

Actuación: una utopía de laproximidad [1]

André Carreira(UDESC/CNPq)

Hablar sobre actuación teatral en estos tiempos políticos tan aciagos parece poco apropiado, sin embargo, la urgencia que se presenta no puede velar la necesidad de seguir cuestionando el teatro como arte. Investigar la actuación también es un modo de discutir los compromisos del teatro con la construcción imaginativa de un mundo, es explorar posibilidades de experiencias a través de las cuales compartir utopías.

Toda reflexión sobre el arte de la actuación debe considerar la complejidad de un momento cultural que tiene como características la inflación de informaciones con sus múltiples sobreposiciones mediáticas, y la producción de lo *fake* como realidad; la fama como un valor, aunque breve; y la mercantilización de todo como lógica y ética.

En este contexto no nos queda otra alternativa que pensar la actuación en el teatro como una práctica utópica de la proximidad. Esta puede ser una estrategia para discutir los sentidos del actuar en la contemporaneidad, y para construir nuestro arte como acción disidente. Profundizar los sentidos de la actuación, y por ende, los sentidos del teatro es re-politizar nuestro arte.

Vivimos un tiempo hiperbólico de representaciones que nos hace creer que la mercantilización de todo es algo infinito e insuperable. Sin embargo, es fundamental, como sugiere Georges Didi-Huberman, considerando la metáfora de las luciérnagas propuesta por Pier Paolo Pasolini, no darnos por vencidas[2], aunque sepamos que la máquina del poder hace su trabajo sin descanso. Es importante no ver apenas el todo, sino estar atentas “a los espacios intersticiales, intermitentes, nómadas, improbablemente situados en las aperturas de posibilidades, de los resplandores, de los *a pesar de todo*”[3].

La imagen del resplandor efímero, pero insistente, de las luces de las luciérnagas, es potente como ejemplo del trabajo de quienes hacen teatro, de quienes pasan horas en las salas de ensayo, en los escenarios y calles actuando, muchas veces sin una retribución financiera justa, y hasta sin un público considerable, pero casi siempre sin el reconocimiento social, pero igual resisten.

Existen en las luciérnagas, argumenta Didi-Huberman, un sentido de comunidad que crea constelaciones cuyo fin último es el de reunirse para el apareamiento. Estos insectos luminosos brillan avisando unos a los otros de su existencia cuando la oscuridad indicaría la imposibilidad del encuentro. No veo una manera más interesante de pensar actores y actrices dedicadas al teatro, un arte menor[4] sistemáticamente despreciada o rechazada por los sistemas de poder y por las culturas conservadoras, aún más en un momento político que se caracteriza por lo crecimiento de ideas reaccionarias y por la masiva presencia mediática en nuestras vidas.

Podemos pensar la práctica de actuación a partir de esa premisa y encararla como una producción de resplandores de resistencia, de disidencia, de intentos de perforación de fisuras en la continuidad de lógicas basadas en los ciclos interminables del consumo y de la fama inmediata de la internet.

Actuar es una práctica utópica que cuestiona siempre la naturaleza del teatro y busca hacer que este viva en una zona limítrofe del lenguaje artístico. Como dijo Bruno Schulz, es necesario “resistir con arte, ejercer la poética de la supervivencia, [que] significa, avanzar sin muchos recursos rumbo al desconocido, insistiendo en la travesía de un vasto territorio en el cual la luz y la oscuridad se alternan imprevisiblemente”. (Apud ALVES DANTAS MARTINS, 2020, p. 27)

Reivindico para les artistas del teatro, el rol de luciérnagas que, a pesar de la oscuridad de la noche, insisten con sus luces intermitentes en ofrecer la posibilidad de que algo sea visible. Mientras una enorme cantidad de otros insectos busca desesperadamente el brillo eneguedor de las luces de los postes, en una excitación muchas veces mortal, las luciérnagas realizan “su danza vibrante precisamente en el corazón de la oscuridad”[5].

