada obra de arte en particular sería una propuesta de habitación de un mundo en común, mientras el trabajo de cada artista compondría un manejo de relaciones con el mundo, lo que generaría otras relaciones, y así hasta el infinito (BOURRIAUD, 2008, p.29),

Esto implica producir sentidos a partir de la conexión artista – público, desplazando la perspectiva del objeto para las relaciones; en el caso del teatro de las narrativas para la experiencia de estar viendo la narración escénica. Otras proposiciones pueden surgir con la experimentación y la práctica, objetivando la crisis como estrategia creativa en la relación performer – observador/a.

El artificio clandestino en la actuación sería una de estas posibilidades. Este artificio implicaría pensar un abordaje técnico en el cual quien actúa produciría una clase de ilusionismo sobre el personaje que no estaría dirigida apenas a reafirmar el realismo de la ficción, porque tendría como principal estrategia engañar la avidez por la ficción para permitir la irrupción de lo real. El personaje sería parte del trabajo pero no su centro, aunque a simple vista parezca el elemento principal de la escena. Entonces habría que construir alternativas para traicionar el personaje, para sabotearlo.

Eso propondría la puesta en funcionamiento de un doble que ya no sería el doble entre quien actúa y el personaje, pero un doble de sí mismo, esto es, un doble del performer; habría un desdoblamiento entre el acto de performar y el acto de estar en el aquí y ahora. Esto sería un elemento que produciría una práctica que clandestinamente introduciría en escena una dimensión de lo real mientras pareciera ofrecer apenas la ficción.

Este procedimiento se relaciona con la necesidad de poner en crisis la relación actor/actriz-espectador/espectadora en la situación de representación. La eficacia en la conducción de este diálogo clandestino dependerá del dominio concreto del actor o actriz sobre los modos de acción que su cuerpo es capaz de producir. Esta habilidad de conducción de la atención retoma la premisa de Grotowski, según la cual no se debe situar el problema de como ocurre una cosa, sino de que cosa hacer para que otra ocurra. (SOFIA, 2012, p. 54).

El artificio clandestino en la escena se relaciona con la hipótesis del acontecimiento, pues implica en duplicidad y desplazamiento de la lógica ficcional que es evidente en el teatro. Podemos llamar eso de clandestino por no estar explícito y no pretender ser evidente, por ser una forma de actuación en la cual todo puede ocurrir al mismo tiempo porque se mezcla con el estar con lo ficcional sin distinción de intensidades.

Ser carne en un mundo gobernado por la mirada

Las relaciones que podemos establecer entre cuerpo e imagen permiten cuestionar los caminos de la acción teatral. Cada vez más se consume imágenes, sea por los medios más antiguos como la publicidad y la TV, sea a través de aplicativos de celular, redes sociales de la internet, y cuerpo presente parece, eventualmente, una “pieza obsoleta”. En este universo la carne parece distópica. La relación directa entre dos cuerpos se presenta más compleja que a través de la mediación de dispositivos de comunicación, como celulares y *tablets*.

¿Ante la intensa presencia de estos dispositivos y de la corrosión de los lenguajes las artes vivas estarían condenadas al fracaso? Innumerables son experiencias visitan las fronteras del propio lenguaje teatral, y desterritorializan el teatro como campo específico^[8]. ¿La figura del actor/actriz dejaría de ser un elemento esencial al teatro? ¿Cómo lidiar con la hipótesis de no ser más cuerpo?^[9]

El teatro contemporáneo encuentra otras respuestas y medios de existencia, que no la convención que establece el público como un simple receptor de las obras. El actor y la actriz de este teatro deben ser conscientes que representan y crean los personajes al mismo tiempo en que se representan como performers, pero también en varias otras posibles camadas de representación. Existe en eso una apertura de otras alternativas en lo que se refiere a la borradura de los límites entre real y ficción.

Algunas experiencias de un teatro de inmersión de los años 1980, son ejemplos del proceso de transformación de este quehacer teatral. Entre varios, podemos citar el grupo catalán La Fura Dels Baus que en sus obras rompían la separación entre elenco y platea, exigiendo de este último la tomada de decisión en el acontecimiento teatral. En una línea semejante tenemos también el argentino La Organización Negra, que inspirado la escena Furera, proponía una reorganización de la mirada y el accionar por parte del público utilizando la violencia como vector. Ambos conjuntos exploraron las fronteras de la actuación experimentando el riesgo como condición de sus performances.

En este contexto la noción de juego es reforzada en el acontecimiento teatral, y el público pasa a tener su actuación redimensionada en estas obras. Tal cambio trajo para actrices y actores el explorar el riesgo, lo que implica que la fuerza de la actuación no estaría más en la representación de un personaje, pero sí en la habilidad de mantener el juego con el público y sus pares^[10]. Este teatro de inmersión, no debe ser pensando apenas como un momento histórico, él porta elementos de juego que constantemente aparecen en la actualidad, y efectivamente está generando un campo de reflexión sobre la expansión de la escena.

La herencia de este teatro es clara en la presencia del comportamiento de riesgo de actores y actrices en la escena teatral de nuestros días. No se trata apenas del riesgo físico, debido a la proximidad con el público, pero también de un riesgo existencial que observamos en la contemporaneidad. ¿Cuando el público actúa, aún hay actores/actrices, o sería el público que desaparecería? ¿En ambos casos el teatro sucumbiría?

Independiente de los papeles borrados o aún invertidos, el mantenimiento del juego quizás sea un modo de pensar la sustentabilidad de la acción teatral, porque el juego tiene en el riesgo su elemento fundamental. El juego siempre supone la posibilidad del fracaso, consecuentemente, se manifiesta el miedo como elemento que mantiene en estado de alerta a quienes están en escena.

Santiago Alba Rico en *Ser o no ser (un cuerpo)* (2017) relaciona el miedo con lo innominable, aquello que podría devorarnos. El filósofo español indaga porque sentimos miedo, y se refiere a la figura de la floresta oscura de los cuentos infantiles, el camino que debe ser cruzado para se llegar a salvo en la casa de la abuela, y afirma que antes del Lobo es la propia imagen desfigurada de las sombras de la floresta que nos paraliza. “Lo que nos da miedo es todo que no podemos nombrar. Lobo es todo que no tiene nombre (p. 27)”. Sin embargo, tal miedo es materializado por la consciencia a través del lenguaje de que tenemos un cuerpo y que el puede ser devorado^[11].

Los actores y las actrices en escena están expuestas; la mirada del espectador es también una mirada devoradora. El teatro permite que se observe y se desvele lo que en la vida ordinaria é invisibilizado por las camadas de representación de las convenciones sociales. Ese desvelamiento no se refiere a encontrar una esencia humana del actor/actriz. Lo que está en juego es la posibilidad de mostrar camadas no aparentes, de un lugar en el cual se establezca una relación de reconocimiento e intimidad entre quienes actúan y el público.

En *La carne y el tiempo* (2017) Alba Rico llama la atención para la cuestión de la duración, no con el mismo sentido de Bergson, en relación al acontecimiento. Para Alba Rico la duración que importa para el cuerpo es “una duración terrible, compacta, monótona e inmutable.” Una inmortalidad de la carne, en la cual el cuerpo pierde y llena el tiempo, sin ser simplemente llevado por la fuerza de la vida cotidiana, de las obligaciones sociales y de las relaciones de trabajo.

Este tiempo en el teatro podría ser comprendido como un estiramiento de la duración por los actores y actrices, la articulación de una disponibilidad, de un estar sin la necesidad de actuar o crear, pero sobre todo de no estar en el tiempo a servicio del personaje. La actriz o actor expone, en estas condiciones, su fragilidad, por no hacer aquello que comúnmente se espera de ellos: apenas actuar representando.