Esta “oscuridad” de los tiempos, plena de productos y de imágenes que se sobrepone en un ritmo vertiginoso, no permite ver detalles, solamente un todo infinito que reafirma principalmente los mecanismos mediáticos. Es allí que las luciérnagas del teatro (actrices y actores) pueden hacerse presentes llamando sutilmente la atención para otras posibilidades de mundo. La utopía en este caso implica la noción de acción, que también es, como dice el investigador español Óscar Cornago, “un modo de hacer y de situarse socialmente a través dese modo de hacer, de hacerse a sí mismo y hacernos como colectividad.”[6] Nuestras acciones utópicas funcionan en esta trama de modos de hacer.

A partir de estas ideas podemos pensar la actuación abordando los temas de la presencia, de la crisis de la representación, de la dicotomía entre representar y presentar. Eso es, pensar sobre una ética de la actuación como un camino para la reflexión sobre las posibilidades de una práctica de actuación en el aquí y ahora. Podemos buscar un modo de construcción de un teatro que no se satisface con las narrativas temáticas, y prefiere ahondar en la investigación de lenguaje, lo que implica un pensar el estar en el mundo a partir de los procedimientos de la actuación.

Sin embargo, al hablar de procedimientos de actuación es fácil caer en la tentación de establecer modelos y formas de trabajo como referencias para definir el propio teatro. Lo que propongo es reflexionar sobre la actuación buscando un abordaje que dialogue con una escena cuyo principal objetivo es ponernos en crisis. Por eso considero prudente citar las palabras del actor, director y maestro de actuación Joseph Chaikin, quien nos alertó para los riesgos de los sistemas de actuación:

“Todos los sistemas estructurados fallan. Ellos fallan cuando son aplicados, excepto como un proceso que fue significativo, por algún tiempo, para alguien o para un grupo. El proceso es dinámico: y la evolución de eso ocurre durante el trabajo. Los sistemas son como mapas, pero para ser seguidos tal cual las “reglas del enamoramiento” pueden orientarnos. Podemos tomar algunas pistas de los otros, pero nuestra propia cultura y sensibilidad y estética será lo que nos guiará para un tipo completo de expresión, a menos que imitemos los procesos y los descubrimientos de los otros. La estética reorganiza el sistema”[7]

Que los sistemas fallan no los invalida totalmente, pero la falla es un elemento clave del teatro, especialmente si lo pensamos con la perspectiva de la crisis. El problema no es que los sistemas fallen, sino que acreditemos que sea infalibles. Así, independientemente de que sistema de ideas se asume como el más interesante, se sabemos que este irá fallar, seremos capaces de seguir produciendo y aprendiendo, reinventado nuestras formas de hacer teatro. Relaciono eso con el punto de vista del pensador catalán Jorge Larrosa quien cuestiona los modelos unitarios en lo que se refiere a los métodos educacionales[8]. Retomando el pensamiento de Nietzsche, Larrosa dice que “no se puede fijar un método seguro, ni una vía directa para si llegar a la verdad sobre sí mismo: (...) El itinerario que lleve a un ‘uno mismo’ está para ser inventado, de una manera siempre singular, y no se puede evitar ni la incertidumbre, ni los desvíos sinuosos.”[9] Esa es una idea clave para pensar los procesos de aprendizaje y creación en la actuación.

Actuación es una práctica de lo incierto y existen tantas técnicas teatrales cuanto actores y actrices, pues toda técnica es una construcción singular en un cuerpo específico. Se puede compartir referencias y ejercicios prácticos, pero finalmente la técnica de la actuación será aquella construcción que se materialice en cada persona que actúa. Es a partir de esta perspectiva que elijo caminos para el trabajo de la actuación que se basan en la incertidumbre como centro de la experiencia. Eso se relaciona con la perspectiva de los ejercicios propuestos por Meyerhold tal como comenta Béatrice Picon-Vallin: “los ejercicios permiten desarrollar un nuevo comportamiento, nuevos modelos para moverse, accionar, escuchar, reaccionar, que no deben ser simplemente repetidos y copiados, [deben] alcanzar el artista en su ser más íntimo”[10]. Ejercitar es crear espacios de aprendizaje y de invención de lenguajes, es inventar el propio teatro[11]. Relaciono eso con la idea de John Cage, quien dijo que la danza es toda y cualquier situación de riesgo y tránsito entre personas, y con la propuesta de Ricardo Bartís que quien actúa debe construir hipótesis de teatro. Si queremos explorar todas las posibilidades de este arte tendríamos que llevara al extremo, incluso en lo que se refiere a nuestra forma de conceptualarla.

Reflexionar sobre una actuación que tenga como elemento central el trabajo en el aquí y ahora de la escena es discutir el quehacer teatral como una práctica de resistencia política, como algo que se enfrente a las lógicas hegemónicas [12]. A pesar de que las reflexiones sobre actuación que propongo aquí pretendan superar tales lógicas, explotando otras posibilidades de repensar parámetros técnicos, me veo obligado a hacer eso sin abandonar absolutamente las referencias europeas del teatro. Estas aún son la base de nuestro quehacer teatral, consecuentemente, las considero a partir de una perspectiva propuesta por el antropólogo Eduardo Viveiros de Castro quien dijo que:

“Un antropólogo occidental no tiene como pensar el pensamiento del otro sino a través de su propio, de su propia tradición intelectual. A pesar de que estasson las únicas herramientas de las cuales disponemos, es indispensable saber deformarlas, adaptarlas a nuevas tareas”. [13].

Uso la misma idea para situar mi intento de discutir nuestra cultura teatral, particularmente en lo referente a la actuación. Así, reconozco nuestras matrices escénicas, pero, busco su deformación con el objetivo de generar nuevas perspectivas creativas. Entonces reescribo una frase de Viveiros de Castro para decir que *el teatro que pretendo practicar involucra forzosamente una lucha en contra los automatismos intelectuales de nuestra tradición* [14].

Considerando eso, sitúo la investigación en actuación en un lugar que eventualmente se asemeja a la ciencia básica, porque el principal elemento de tal investigación no pasa necesariamente por la investigación de aspectos técnicos que se pueda aplicar inmediatamente como componente de una poética específica. Podemos ver esa investigación como un modo de interrogar sobre la propia naturaleza de la actuación, consecuentemente, del teatro. El elemento fundamental que puede situarnos en el espectro de la investigación básica es el impulso a interrogar sobre lo que no sabíamos sin estar, en principio, condicionadas por un resultado práctico predeterminado, por una funcionalidad inmediata, o aún, por consecuencias justificadas *a priori*, aunque estas vengan a ocurrir.

La aplicación de aquello que se investiga en los laboratorios de las ciencias básicas puede ser el resultado de procesos de apropiación diversos, de desdoblamiento inescrutables a principio. En el caso de la investigación en arte la proximidad entre la investigación básica y la aplicada es bastante grande, sin embargo, casi siempre nos orientamos por la aplicabilidad de los procedimientos, o por la búsqueda inducida de formas de hacer con vistas a resultados ya esperados. Por eso, para mí, investigar la naturaleza de los procesos de actuación escénica debe llevarnos a territorios fundamentales, para posteriormente devolvernos a las salas y a los encuentros con el público.

Esta perspectiva que impulsa mi escritura nace de la investigación que hace años realizo con mi grupo de trabajo en la Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), y que me llevó hacia una zona en la cual el hacer teatro no es definido apenas y obligatoriamente por la concretización final del espectáculo frente a una platea. Resulta de eso mi interés en pensar el espacio del ensayo y el de las presentaciones sin que entre estas dos instancias del trabajo ellas existan una división jerárquica clara. Trato de pensarlas como espacios en los cuales se hace arte, se vive en el arte. Para tanto, tomo el punto de vista del director polonés Tadeusz Kantor sobre los procesos creativos, según el cual: “la creación siempre consiste, sobre todo, en el descubrimiento de lo ‘nuevo’ y de lo ‘imposible’, en una revolución. (...). Esta división espaciotemporal fija y artificial: trabajo – resultado, ensayos – espectáculo, sala de ensayos – escenario, elimina la creación de manera inexorable” (2005: 160).

Cuestiono ¿por qué consideramos que lo que mostramos al público es absoluta y completamente más importante de lo que aquello que ocurre durante la experimentación en los ensayos? ¿Por qué no podemos pensar el ensayo también como una obra (práctica) artística en sí misma?

Si el teatro es acontecimiento compartido, aunque cuando estamos desarrollando un proceso interno del equipo de creación, es decir, ensayo, no debemos atribuirle un carácter exclusivamente preparatorio. La intensidad de las experiencias que hacen parte del ensayo justifica considerarlo una obra.