Tal comportamiento puede ser relacionado “con la idea de vivir la carne” que sugiere Alba Rico. La exacerbación de un tedio; de una falta de importancia sobre el hacer con el cuerpo que lo contrapone a los modos de producción y de eficacia. Experimentando un abordaje de este tipo el cuerpo reencontraría su animalidad, y se restablecería una inutilidad (porque no reforzaría el interpretar) y podría conformar también una práctica disidente frente un sistema que reitera permanentemente la predominancia de los materiales dramaturgícos y de la producción de sentidos.

Convivir con la idea de “vivir la carne” puede ser un desafío importante para actores y actrices hoy día. Experimentar la consciencia de no tener el control sobre lo que se siente exactamente, y lidiar con el hecho de ser carne y de traer estas camadas obscuras para su actuación, puede constituir una forma de llevar al extremo el juego de una actuación que se distancia lo máximo posible de la representación. Podemos ver eso como una forma de ser un cuerpo imbuido de deseo, y de que ese deseo nos re-aproxime de otros cuerpos, de forma a “exponer la intimidad en busca de encuentros” (CARREIRA, 2011. p. 12).

Anteriormente afirmamos el trabajo con la intimidad como instrumento de confrontación con lo mediático. Eso puede parecer paradójico ya que vemos esta misma intimidad expuesta en programas de TV y redes sociales. Sin embargo, sólo al teatro es dado la oportunidad de tener el espectador como real cómplice de su intimidad porque performers y audiencia comparten el mismo espacio. Esta condición permite suponer la potencialidad de diálogo con la hiper-exploración de lo real a través del teatro que, a pesar de sus limitaciones, puede ir más allá del “mantenimiento de cuerpos con vida^[12]”. Como afirma Carreira:

Eso se debe, principalmente, al hecho de que este teatro se construye suponiendo que el principal elemento de la creación teatral es aquello que se produce entre los performers y los espectadores. Pero, un entre que no es producido apenas por el nivel narrativo del texto dramático, sino especialmente por la condición del acto humano del representar en vivo frente a otro, y de reconocer el otro como componente activo (CARREIRA, 2011, p. 339).

La acción teatral, en ese sentido, se plantea como cuerpo colectivo. Como lugar de encuentro, de exposición de intimidad como forma de aproximación y fusión entre actor/actriz y audiencia. Diferente de los modelos relacionados con una idea de teatro político de lucha de clases, lo que urge como intento de renovación en los días actuales es el estar juntos/juntas. Estar juntas se torna un acto político más allá de las palabras frente a las representaciones y la distancia mediada por teclas y botones. Es en este estar juntas que el cuerpo se tomaría carne y se alejaría un poco de sus nociones de dispositivo, y entonces encontraría la posibilidad de ser duración de un acontecimiento.

La eficacia del teatro: la actuación y las utopías de la proximidad

Eficacia es habitualmente tratada como la realización del acto de producir un determinado efecto o alcanzar un buen resultado final. Quien hace teatro lo hace con objetivos ora dirigidos hacia aspectos más sociales, ora para la simple diversión, pero siempre hay un deseo de control sobre lo que se quiere como finalidad de la escena o por lo menos de los procesos comunicacionales propuestos. Pero, ¿y cuando el rol de la actuación cambia y la escena es realizada en el plural, y su resultado dialoga con el imprevisible? ¿La eficacia puede ser encuadrada como la obtención de un resultado previamente establecido?

Pensar la eficacia del teatro en el inicio del siglo XXI requiere suponer que la eficacia se defina a partir de la propia experiencia de todas las personas presentes en la escena. Diferentemente de la aspiración de la obra de arte moderna de formar realidades imaginarias o utópicas, en la contemporaneidad las artes “procuran constituir modos de existencia o modelos de acción dentro de la realidad existente (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Existe un desplazamiento de la idea de eficacia del deseo de transformar el mundo según la cuál el artista produciría una obra que interfiriese en el mundo, para prácticas que buscan la utopía de la proximidad, o sea, la construcción de espacios de convivencia para habitar mejor el mundo. Trabajar con la idea de una utopía de la proximidad, al contrario del proyecto moderno que suponía que el bien colectivo pasaba por el sacrificio de la singularidad en favor de lo colectivo, busca pensar las articulaciones en el colectivo y en lo singular. El desafío pasa a ser entonces, descubrir como construir el espacio con el otro.

Mientras que el teatro moderno *grosso modo*, ignora las subjetividades presentes en la escena, privilegiando apenas el bien colectivo, las utopías de la proximidad se preocupan en contemplar lo colectivo y también todas las subjetividades que lo componen. Este cambio se dio por la incredulidad en la capacidad de una representación efectivamente democrática; como dice Óscar Cornago:

La democracia dejó de ser un horizonte de futuro para convertirse en una realidad en la cual sobra teoría y falta práctica. Este nuevo nivel señala la necesidad de tener atención a los aspectos básicos que dicen respecto a los modos de representación, (...) como la forma de estar juntos, de encontrarnos y de desencontrarse, de ocupar el espacio y ponerse en relación con él, de utilizar la palabra, de escuchar, conversar o imaginar, unas formas de hacernos y deshacernos ligadas en muchos casos a unas acciones mínimas que sostienen la posibilidad de una palabra colectiva (CORNAGO, 2015, p. 11).

Considerando que la naturaleza del teatro no es la de la marcha política, sino la de la creación de asambleas, la búsqueda por una eficacia claramente definida previamente es ineficaz. Intentar prever el comportamiento del público sería antidemocrático, pues el hacer juntos/juntas democráticamente requiere abrir mano del control de los acontecimientos que se establecen por medio de las relaciones entre todas las personas presentes en el aquí y ahora de la escena.

Este abordaje implica trabajar con la paradoja de la ‘búsqueda ineficaz de la eficacia’. Se sabe que la eficacia es una quimera, pero su búsqueda sería el impulso para la realización de las experiencias en las cuales el actor y actriz cambiarían el mundo como sujetos activos en el mundo. Las relaciones que podrían transformar el espectador, transformarían el propio actor y la actriz, pues como dice Cornago “la relación entre experiencia y acción es el puente que une esta última con un medio como el arte que necesitaba reafirmarse como lugar de experiencia” (2015, p.18). Para Cornago tal necesidad respondería a la “urgencia de la historia y la posibilidad de transformar el modo de entender el arte” (2015, p.18).

La utopía de la proximidad basada en la idea de una actuación en el aquí y ahora cuestionaría la perspectiva de una representación pura, porque busca una situación cuyo foco sería realizar una experiencia compartida. El objetivo en este caso sería disenter con un mundo en el cual la espectacularización de la escena diaria banaliza los actos cotidianos y teatrales en los cuales se reafirma el ser visto y no el vivenciar.

Toda utopía implica una práctica, pues la utopía quiere llegar a un lugar ideal cuya aspiración es generalmente la transformación social. Este constante intento por hacer algo para alcanzar este lugar es una práctica, o sea, un proceso concreto que es realmente la realización utópica. Por eso, la utopía es duración que debe ser pensada por sus resultados de práctica y no por el resultado final.

Una de las formas de pensar la actuación en relación a las utopías de la proximidad sería investigar un hacer teatral en el cual exista una búsqueda de vínculos de calidad entre quien actúa y quien asiste. Experiencias cuya potencia es descubierta en el propio evento a partir de los cuerpos en el aquí y ahora. La propuesta sería tener intensidad en las mínimas acciones que surjan constantemente en el acontecimiento, aun cuando no se sepa con anticipación la totalidad de los resultados y, en este proceso tener tranquilidad para aceptar también el fracaso, pues de él puede surgir un efecto inesperado.