Comprendiendo eso deberíamos evitar cualquier ruptura o cesura absoluta entre el ensayar y el presentar, por lo menos del punto de vista del trabajo de la actuación, de la búsqueda de la intensidad de la experiencia. La consecuencia directa de tal abordaje es romper, aunque eso sea muy difícil en el marco de nuestra cultura teatral, con la idea de llevar a la escena un producto completamente finalizado. Así, sería posible trabajar a partir de la premisa de que el espectáculo pueda ser interferido por la creación continuada, o sea, pueda continuar siendo ensayo. Por eso, el espectáculo en sí debiese también ser tomado como un “permanente ensayo”, y el foco del trabajo de actuación no debería estar dedicado solo a hacerlo bien, sino a hacerlo como experiencia.

Cuando el espectáculo comienza a ser presentado al público, se inicia un proceso por el cual la acción de la presencia de la audiencia deforma la obra, porque esta se va impregnando por las miradas de las personas que la asisten, actores y actrices se transforman en su experiencia de compartir. Entonces, el desafío es hacer que nuestra propia experiencia de artistas expuestas a la audiencia sea un factor que desestabilice la obra “finalizada”. Todo espectáculo pierde fuerza poética cuando intenta mantener intactos los resultados obtenidos en los ensayos, sin reconocer las dinámicas transformadoras de la experiencia de las presentaciones, sin percibir los cambios que las personas que realizan viven mientras lo hacen. Es interesante experimentar el desafío de vivir el espectáculo sin tener la meta de la completitud.

Como desafío técnico es imprescindible buscar un modo de borrar las fronteras entre el ensayo y el momento de la presentación desde el punto de vista de la intensidad de trabajo, de la experiencia del actuar. Si entendemos la práctica relacional en el teatro no podemos descartar el propio ensayo como momento teatral. De ahí, la propuesta de esfumar las líneas que separan el ensayo de la presentación para intensificar la propia experiencia de quien actúa como centro del fenómeno escénico.

Considerando eso, debemos tomar todos los elementos que funcionan en los ensayos como componentes de la experiencia. El improvisado, la invención, la construcción de la escena, e incluso el eventual proceso de marcación de las escenas, no deberían estar separados de la experiencia de quien actúa. La reflexión sobre la actuación también pasa por el cuestionamiento de todos los materiales que interfieren en la práctica de los ensayos, y consecuentemente, por el cuestionamiento del lugar de la dirección.

Tomo como ejemplo el uso del vestuario que constituye un elemento que poco aparece en los libros dedicados al trabajo de actores y actrices. Al pensar una actuación en el aquí y ahora no podemos separarla de los componentes lúdicos que interfieren en el accionar de los actores y actrices. Por lo tanto, la ropa que se utiliza, bien como eventuales usos del maquillaje y objetos manipulados no pueden ser pensados apenas como signos dedicados a pasar informaciones al público, no pueden ser cosas periféricas del trabajo de la actuación dedicadas a cumplir solamente una función importante en el proceso de finalización de la puesta en escena.

La ropa es un componente clave en la experiencia corporal, aun así el teatro moderno, en general, la trata apenas como instrumento de la puesta en escena que interfiere en la producción de sentidos generales de esta. Lo más común es que la ropa sea concebida con el fin de contribuir en la contextualización de la trama o de la línea de los personajes, y por eso acostumbra a ser un componente incorporado al proceso en sus etapas finales antes del estreno. Pero, basta oír algunos relatos de actores y actrices, para comprender como utilizar determinados vestuarios condiciona los procesos de actuación y el propio placer de entrar en escena.

Tradicionalmente olvidarnos que la experiencia de la actuación es fundamentalmente, una práctica corporal en el espacio, y que la ropa que se usa cuando se ensaya y se presenta puede tener mucha relevancia en la organización de esa experiencia. Las observaciones del antropólogo Eduardo Viveiros de Castro sobre el uso de las máscaras amerindias son un estímulo para esa reflexión:

“Vestir una ropa-máscara es menos ocultar una esencia humana bajo una apariencia animal que activar los poderes de un cuerpo-otro. Las ropas animales que los chamanes utilizan para desplazarse por el cosmos no son fantasías, sino instrumentos: ellas se aparentan a los equipos de buceo o a los trajes espaciales, no a las máscaras de carnaval. Lo que se busca al vestir una escafandra es poder funcionar como un pez, respirando bajo el agua, y no esconderse bajo una forma extraña. Del mismo modo, las ropas que, en los animales, recubren una “esencia” interna de tipo humano no son simple disfraces, sino su equipo distintivo, dotado de las afecciones y capacidades que definen cada animal.” [15]

Creo que la más importante calidad de la ropa en el teatro se asemeja a esta función identificada por Viveiros de Castro: el vestuario es un dispositivo que contribuye para la experiencia de ser en situación ficcional. Eso no se resume al evidente “ser el personaje”, va más allá, y se relaciona con las posibilidades de ser una persona que está en situación de ficción en la cual funciona este ‘ser persona’.

Como este, existen otros elementos de la creación teatral – como el espacio escenográfico – que deben ser relacionados directamente con el trabajo de la

actuación, que sería el punto focal de los procesos creativos. La clave aquí es pensar el juego, el placer, a experiencia corporal singular de quien actúa como soporte fundamental para repensar los vínculos y el lenguaje teatral.

En un artículo sobre actuación muchas palabras que circulan entre las personas del teatro parecen pedir definiciones, y hasta una exploración conceptual más amplia. Supongo que actualmente la mayoría de las personas que estudian actuación o dirección asocian, de alguna forma, el actuar con nociones tales como: presencia, energía, eficacia, técnica, representación, entre otras expresiones que conforman nuestro hablar cotidiano. Los estudios teatrales ganaron una dimensión teórica importante, y por veces parece que las ideas del campo filosófico sustituyen el pensar a partir de la experiencia práctica de quien actúa. Aunque me parezca muy importante considerar las colaboraciones de la filosofía para nuestra mirada sobre la práctica artística como instrumento para expandir los conocimientos que producimos al hacer teatro, creo necesario mantener un vínculo fuerte con lo que ocurre con la experiencia de los artistas.

Una de las más interesantes observaciones de Lee Strasberg sobre el arte de actuar se refiere al pensamiento abstracto en el abordaje de los procesos de creación. Strasberg afirmaba que la mayor contribución de Stanislavski fue que el actor y director ruso evitó las abstracciones en sus reflexiones:

“Todos los actores que reflexionaron sobre su arte encontraron dificultades en describir lo que hicieron. Stanislavski no tenía dificultades porque no pensaba de una manera abstracta. Eso fue maravilloso, porque evitó llegar a conclusiones abstractas con las que la mayoría de las personas había satisfecho a su mente previamente. La mayor parte de las personas supuso que realmente solucionó algo, cuando de hecho solamente fabricó una fórmula llamativa. Significa algo para ellas, pero, no es suficientemente convincente o concreta, como para significar algo para alguien más”[\[16\]](#).

Sin embargo, el intento de escapar del pensamiento abstracto puede conducir al estilo de los manuales, o a un abandono de la especulación conceptual. Por eso, trato de reflexionar sobre una actuación que relaciona la materialidad de los procedimientos con las ideas que fundamentan tales prácticas. Un camino para huir de las abstracciones improductivas será, en este trabajo, relacionar la actuación con el proyecto teatral, y con sus implicaciones tanto estéticas como políticas y éticas.

Pero, es necesario reconocer que esta no es una tarea fácil, pues, como dijo Josette Féral, los estudios teatrales tuvieron a lo largo de los últimos cuarenta años dificultades para abordar la complejidad de los procesos de actuación. Según la investigadora francesa “temas como el cuerpo del actor y su actuación, [fueron] agujeros negros de la época semiológica que tenía muchas dificultades para delimitarlos, se encuentran felizmente en el centro del análisis [actual]” (Féral: 2004, p. 26).