¿Que hacer para potencializar aperturas para lo vincular en la escena? Tenemos algunas pistas en las reflexiones de Lola Banfi, Oscar Cornago, André Carreira o Victoria Perez Royo. Estos abordajes se refieren a formas de hacer algo juntos en el aquí y ahora como proyectos utópicos. Para estos autores y autoras los actores y actrices deben estar atentas y abiertas a todo lo que ocurre en el momento de la actuación para dejarse llevar, llevando, suponiendo que así la escena acontecerá. Como la actuación es una práctica que está relacionada con el encuentro con el otro y la composición en el plural, son importantes las acciones que afecten quien actúa y a partir de eso afecte al otro.

Los procedimientos que son utilizados por actrices y actores para huir de los efectos eficaces son: producir juegos que los saquen del lugar de confort y estabilidad, y para tal, abrir mano del control de la escena; tomar consciencia del ritmo como elemento fundamental disparador de escena y apertura de escucha de sí y del otro (BANFI, 2012); percibir la importancia del silencio entre intervenciones, eliminando la primera persona ligada a las expresiones como “yo pienso”, “me parece”, cuidando de no crear oposiciones o de anular intervenciones anteriores, y no abusar de dudas que puedan debilitar la fe en el camino colectivo que se está trazando. (CORNAGO, 2015, p. 75).

Una actuación eficaz estaría entonces en las relaciones que componen el evento teatral en el aquí y ahora: “entre performers, entre miembros de la audiencia, entre performers y audiencia” (SCHECHNER, 2012, p. 102); también dependería de la capacidad de la actriz o del actor de renovar constantemente su forma de estar en escena para mantener el acontecimiento del afecto, afectando y sintiéndose afectado/a durante todo el evento. Se debe considerar que una composición, aunque parezca finalizada en un dado momento, siempre esté abierta a sus fracasos, pues, “todo lo que se compone se puede descomponer para volver a articularse de otra manera” (ROYO, 2017, p. 10).

La eficacia de la práctica teatral actual no debería ser pensada como un efecto proyectado en el mundo como causa de la concretización de un modelo ideal concebido y representado por el artista. Ella puede ser circunstancia del acontecimiento, cuya mayor potencia son las relaciones intersubjetivas establecidas durante el compartir de momentos entre espectadores y performers.

La potencia para se llegar en una eficacia que sea resultado de la experiencia y no del proyecto previamente establecido, está en la capacidad de se encontrar la medida justa para que el actor y la actriz realicen su proposición, al mismo tiempo en que permanezcan abiertos a las proposiciones de los y de las espectadoras. No controlar la escena, dejando fluir lo que está apareciendo durante todo el instante del acontecimiento debe ser el foco de quien performa. La paradoja que se plantea es que sí la eficacia que deseamos es la de crear vínculos con los interlocutores, nuestra eficacia sería ineficaz pues no existiría la posibilidad de saber con absoluta certeza su “resultado”, o sería imposible medir los niveles de vínculos establecidos con el otro. Debemos

comprender que las intersubjetividades no son, por naturaleza, mensurables. Quizás aparezcan narrativas posteriores a nuestras performances que denuncien si nos aproximamos o no a ser eficaces, pero eso será imponderable, aunque haga parte de nuestros deseos, porque tales narrativas pertenecerían al público.

Actuación teatral como práctica de diálogo con lo real

Relacionamos este deseo de eficacia con el hecho de que desde el inicio del siglo XXI podemos percibir que una renovada necesidad de confrontación con lo real se ha manifestado en todos los ámbitos culturales, con especial foco en las artes vivas. De eso vino el contacto de la escena con lo real como una forma de ser eficaz.

El investigador español José Antonio Sánchez (2012) se dedicó a analizar ciertas prácticas de lo real en las artes escénicas contemporáneas y afirma que lo real es una construcción relacional, no una inmanencia. Dice Sánchez que este “retorno a lo real” tan en boga en los días actuales, necesariamente demanda que los y las artistas opten por una práctica directamente comprometida con lo político y con lo social, condición excluyente para una creación artística contemporánea[13], se pensamos considerando el punto de vista de Giorgio Agamben (2009)[14].

Sánchez comprende que la confrontación de las artes con lo real sería anterior al nuevo milenio y podría estar intrínsecamente conectada con la crisis de la representación ocurrida en la transición del siglo XIX para el XX. El surgimiento de la fotografía y de cine provocó un profundo impacto en el teatro europeo, lo cual se vio forzado a buscar nuevos parámetros para su reinención como arte. Las tentativas iniciales para esta redefinición pasaron por dos momentos distintos: primeramente por los directores, como por ejemplo Gordon Craig, Adolphe Appia, que buscaron otros modelos en referencias próximas; y, en un segundo instante, por los creadores, tales como Meyerhold, Piscator y Brecht, que aceptaron, entre otros factores, el desafío del cine y, consecuentemente, se re-apropiaron de elementos del lenguaje cinematográfico en sus prácticas.

Las estrategias escénicas parecían querer demostrar al público la distancia existente entre la realidad de hacer teatral y cualquier ficción[15]: en Meyerhold, lo real material se definió por la introducción de elementos directamente retirados de su entorno social y puestos en escena en su forma natural; Piscator se utilizó de los recursos técnicos del cine para instaurar un real histórico; ya Brecht posibilitó lo real concreto a partir de la exposición de la doble dimensión – la real y la simulada – de los elementos escénicos.

Evidentemente estas reformas estéticas y políticas exigieron también una reformulación en la práctica de la actuación escénica, cada vez más alejada de la perspectiva stanislavskiana. Podemos ver con eso que, desde el expresionismo o del teatro de la crueldad artaudiano, algunos de los principales directores ya presentaban cierta preocupación en problematizar no solamente el rol del actor y de la actriz en el acontecimiento teatral, como también en buscar “situar el evento escénico como un acontecimiento social que tendría en el actor y en la actriz su eje” (CARREIRA, 2016, p. 3), comprendiendo que a la actuación cabría principalmente la función de compartir la experiencia con el público.

Sánchez dice que las primeras manifestaciones de irrupción de lo real ocurrieron efectivamente a fines de la década de 1950 en el contexto de los *happenings*, en los cuales los artistas propusieron una relación directa de sus cuerpos con lo real, enfatizando la noción de arte-vida y el carácter performativo de las obras artísticas, las cuales llevaron los *performers* hasta actos extremos como la automutilación. Tales prácticas, después relacionadas a los principios del *body art* o del *performance art*, orientaron diferentes artistas a asumir sus cuerpos como lugar de creación y soporte para la experiencia poética, sobre todo a partir del inicio de los años 1970. Esta valorización del cuerpo como sujeto de un discurso propio se tornó un factor de inmensa importancia para las artes del siglo XX, ya que el cuerpo humano pasó a ser comprendido como un territorio; y también como un espacio de re-territorialización, en el cual lo real es un dispositivo que puede ser construido y no algo inmanente; el efecto de lo real posiblemente no está en la inmanencia de algo, sino en la mirada de quien observa. Constatamos la importancia del vínculo, del encuentro entre cuerpos, pues “sí la realidad son los otros, lo real es la propia relación” (SÁNCHEZ, 2012, p. 332).

Es posible reflexionar a cerca de los procedimientos basados en el encuentro con lo real a partir de la obra de Tadeusz Kantor. Sus prácticas escénicas que “anexaban la realidad” cuestionaban la canónica definición de obra de arte fundamentada apenas en la posibilidad de la ficción de la realidad. Kantor también reivindicaba el derecho de la realidad de convertirse en un factor real de creación. Desde entonces, diversos abordajes tales como las de Albert Vidal, Reza Abdoh y Maryvonne Saison, se dedicaron a reflexionar o realizar prácticas escénicas ancladas en artistas conscientes de su doble función, o sea, capacidad de articular la actuación ficcional paralelamente a su propia identidad (“contar” y “ser”).

La doble función performativa ha sido investigada con gran frecuencia en las últimas décadas y de las más variadas formas. Entre varios podemos citar el caso de la Societàs Raffaello Sanzio, colectivo italiano que confrontó, sobre todo durante la década de 1990, los cuerpos reales de las personas del elenco marcadas por constituciones diversas de aquellas modelares y convencionales, con personajes clásicos de las dramaturgias.