Es verdad que actualmente tenemos más instrumentos para una aproximación a la práctica creativa de la escena, en lo que se refiere a los procedimientos de actuación, aunque estos sean los materiales más efímeros que el teatro tiene. La comprensión de que la experiencia concreta de los artistas puede ser considerada tanto objeto de una investigación como la propia investigación, expandió el campo de nuestros estudios y permitió incorporar la práctica creativa como instrumento de la reflexión.[\[17\]](#)

Es importante insistir en la búsqueda incesante de formas de renovar el lenguaje de la escena partiendo de la experimentación en el campo de la actuación. Eso no se debe a la necesidad de ser original, sino a la certeza de que solamente un movimiento constante de renovación permite que nuestro arte sea realmente contemporáneo, es decir, que produzca disonancias con aquello que está establecido como regla en nuestro tiempo[\[18\]](#).

Pero, eso no es fácil porque implica un desplazarse por un terreno movedizo, dado que podemos confundir la búsqueda de renovación con el efecto de la novedad. Así, se puede caer fácilmente en la banalidad de la invención que produce la ilusión de lo nuevo cuando en realidad es apenas una novedad que se deshace rápidamente abriendo espacio para otra novedad, y así sucesivamente.

Entonces, el foco de mis reflexiones está puesto en la posibilidad de que los procesos de actuación sean procesos en crisis, en los cuáles se cuestiona de forma permanente tanto las técnicas y procedimientos puestos, como los sentidos del arte de la actuación. En eso reside la búsqueda de la reinención del lenguaje como instrumento del movimiento creativo, y del permanente desplazamiento de los saberes establecidos.

El teatro sigue carente de una definición clara en lo que se refiere a su lugar en la cultura, especialmente en un tiempo cuyo pragmatismo productivista nos pone en el depósito de las inutilidades. Esta clase de vacío permanente no es pura inercia, e un vacío que provoca la creación y anima búsquedas. El teatro es un arte de la falta. Aun así, el teatro que prolifera es el de los márgenes.

Existe una infinidad de experiencias teatrales variadas que insistentemente se refabrican. La carencia de reconocimiento es un elemento clave que define el quehacer teatral en la actualidad, y es también una fuerza que produce su condición laberíntica que es potencialmente estimulante porque está más cerca de las prácticas relacionales.

Aceptar la falta es lo que nos empuja para las fronteras de aquello que hacemos como lenguaje artístico. Esa incompletitud que caracteriza el teatro y todas las artes vivas, puede ser considerada una condición que desestabiliza y propicia espacios de creación.

La incompletitud está relacionada con lo precario que apunta la artista brasileña Eleonora Fabião a partir de la mirada de Lygia Clark[\[19\]](#):

“Los performers crean y diseminan precarios: la precariedad del sentido (que deja de ser pre-establecido y fijo para ser condicional, mutante, performativo), la precariedad del capital (cuya supremacía es desacreditada y la pobreza expuesta), la precariedad del cuerpo (que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia) y la precariedad del arte (que se vuelve para el acto y para el cuerpo)” (Fabião, 2011, p. 67).

Para Fabião el hecho de que les “performers valoricen la precariedad en un contexto económico que la comprende como ausencia de valor, en un contexto moral que la condena como debilidad y deficiencia” (2011, p. 81), sería un valor disidente frente a la cultura del capitalismo que considera la precariedad de la creación efímera del performance como a algo opuesto a la vida (2011, p. 68).

Pienso la incompletitud o la precariedad como condición básica del trabajo de actuación, y no como estilo o elección de procedimiento[\[20\]](#). Luego es importante investigar procedimientos de trabajo a partir de esa condición de lo incompleto. El espectáculo escénico es algo permanentemente incompleto que se hace como una construcción del tiempo presente[\[21\]](#).

El pensamiento de Giorgio Agamben sobre la condición de la contemporaneidad nos ayuda a pensar lo que sería trabajar en este tiempo presente, que implica estar en un territorio fronterizo del tiempo cultural y político, sin ser seducido por el magnetismo de la novedad.

Para Agamben, lo contemporáneo se define particularmente por su desacuerdo con las normas establecidas en su tiempo (2009. p.59); en sus palabras: “es verdaderamente contemporáneo aquel que no coincide perfectamente con este [tiempo], ni está adecuado a sus pretensiones” (2009. p.59). Es ese desajuste o roce que permitiría identificar la condición de contemporaneidad en quehacer artístico, dado que lo contemporáneo sería un entrelazamiento de temporalidades. Agamben supone aún que ser contemporáneo, es desviar nuestra atención del “espectáculo del siglo” para poder percibir dentro de esta oscuridad “la luz que trata de alcanzarnos y no lo puede” (2009. p.24). Por tanto, “esa es una tarea que exige coraje – virtud política – y poesía, que es el arte de fracturar el lenguaje, de romper las apariencias, de desunir la unidad del tiempo” (2009. p.13).

Esa perspectiva está asociada con pensar la actuación en crisis. Propongo considerar los procesos de actuación como procesos en crisis, en los cuales se cuestiona tanto las técnicas y procedimientos reconocidos, como los sentidos del arte de la actuación. Ponerse en crisis es, en este caso, una forma de evitar trabajar a partir de certezas establecidas, y de buscar materiales que afirmen más las preguntas que las respuestas.

Para pensar de forma radical el teatro, creo que es importante considerar la actuación como o elemento basal del acontecimiento escénico. Lo que ocurre con las personas que están en escena es lo que realmente determina como reflexionamos sobre ese arte que es construido por las relaciones que se puede establecer en prácticas en la cuales se comparte el espacio presencial. Las variaciones de lenguaje que explotan otras posibilidades de escenas, incluso virtuales, también tienen como punto de apoyo el hecho de la presencia y del compartir el espacio. Aún el teatro definido como arte de la dirección no podrá de dejar de ser, en su instancia fundamental, un momento de encuentro entre personas. Se no fuera así, no se podría diferenciar de los lenguajes del audiovisual. Eso no implica una valoración, sino el reconocimiento de modos diferentes de vinculación.

El actual momento de experimentación artística demanda que pensemos sobre una actuación que supere el referente técnico que afirma que se actúa apenas o principalmente, al servicio de los personajes propuestos por el texto dramático. Eso puede parecer obvio, pero es sorprendente como tal idea aún prevalece en las prácticas creativas y, especialmente, en las clases de nuestras universidades. No hay una gran novedad en este cuestionamiento, pero me parece conveniente revisar las ideas de varias personas que reflexionaron sobre la actuación rompiendo con la servidumbre absoluta a los personajes. Así, hago referencia a Jerzy Grotowski y Joseph Chaikin, que pueden ser considerados balizas directamente relacionadas con la idea de una actuación en crisis, y que se hace en el aquí y ahora de la propia performance. Pero, también tomo reflexiones de artistas más actuales que están preocupadas como repensar la actuación en el contexto de un teatro cada vez más performativo, o sea, fronterizo, como es el caso de Angélica Lidell, Ricardo Bartis, Miguel Rubio Zapata, Mariana Percovich entre otros.

De una forma general, la cultura relaciona la actuación únicamente con la función de representación de personajes, a partir de eso la trata como una técnica del engaño a la mirada, con la capacidad de simular ser una representación perfecta del otro/a. Pero, definir lo que sería realmente la actuación es una tarea compleja cuando se busca ir más allá de la percepción más ordinaria de la actuación como técnica de construcción de personajes ficcionales. Como dice el director argentino Guillermo Cacace:

“Lo que en todos casos implica la actuación es la producción de un plan que, inclusive cuando en apariencia pueda resultar invisible, se diferencia de la realidad creando una convención, una “realidad otra” que irrumpe en la primera con un propósito preciso. Siendo el denominador común de todos estos propósitos “poder algo” que en el otro plan era inaccesible a nosotros.”[22]

La producción de esa duplicidad implica en percibir que la actuación es una práctica que desdobra el juego social, y no apenas produce ficción. Actuar no es simplemente mentir, porque la actuación está encuadrada por procedimientos convencionales que permiten que todos los participantes de esa convención comprendan tales procedimientos, puedan leer los signos y participar del juego poniendo en diálogo las reglas de la ficción y las reglas de la realidad. Nunca la actuación se construye completamente fuera de la capa de la realidad, pues es esta que constituye la baliza para la operación de la convención.