Tales investidas performativas parten del presupuesto de que “cualquier intento de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo” (SÁNCHEZ, 2012, p. 322) – incluso el cuerpo-espectador, no solamente el artista – y, por lo tanto, no es más suficiente para el actor y para la actriz estar en escena únicamente a servicio de la representación meramente ficcional. Esta lógica de trabajo “pone en segundo plan la experiencia creativa del performer” (CARREIRA, 2016, p. 05), que corre el riesgo de ejecutar una actuación desconectada con lo real y, consecuentemente, ineficaz en su deseo de estar en tensión con su propio tiempo.

Por eso, el teatro en la contemporaneidad precisa reiteradamente perpetrar el desplazamiento de la noción hegemónica textocentrista, centrada en la interpretación de un personaje pretensamente completo y unívoco, para asumir la figura del actor y de la actriz como eje central de su lenguaje, cuyas experiencias personales y creativas establezcan la realidad escénica. Sin embargo, es fundamental cuestionar el lugar del ficcional frente a esta atracción por lo real.

Lo ficcional como instrumento del diálogo

Construido y solidificado por Stanislavski el conocido ‘método’ formalizó la idea, en primera instancia, de un actor/actriz que entrena, se ejercita, se prepara para presentar algo para la platea. Este algo es un personaje completamente desarrollado, funcionando dentro de una puesta en escena articulada alrededor de la noción de Súper Objetivo que emana de la interpretación del texto dramático. Los procedimientos de Stanislavski están presentes en los días de hoy con alguna fuerza, y conviven con otras miradas que también que oponen preparación y presentación, y reafirman como meta la búsqueda de la interpretación completa del personaje.

Frente a estos modelos, el pensamiento post-moderno produjo rupturas en esta estructura al proponer una actuación que no se construye apenas a partir de referencias que determinarían como un personaje diseñado y descrito en el texto dramático. Eso relativizó la atención dada a las características psicológicas y psicofísicas que deberían ser estrictamente interpretadas con fidelidad por actores y actrices.

Nuevas perspectivas sobre la actuación sugieren que actores y actrices crean sus propias técnicas, sus propios recursos para que algo aparezca. Diferentemente de proyectarse teniendo como meta la interpretación completa del personaje, el proceso de actuación en el aquí y ahora se apoyaría en la búsqueda de construcciones que partan de ejercicios que activen experimentaciones con el cuerpo.

Como mencionado anteriormente, aquí habría espacio para el trato con la idea de lo real. Por eso, podemos identificar esta ruptura principalmente a partir de la década de los 80, con el crecimiento del arte de la performance y de grupos/artistas que buscaron extrapolar la frontera entre presentación y representación. Es posible citar, entre otros, el ejemplo del trabajo del argentino Emilio García Wehbi[16] que aporta formas de estar en escena que se reconocen teatrales, pero que se basan principalmente en principios de trabajo fácilmente identificados con el *performance art*.

A partir de las premisas post-modernas, el proceso de creación del material ficcional pasaría por una vía distinta de lo mimético, a la hora de definir los rumbos de las prácticas de actuación. Hubo un desplazamiento de lo tradicional trabajo de mesa como centro del proceso interpretativo para

procedimientos en los cuales quienes actúan se hacen más presentes en la producción del material de la escena. El actor y la actriz buscarían, juntamente con la dirección, perforar el material dramático con acciones que, a partir de lo que aparece en la sala de ensayo y a través de ejercicios específicos elaboren una “dramaturgia del actor” cuyo efecto parecería sobre la dramaturgia del texto, amplificándola y interfiriéndola. Eso permitiría una radical aproximación entre el texto teatral y la intimidad del artista. Como dice Carreira:

La aproximación entre lo personal y el público debe ser relacionado con la búsqueda de nuevas funciones para el teatro, especialmente a partir de los años 80. La pérdida de lugares políticos de referencia dio impulso a un teatro en el cual predomina la necesidad de auto expresión, como forma política. Y eso implicó en una radical aproximación del público con lo privado, pues lo político se materializó, en gran medida en la experiencia personal, en el registro corporal. (2011, p. 332)

Este registro corporal concentraría la experiencia de resultar de la radicalidad en el proceso de creación^[17]. Pero nos preguntamos: ¿qué radicalidad es necesaria para que el actor o la actriz salgan de esa esfera de la creación basada en estos moldes ya conocidos y parta para una construcción más efectiva y sincera con su propio cuerpo e impulsos? ¿Qué ejercicios son eficientes para que las experiencias del acontecimiento puedan habitar el cuerpo del actor/actriz y construir esa dramaturgia que impulsará una nueva lectura de un texto teatral? Carreira analizando la propuesta de Barts, dice que un Teatro de Estados sería una vía para dejar advenir el efecto y no para buscarlo:

Para Barts, el Teatro de Estados estaría vinculado con una condensación expresiva, que podría producir una transformación, o sea, una fractura dentro del actor con el fin de visitar zonas oscuras de los artistas. El texto teatral sería producido efectivamente por la intensidad de la actuación que re-significaría y determinaría su campo de significación. La actuación debería cruzar otros relatos de la obra, produciendo a partir de las intensidades una re-escritura del acontecimiento teatral. Esto definiría el carácter performativo del Teatro de Estados que tendría su centro en las potencialidades del cuerpo de los actores. Así, se buscaría generar momentos de intensidad más que materiales informativos y comunicacionales. Sería la narrativa corporal lo que permitiría la irrupción de pequeños acontecimientos en los intersticios de lo dramático. Como este teatro no busca el fingimiento ideal del personaje, pues, trata de producir lenguaje a partir de la verdad del actor. Por eso, podemos relacionarlo con los elementos de un Teatro de lo Real, no por su aspecto temático, sino por los procedimientos de los actores. (CARREIRA, 2003)

Así vemos que el Teatro de Estados es uno entre varios caminos que indicarían la posibilidad de una actuación contemporánea. Un camino que al no concentrar sus atenciones en solamente interpretar bien el texto dramático, se articula como una crítica a la hermenéutica totalizante de la dramaturgia.

Lo que se busca sería una lectura cuyos materiales sean vivenciales, psicofísicos y experimentales. Este abordaje resultaría una re-escritura en el cuerpo. Así, el proceso de actuación contemporánea tendría por meta generar material simbólico que abriría espacios de actuación, comunicación de acercamiento con la platea. Eso puede ser realizado a través de ejercicios e investigaciones de acciones que crean este campo de significación en los cuerpos de los actores y actrices al aventar otras hipótesis de lectura/re-escritura de la dramaturgia que será parte de una puesta en escena.

Lola Banfi^[18] en su investigación sobre el ritmo en la actuación afirma que solamente al trabajar el ritmo del actor, de la actriz, tenemos la posibilidad de crear espacios vacíos, en los cuales el silencio, la pausa y el habla pueden crear todo un material simbólico de nuevos significados para el texto. El trabajo con el ritmo propuesto por Banfi no está solamente relacionado a la construcción de la escena teatral, o con el andar de la puesta en escena, pero sí con las energías movientes del cuerpo del actor, de la actriz, en una técnica que ella nombró como “llevar, llevando”. Dice ella:

Una situación dramática sucede, cuando de alguna manera, no se sabe lo que va a ocurrir; mientras los actores están creando en el presente; mientras hay un nivel de verdad en la relación que se establece entre ellos en el presente; mientras existe percepción y reacción, en vez de repeticiones formales carentes de percepción del momento presente. Cuando un actor está percibiendo y actuando en relación a esa percepción, hay tránsito, el actor está realmente transitando por las acciones. Cuando una situación dramática ocurre, el público cree y desea seguir viendo, seguir participando de algo que está vivo. Este vivo es el acontecimiento. Así puede decirse que, cuando el ritmo no fluye, se pierde algo del acontecimiento. Y del mismo modo proponemos que, comprendido el ritmo desde la vivencia, hay algo que es innecesario por otro medio; la acción ocurre guiada por esta comprensión vivencial del ritmo” (BANFI, 2012, p. 2)

Este acontecimiento dentro de la situación dramática nos parece muy próximo a la idea de una eficacia como consecuencia de una mirada que busca no determinar los objetivos cuando se hace una obra del punto de vista de la actuación. Sería el propio proceso de actuación el que nos lleve a este acontecimiento. Así la autora desarrolla esta mirada:

Por eso proponemos pensar el ritmo no solamente como resultado, sino concebirlo como un ritmo cuya importancia nace en el movimiento que implica su producción. Pues este movimiento no es nada más que expresión del procedimiento de “dejarse llevar, llevando”. El ritmo es algo que debe ser instaurado, pero este movimiento de instauración produce una dirección y una fuerza que es capaz de conducir el actor y la situación dramática. La clave sería alcanzar el “dejarse llevar, llevando”; ir creando el ritmo de modo que se zambulla en el mismo y se deje llevar por él. (BANFI, 2012, p. 7).

Tanto el trabajo con el ritmo en la actuación sugerido por Banfi, como el trabajo por Estados son índices de esa necesidad urgente, nacida en la década del 80, de un teatro que tenga su fuerza en la experimentación de nuevos procesos de creación para producir un diálogo con lo ficcional frente a la realidad que vivimos y queremos contar.

El personaje como instrumento de la actuación

Considerando la idea del personaje como instrumento de la relación, recorrimos a las ideas del investigador Patrice Pavis en el texto “Para repensar el trabajo del actor: algunas consideraciones provisionales e improvisadas sobre la actuación hoy día”. Pavis dice que:

El teatro cambió en su estética y su metas. El actor ya no tiene más que hacer el “trabajo del actor sobre sí mismo”. El teatro (muchas veces) se distancia de la idea de un papel concebido psicológica y miméticamente. Ni siempre el actor tiene que imitar o representar un personaje. No estamos más en la estética de la pura imitación. (2016, p. 173).

El teatro en la contemporaneidad no se apoya solamente en la estética de la imitación, y las instancias tradicionales de imitación (*mimesis*), o de la narración (*diegesis*), pueden alternarse entre ellas, o permearse recíprocamente. Así, el actuante deja de ser vehículo del texto y se hace autor de una nueva experiencia escénica junto al espectador/a. De esta forma, la visión más tradicional del actor como interprete de un texto sería ineficaz para repensamos el teatro en la contemporaneidad.

¿Podría una actuación que trata el personaje con un propósito meramente narrativo, producir alguna relación real entre quien actúa y quien asiste? Para elucidar la idea del personaje como instrumento de una relación real, debemos pensarla como una obra de arte ‘abierta’, que puede ser penetrada y moldeada durante la actuación, capaz de ser transpuesta y transponer elementos externos la concepción de espectáculo.

Considerando la ‘relación’ entre actuantes y espectadores como centro de la actuación en vez de la objetualidad de una obra de arte ‘cerrada’, y el personaje como instrumento de estas relaciones y no totalidad del personaje como objetivo del trabajo actorial, es posible pensar la actuación como una arte relacional, en la cual las relaciones toman mayor relevancia que la propia obra de arte. Considerando eso nos preguntamos: ¿cómo pensar una actuación relacional en la cual la forma (personaje) no someta el juego (acontecimiento), pero sí sea instrumento de este?

Una respuesta sería el descarte de la mera finalidad informativa de la forma, de modo que esta información sea consecuencia de la acción. Por eso, se podría comenzar a actuar a partir de una condición adversa, teniendo como propósito el diálogo con el acontecimiento de lo real, independientemente de la totalidad del personaje y de lo representativo. Pensar la forma incompleta como materia para apostar en una perspectiva para una actuación renovadora del lenguaje que incorpora el elemento de la casualidad y con la consecuente de lo incompleto. Así, se puede pensar el personaje como vector de las relaciones de los actuantes y espectadores, un instrumento para que “el actor/actriz descubra por medio de sus experiencias y sensaciones en el acto del ejercicio, como superarla por su producción de intensidad en su realización” (CARREIRA, 2016, p. 4).

Reafirmando la idea del personaje como instrumento para la producción de intensidad en una relación que posibilita el acontecimiento de lo real, se puede pensar que las actrices y los actores pueden trabajar con elementos de los procedimientos de un personaje “cerrada” al mismo tiempo en que el actuante también busca ponerse en el centro de las relaciones con quien actúa y con quien asiste.

La producción de un “personaje completo” puede ser instrumento de un procedimiento de ruptura que funcione como base para un juego con la materialidad real de la escena. Un ejemplo de esto ocurre cuando una actriz/actor interpreta un personaje de “Las Tres hermanas” de Anton Tcheckov siguiendo la lógica del personaje cerrado e pre-definido a partir de la dramaturgia, pero introduciría en la escena acciones ‘abiertas’ para crear relaciones que funcionen por fuera del eje dramático.

Este juego permitiría que la/el actuante explore controlar el proceso jugando con las instancias de “placer”, de forma análoga a la que el filósofo francés Roland Barthes sugiere en su obra “El Placer de texto”, en el cual afirma que: “texto de placer es aquel que contenta, llena, da euforia; aquel que viene de la cultura, no rompe con ella, está ligado a una práctica confortable de la lectura”. (BARTHES, 1987, p. 20).

En una actuación basada en el “texto de placer” el actor/la actriz construye su relación a través del placer, y abre espacio para el goce de quien actúa o de quien asiste y se inscribe en la escena porque ocurre una experiencia compartida. Sin embargo, esta actuación de placer no rompe directamente con la escena, y no causa una invasión súbita de lo real, en razón de convergir para la concepción de una obra de arte ‘cerrada’. Pero, eso puede ser combinado con la idea de Barthes sobre el “Texto de fruición”, que en contrapunto al “Texto de placer”, desestabiliza la propia obra de arte, pues:

El Texto de fruición es aquel que pone un estado de pérdida, aquel que incomoda (quizás hasta un cierto enfado), hace vacilar bases históricas, culturales, psicológicas, del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, hace entrar en crisis su relación con el lenguaje. (BARTHES, 1987, p. 21).

De esta forma, el “Texto de fruición” puede ser conectado a una actuación abierta, que posibilitaría a la irrupción de lo real, teniendo la relación como conductora de la escena, y el personaje como herramienta que adhiere a todo elemento externo a la obra. Eso pondría en escena el riesgo como elemento de la actuación, empujando los límites de la escena para próximo del universo de la expectación. Jugando con la “fruición” y el “placer” el actor/actriz puede proponerse a una actuación que exceda los límites de la representación, reafirmando la utilización de la personaje como instrumento de una creación fundada en los juegos de relaciones. Así, la actriz o actor podrían dejar de ser soportes en el cual a dramaturgia se instala, y abandonarían la función de vehículo de un texto acabado.

El teatro es como un texto escrito en el mismo momento en que es leído (CARREIRA, 2017, p. 58), por eso debemos considerar que el trabajo actorial es una disciplina del presente. Banfi dice que nos proponemos poner la falta de parámetros en la práctica teatral a favor del desempeño de la actuación (2012, p. 7). Podemos proponer un abordaje que discuta el dispositivo hegemónico del texto como objetivo y eje del trabajo actorial, trayendo la actuación y las relaciones para el centro de la escena, hasta un punto en el cual el placer y la fruición penetren en el imaginario y en el ideológico, y posibiliten el acontecimiento de lo real. Esa sería una forma de instrumentalizar el personaje a fin de forzar los límites de la escena para el campo de la expectación y posibilitar la irrupción de lo real, como modo de buscar una renovación del lenguaje escénico.

Lo sensato y lo sensible: a dramaturgia como materia de jugo

Considerando el trabajo de la actuación con el texto dramático un elemento central de la tradición teatral buscamos el disenso afirmando la perspectiva del juego de la actuación para pensar las tensiones entre lo sensible y lo sensato.

El filósofo francés Jean-Luc Nancy (2014) propone un debate sobre el *sentido* del arte hoy, sentido que para él pertenece a lo *sensato* y a lo *sensible*. Según Nancy las obras de arte cargan en sí un *sentido*, que ora es más *sensato*, esto es, prevalece en el campo del significado, del mensaje a ser pasada, del signo; y ora es más *sensible*, pasa por los sentidos del cuerpo, y a través de las sensaciones causa, en quien contempla y/o en quien produce la obra, una resignificación de *sentidos*.

El *sentido* de la obra de arte contemporánea estaría en posibilitar una apertura de mundo, de significación, en la cual la obra no se resume a la única tarea de transmitir un mensaje, o de imponer un único significado, pero permanecería abierta para producir múltiples significaciones.

Anclados en este pensamiento traemos tal reflexión para la esfera de la actuación: si el sentido del arte hoy es unir dos sentidos – lo sensato y lo sensible –, encargándose de no dejar que uno se sobreponga al otro, ¿cómo pensar una actuación que ofrezca esta apertura de mundo, de posibilidades de significación? ¿Cómo pensar una actuación que no cuente todo, que no esté sobrecargada de acciones e intenciones narrativas?

Parfraseando Carreira (2016) podríamos pensar eso a partir de la confrontación directa entre “representar” y “presentar”, reivindicando la idea de un teatro cuya materia sea justamente el roce entre representación y presentación. Para eso precisamos mencionar las diferencias entre actuar/presentar y interpretar/representar.

Hablamos de actuación desde la perspectiva de que actuar/presentar es estar presente en acción, en juego, es utilizar los acontecimientos del juego como componentes de creación; e interpretar/representar sería accionar con el fin de transmitir una idea, y de crear un personaje que cumpla su rol totalizante y represente las intenciones narrativas de la historia.

Aunque sepamos que en el acto escénico siempre existe representación, se puede decir que interpretar sería priorizar el sentido *sensato*, los signos, y reforzar las acciones que aparecen como instrumentos del elemento narrativo y no como herramientas de apertura de posibilidades de sentidos.

Una actuación que no cuenta todo a partir de una representación completa y acabada del personaje, que funcione produciendo aperturas de mundos, demanda desplazarnos de la noción del personaje (construida a partir del texto dramático y como su representante) como elemento estructural de la escena [19]. Tradicionalmente es el texto dramático que rige el juego, la creación de los personajes y sus acciones, y al pensar la actuación en el entre lo *sensato* y lo *sensible*, estamos buscando una provocación que cuestionaría el pensamiento vigente sobre una actuación funcional.

Según esta perspectiva el texto sería un mapa, no muy claro, que debería funcionar como un instrumento para la búsqueda de aquello que este propio texto parece no decir, pero que el cuerpo del actor experimenta y debe hablar. Tendríamos aquí la intensidad de las emociones que el juego teatral permite o exige. En este caso, no estaríamos pensando en una noción de interiorización tal como fue sugerida por Stanislavski, pero si en la hipótesis de la producción de sentidos a partir de la materia del cuerpo, y de la producción de un flujo de sensaciones y emociones, con sus variaciones de intensidades. (CARREIRA, 2016, p. 2)

Para pensar el sentido de la actuación pautados en la noción de sensato y sensible podríamos tratar la escena y sus procedimientos como acontecimiento abierto que a partir de las tramas del juego permitiría a los actores y actrices experimentar diversos estados de emoción y sensaciones. Esta vivencia sobrepuesta al texto resultaría en otras potencias de construcción de personajes: una actuación construida a partir del juego y de las emociones, de la experiencia del hacer y del compartir, y no apenas a servicio del texto y de sus explicaciones. Se puede trabajar con la perspectiva de una actuación que se desplace de la interpretación para la vivencia del personaje comomaterial [20].

El trabajo de actuación por estados utiliza las emociones resultantes del juego como instrumento para crear estados, e incorpora las sensaciones que este

estado produce como material para el personaje. El estado es aquí más una condición del juego que una representación de una determinada emoción vivida por quien performa. La propuesta es superar una actuación preocupada en representar, en contar, para una actuación que experimenta, y que al experimentar abre nuevas posibilidades de sentidos, porque la experiencia corporal estimularía “pequeños acontecimientos en los intersticios de lo dramático.” (CARREIRA, 2016, p. 2). Eso produciría otras tesituras también para quien asiste, pues, al hacer parte de un acontecimiento, una acción, que se despega de la tarea narrativa se abre espacios para nuevas capas de *sentidos*, y a partir de eso la acción se incorpora a la narrativa y vuelve a lo *senfato* del sentido, pero atravesada por lo *sensible*.

Tal idea no está relacionada con una actuación basada en el abandono total del personaje, y sin lo contrario. Una actuación que utiliza elementos de lo real – por ejemplo, un ritmo de respiración que el actor/la actriz establece, o una contracción muscular imperceptible a la vista de quien asiste, y las sensaciones provenientes de esas acciones, o un pensamiento o aun una sensación vivida en el momento de la escena – como instrumentos de producción de material. El resultado no sería principalmente una acción narrativa, sino una acción que provoque sensaciones, y toda esa experiencia funcionaría como elemento de la ‘construcción del personaje’ para despertar nuevas alternativas de interpretaciones y de *sentidos*.

El texto puede ser pensado como instrumento que establece uno de los varios ejes que pueden estimular el juego exploratorio de actores y actrices, cuyo centro será la exploración de sus propios cuerpos y la experimentación de cada sensación vivenciada. Una construcción de materiales cuyo centro no es reforzar el sentido del texto por medio de las acciones, sino utilizar las experiencias del momento, del juego, como material de creación en la actuación produciendo tensiones entre lo *senfatoy* lo *sensible*.

Conclusiones a partir de la acción teatral y el contexto de las mías

A lo largo de ese texto reflexionamos sobre las bases de una actuación contemporánea y como eso implica en pensar los proyectos teatrales. Relacionamos, aunque de forma breve, la potencia de los dispositivos tecnológicos[21] y su oferta de entretenimiento y de la interactividad que domina nuestra vida social, con las prácticas teatrales. Tomamos la actuación como campo de disidencia.

Tenemos las tensiones que accionan la diferencia entre “los seres vivientes (o, las sustancias), y, los dispositivos[22] en que los primeros son incesantemente capturados” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Al pensar la actuación contemporánea considerando la hipótesis de la proximidad como utopía, nos confrontamos con las ofertas de la industria de la mías de masas, pues estos dispositivos realizan una nítida separación y mediación entre las personas y las imágenes ofrecidas como representación híper-representadas.

El Teatro como arte de la representación también posee su red de elementos que lo fundan como dispositivo; entre ellos destacamos el lugar de la corporeidad como mías primaria del lenguaje. Esta presencia del cuerpo en situación de representación ha sido defendida como particularidad que generaría acontecimientos productores de encuentros: un juego en el cual la ficción es mediada por la relación sensible e intensa entre las corporeidades del actor y de la actriz, y del espectador/a.

Lo que se puede representar con el cuerpo - cuyo límite material está en la en la fisicalidad que impone la materialidad a las representaciones de sí -, sería amplificado por la mediación sensible que introduce de una representación compartida, o en crisis. Representar poco, en este contexto, significa ampliar la búsqueda por acciones no representadas, por encuentros que produzcan acontecimientos que catalicen irrupciones de lo real, y que tenga la proximidad como objetivo.

La capacidad de las películas o las series para ofrecer imágenes para el devaneo ficcional hace pensar sobre la eficacia de la producción de intensidades afectivas a través del Teatro en la era de la híper-representación. La fuga de la representación y la producción de utopías de la proximidad emergen como ideas y acciones que permitirían disentar del dominio de los dispositivos tecnológicos, y visan ofrecer otras experiencias al espectador ya sobrecargado por las informaciones e imágenes circulantes en la vida contemporánea.

Algunas estrategias han impulsado las investigaciones. Ideas como la de no interpretación y la oscilación entre presencia y sentido también movilizan el pensamiento teatral como nociones que afirman la singularidad del cuerpo en situación de actuación. Valorar la presencia de esta corporeidad, es trabajar con la intensidad en los juegos relacionales para producir acontecimientos – devenires relacionales - que tornen presentes y creíbles acciones e imágenes, que compongan plurales.

Como otra de las paradojas de lo contemporáneo, las reflexiones sobre la singularidad de la relación entre actores/actrices y espectadores/as en copresencia, ha sido amparada por la investigación científica. La ampliación del poder de sus dispositivos tecnológicos legitiman conocimientos antes vistos como intuitivos, como es el caso de los estudios de la Neurociencia[23]. Estos aportan datos sobre la cognición y la relación entre el cerebro humano, la mente y su ambiente y cultura, que afirman la indivisibilidad entre percepción y acción. Lo que muestra como la consciencia humana actúa en niveles concomitantes de análisis perceptiva y respuesta física (SOFIA. 2015, p. 98), pues observar ya es también accionar.

El foco de nuestra acción estaría entonces, en constante re-equilibrio a través de la percepción. Cuando observamos una persona en escena, nuestro cerebro busca anticipar sus próximos movimientos, procesa tendencias y se satisface o se frustra de acuerdo con las respuestas que obtiene en los movimientos y acciones que ve. Esta capacidad de guiarnos por el movimiento y acción del otro caracteriza la noción de empatía cinestésica, que determina que “observar un movimiento es como hacer el mismo movimiento” (PAVIS, 2016, p. 176).

Esta tesis refuerza el interés actual por el estudio de la acción que corporifica, es decir, que realiza la escena con el mínimo posible de diferencia entre la acción y su representación. El cuerpo como representación de sí mismo, como sujeto bio-político que desea una libertad imposible por su condición de ser social, convive con el “cuerpo como resultado de una fabricación, de un establecimiento de convenciones, repeticiones, técnicas del cuerpo, que tornaran el cuerpo expresivo y eficiente y, más tarde, listo para producir y recibir afectos”. (PAVIS, 2016, 177).

La búsqueda por la singularidad de la actuación en situación teatral ocurre de forma paralela al desarrollo de la capacidad de crear ilusiones de los aparatos como la televisión, las series en *streaming* y el cine, que llevan a los espectadores toda gama de efectos especiales y estímulos sensoriales. Eso nos hace cuestionar las posibles operaciones en los territorios de mediación entre la actuación y la expectación – aunque este binomio sea cada vez más discutido por múltiples propuestas performativas.

Relacionamos eso como estrategias disidentes de la hegemonía de la representación, que privilegian iniciativas artísticas en las cuales la corporeidad de actores y actrices como presencias fractantes y vivificadoras del espectáculo va siendo abandonada en favor de un conjunto de “acciones mínimas” (CORNAGO, 2015). Estas acciones reivindican la construcción de una escena colectiva en la cual la situación de representación visa retomar las situaciones básicas que remiten finalmente al hecho de estar juntos (CORNAGO, 2015, p. 41). En estas acciones teatrales se retoman las prácticas sociales a partir de sus elementos mínimos, el protagonista es el público, que toma consciencia de su presencia a través del hecho de estar escuchando, leyendo, hablando o pensando (CORNAGO, 2015, p. 42).

Con este énfasis en la producción de encuentros con el público, el trabajo de actuación se concentra en la producción de estímulos para el/la espectador/a de forma que pueda vivir una experiencia a partir de un conjunto de sensaciones propuestas por la realización de la obra. Este tipo de actuación acentúa la crisis de los modos de construcción del oficio del actor/actriz fundados en técnicas, procedimientos y lenguajes focalizadas en la eficacia de la representación. Si actores y actrices fundamentan su acción en la producción de encuentros y sí estos encuentros son realmente protagonizados por el público, su oficio sufrirá un cambio cualitativo.

El alejamiento sistemático del campo lógico visa alcanzar una apertura de actores y actrices para las situaciones constituidas en la comunidad efímera de la escena, en las cuales las casualidades, accidentes o otros hechos inesperados pueden producir los puentes de comunicación entre actuantes y expectación. Para eso se debe cuestionar la representación para “liberar lo que fue capturado y separado por medio de los dispositivos y restituirlos a un posible uso común” (AGAMBEN, 2009, p. 44). Así reafirmaríamos la flexibilización de los recursos de dramaturgia y de la técnica escénica, buscando medios para que una obra esté siempre inacabada, como forma de estar creando con los otros. Lo esencial no está, necesariamente, en la creación de nuevos dispositivos teatrales, sino en profundizar el arte de la actuación en favor de la poesía, transformando continuamente el teatro como arte del

acontecimiento.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó/SC: Argos, 2009.
- ALBA RICO, Santiago. “La Carne y el tiempo (Lecciones del aburrimiento)”. In *Componer el plural*. (Org. Victoria Perez Royo e Diego Agullo). Madrid: Polígrafa, 2017.
- ALBA RICO, Santiago. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Madrid: Editorial Seix Barral, 2017
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BANFI, Lola. “Ritmar: Reflexiones sobre la actuación como arte del presente.” In *Territorio Teatral – Revista Digital*, n. 8, setembro de 2012. 9. Buenos Aires.
- BARTIS, Ricardo. *Cancha con Niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- CARREIRA, André. *Actuação por estados: uma pesquisa sobre procedimentos da actuação cênica*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas: 2016 .
- CARREIRA, André. “A Intimidade e a Busca de Encontros Reais no Teatro”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 1 (2), 331-345. 2011.
- CARREIRA, André. *Teatro de invasión: la ciudad como dranaturgia*. Córdoba, Documenta/Escénica. 2017.
- CARREIRA, André. *Actuação Teatral: práticas no aqui e agora*. Livros ÁHQIS. Madri – New York, NY. 2018.
- CORNAGO, Óscar. *Ensaio de Teoría Escénica: sobre teatralidade, público e democracia*. Madrid, Espanha: Abada Editores, 2015.
- MATOS, Lara. *Carneimagem*. Tese doutoral defendida no Programa de Pós-graduação em Teatro (PPGT UDESC), 2018.
- MAURO, Karina. “Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica”. In *Telonde fondo*. Revista Teoría y Crítica Teatral, n. 19, julho de 2014, Buenos Aires
- NANCY, Jean-Luc. *El arte hoy*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2014.
- PAVIS, Patrice. “Para repensar o trabalho do actor: algumas considerações improvisadas e provisórias sobre a actuación hoje”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 173-182, jan./abr. 2016.
- ROYO, Victoria Pérez, AGULLÓ, Diego. (eds). *Componer el plural: escena, cuerpo, política*. Polígrafa, 2017.
- SÁNCHEZ, José A. *Ética y representación*. México: Paso de Gato, 2016.
- SÁNCHEZ, José A. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Paso de Gato, 2012.
- SCHECHNER, Richard. “Seis axiomas para um teatro ambiental”. Trad. Rodrigo Renza e Camila Gastelumend. In: *Opholdmareoborder: relatos de viagem*. Ana Luiza Fortes, André Carreira e Lara Matos. Florianópolis: Experiencia Subterránea, 2012.
- SOFIA, Gabrielle. *Las acrobacias del espectador: neurociências y teatro y viceversa*. México: El Gato en Zapatilla, 2015.
- SOFIA, Gabriele. “Teatro e Neurociência: da intenção dilatada à experiencia performativa do espectador”. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 93-122, jan./jun. 2012.

NOTAS

- [1] Estudiantes del Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado Doutorado); André Carreira: Docente del PPGT y del PROFARTES UDESC, Investigador CNPq.
- [2] Una aclaración importante: optamos por hablar siempre de “actores y actrices o espectadores y espectadoras”, sabiendo que eso puede dificultar un poco el ritmo lectura, sin embargo, queremos ejercitar la inclusión de género como parte de nuestro discurso colectivo.
- [3] Ver materia del programa televisivo “Metrópolis” sobre la concepción primera del espectáculo, en el link <https://youtu.be/BBuFs6aM33w>; para una versión íntegra, ver los links https://youtu.be/XIRZnjTNd_k e https://youtu.be/XIRZnjTNd_k
- [4] Tales herramientas de poder en forma de artefactos son hoy día tan omnipresentes y asimiladas, de tal modo que es difícil separarnos de ellas, desidentificarnos de las: aplicativos, celulares, aparatos de televisión, redes sociales, etc. (AGAMBEN, 2009).
- [5] Ver “Cornago conversaciones con Carreira”. Inédito, 2018.
- [6] Esto se relaciona con la idea de Grotowski de que el teatro existe esencialmente con una actriz/actor y una espectadora/espectador y en la relación creada entre ellos/ellas; los otros recursos pueden ser necesarios, sin embargo, son sustituibles? (SOFIA, 2015, p. 94). El público no es apenas testigo de los acontecimientos escénicos, pero sujeto de construcción de sentidos y creador de relación con la artista.
- [7] “La situación de actuación es constituida por la relación entre el Yo Actor y el espectador, en que este último sostiene la posibilidad de actuar sobre lo primero, a través de su mirada” (MAURO, 2014, p. 154).

[8] El binomio actor/personaje, de las corrientes teatrales del siglo XX, entre ellas el naturalismo y el realismo, en los cuales había la creencia que un actor/actriz vive un papel determinado por la dramaturgia do autor, nos parece superado. Tanto por actores y directores, como por el propio público. La construcción de enredos con los personajes en evidencia es mejor realizada en el cine. El cine dispone de herramientas para el direccionamiento de la mirada, a través del encuadre de la cámara o aun la manipulación digital de imágenes que crean escenarios imposibles en el mundo real. En el cine es posible elegir la mejor toma, con el mejor encuadre y actuación, que será aquel que el espectador tendrá en la pantalla.

[9] No significa que el actor/actriz y el público que creen en esta construcción de personaje no existan, apenas que concomitante a este teatro existe otro en busca de experimentaciones que cuestionan estas convenciones tan presente en nuestra tradición.

[10] Frente a isso é tentador criar sistematizações que poderiam se referir a novos modelos teatrais e teóricos, mas vale a pena observar que Óscar Cornago, propõe uma discussão sobre as rápidas categorizações quando diz que: “Enquanto estes debates serviram para remover ideias consolidadas, como a relação entre teatro e ação, tiveram um sentido como perspectiva de estudo, mas, quando se converteram em categorias classificatórias destinadas a identificar o pós-moderno frente ao moderno, ou o pós-dramático frente ao dramático, com o fim de atribuir a cada um valor pré-fixado, passaram a formar parte de um debate movido por uns interesses que utilizam o teatro, a arte ou a cultura como uma ficha dentro de um tabuleiro de xadrez”. (2015. p. 45 e 46.)

[11] Existiría una frontera-prisión construida por el lenguaje: “El lenguaje sin el cual no seríamos conscientes del peligro, promueve también la obediencia (ALBA RICO, 2017, p 29)”. El ser humano así es prisionero de sí, o como dice Alba Rico: “los hombres viven con un animal adentro. los animales, no (p. 29)”.

[12] Esa cita de Alba Rico se refiere a los cuerpos marginados puestos a parte de las decisiones políticas, cuerpos que no poseen condiciones básicas de alimentación o de trabajo, cuerpos vivos, pero no participantes. Tal referencia pretende pensar como quien actúa puede crear elementos de conexión con el espectador de forma empática.

[13] Sánchez, 2012, p. 320.

[14] Agamben comprende que la contemporaneidad sería una relación *sui generis* del sujeto con su propio tiempo: “contemporáneo es aquel que mantiene fijo la mirada en su tiempo, para en él percibir no las luces, sino lo oscuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Es preciso que el sujeto esté dispuesto a transformar su tiempo y a “ponerlo en relación con los otros tiempos, en él leer de modo inédito la historia”(AGAMBEN, 2009, p. 72).

[15] Es interesante considerar en este caso el texto fundante de Chlovsky ellll “EL extrañamiento como procedimiento” que fue decisivo en el teatro ruso en el cual Meyerhold representa una fuerza creador muy potente, y también para el propio Brecht quien visitó Rusia en los años 20.

[16]<http://emiliogarciawehbi.com.ar>

[17] La actuación ahora no más estaría interesada en construir o ‘ser el personaje’ en su supuesta totalidad. Un elemento clave del proceso de actuación consistiría en saber, con anticipación, que el actor o la actriz es quien sabe que está, en primer lugar, actuando. Él o ella debe estar consciente de este lugar, y de su papel político focalizar su práctica en relación con su experiencia personal, su intimidad. Este registro tendrá más fuerza en potenciar las palabras de la dramaturgia dialogando con el universo ficcional del texto con una corporalidad más orgánica y presencial, pues partirá de procesos más concretos del universo íntimo del actor/actriz. Eso producirá más tensiones con la dramaturgia, en vez de apenas servirla como herramienta.

[18] Universidad Nacional del Artes (UNA), Buenos Aires, Argentina.

[19] Nuestro horizonte sería una idea del texto como materia de juego, que serviría de eje conductor, pero posibilitaría que los acontecimientos del juego se tornen elementos de creación de sentidos para la actuación. Eso implicaría que el juego en el aquí y ahora y sus resonancias en el cuerpo del actor/de la actriz interferidos por el texto, sería lo que daría sentido a la escena y no lo contrario.

[20] El director, autor y actor argentino Eduardo Pavlovsky afirma que “el Teatro de Estados desplazaría la tarea del actor de la interpretación del personaje para a experimentación del personaje.” (Ver CARREIRA, 2016, p.1)

[21] Utilizamos el concepto de dispositivo tecnológico en este texto para pensar el campo de la comunicación humana mediada por instrumentos y lenguajes fabricados, la red que se establece entre humanos y computadores, celulares, la clásica televisión y las recientes tecnologías de *streaming*, como la de Netflix. También pertenecen a este dispositivo toda la esfera de producción y divulgación de la denominada industria cultural, que se fundamenta en el entretenimiento masivo y en la reificación del arte como objeto de consumo, como en el caso del cine de las grandes productoras, caracterizando la sociedad del espectáculo definida por Guy Debord.

[22] El concepto de dispositivo resulta del análisis de textos de Michel Foucault realizada por Agambem y Honesko (2009), en cual los autores identifican como “conjunto heterogéneo, lingüístico y no-lingüístico, que incluye virtualmente cualquier cosa al mismo título: discursos, instituciones, edificios [...] El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos” (AGAMBEM y HONESKO, 2009, p. 29). Esta red tiene función estratégica y opera en el cruce de relaciones de poder e relaciones de saber.

[23] As reflexões acerca dos processos da ação e da actuación teatral foram alcançados com a abertura perceptiva obtida pelo desenvolvimento de instrumentos científicos, desde o microscópio, que nos permitiram ampliar o espectro de imagens e hipóteses acerca das estruturas e funções do nosso sistema nervoso. Como consequência destes avanços, as teses relacionadas à integridade psicofísica como factor que amplifica a eficácia da representação ganham força: explicam, desde um âmbito de observação inacessível ao senso comum, os desencadeadores das intensidades que propiciam a eficácia da cena.