El hecho de que la actuación ponga en juego estas dos capas produce la apertura de un espacio a través del cual quien actúa pueda articular discursos que están, en principio, velados en el comportamiento social “no actuado”. El funcionamiento simultáneo de estas dos capas permite que a partir de la actuación teatral se intervenga en la capa de la realidad con una relativa libertad que el cotidiano no ofrece. Como afirmó el estudioso ruso Viktor Chklovsky:

“El mundo existe, un mundo con el cual luchamos, siempre y para siempre, de la misma forma que Robinson Crusoe lucha con la naturaleza en una isla desierta. Nosotros luchamos con el mundo, pero no lo vemos. (...) Para hacernos sentir, tocar y percibir las cosas, este es la tarea del arte. El arte mira y ve las cosas del mundo con cierto encanto. El arte es espanto continuo. Un tipo de encanto que despierta la percepción del mundo, el hombre siente el mundo, lo hace suyo. Con el auxilio del arte es como se sacáramos nuestros guantes, destapásemos nuestros ojos y mirásemos la realidad por primera vez, la verdad de la realidad”[23].

En el territorio del arte nuestra producción de ficción es lo que atribuye valor al acto social, es lo que dilata las posibilidades de interacción porque multiplica los lugares de expresión y recepción. En la vida social actuamos y representamos para poder construir nuestros vínculos sociales. En este caso, las reglas que tornan convencional este actuar social implican en velar la producción de ficción. Es exactamente ahí que reside la potencia del actuar, particularmente se estamos hablando de una actuación en el aquí y ahora que es consciente de la expansión de los procesos dialógicos, y que no separa de forma absoluta la actuación es la realidad de la representación.

Finalmente, cabe mencionar como premisa de mi pensamiento, que estamos imposibilitados de hacer del teatro un arte eficazmente transformador de un punto de vista macroestructural; que la revolución a través del teatro es nada más que una quimera se la tomamos de forma demasiado simple e inmediata. Pero, eso no implica en negar el teatro como arte de transformación, ni abandonar los proyectos de transformación social que dialogan con el teatro. Se no somos capaces de hacer de nuestra arte un ejercicio permanente de visita al territorio improbable de la transformación, habría poco sentido de realizar esfuerzos creativos, pues que tendrían como única consecuencia la producción de mercancías para el mundo del entretenimiento.

Considero que la única forma de seguir produciendo vida con el teatro es buscar superar esa imposibilidad de la transformación macroestructural, persiguiendo experiencias que sea suficientes para conectar y modificar las personas (nosotres y las otras) por medio de las prácticas escénicas. Porque o teatro será revolucionario cuando las calles se hagan lugar del embate frontal contra el orden establecido. En este momento las personas del teatro deberán ser capaces de saber acompañar los procesos sociales y políticos estando en el centro del combate a lo viejo, inventando lo imposible.

Lo que realmente importa es hacer del acto de actuar un acto de vivir, y no apenas de comentar la vida. Es necesario pensar el teatro como algo revolucionario, aunque sea difícil definir lo que sería este algo revolucionario para cada uno de nosotres. Kantor reivindicaba la búsqueda de la plena libertad de los actores y actrices, pues consideraba que:

“El actor-artista fue desarmado y domesticado. Su capacidad de resistencia, tan importante para él propio como para la función que tiene en la sociedad, fue rota, lo que lo lleva a obedecer a todas las conveniencias y a las leyes que rigen el bienestar en una sociedad de producción de consumo, y a perder su independencia que es la única cosa que le permite actuar sobre la comunidad al situarlo fuera de ella”.[24]

Al proponer la idea de una paradoja en la cual solamente habría sentido en estar justamente en lo imposible, no busco apenas un sentido metafórico para reivindicar la actuación en crisis como base de un proyecto improbable. Ubico el trabajo teatral en este territorio por considerar que el ponerse en crisis es una condición fundamental para impedir la estagnación de los procesos creativos, y para resistir a las lógicas que ponen actores y actrices siempre a servicio de los sentidos cristalizados del texto teatral, o de los proyectos de la dirección, o aún de las demandas del consumo de una audiencia imaginada, o finalmente, de las imposiciones de la industria cultural o del entretenimiento.

Podemos pensar una condición de actuación en la cual los más diversos factores estén interactuando, mientras quien actúa se pregunta sobre los sentidos de sus prácticas singulares con relación a las dinámicas colectivas. De esta forma, nos podremos acercar de un quehacer creativo que trabaje con la falta, cuestione nuestro propio tiempo, y se comprometa con buscar los límites de este tiempo. Una actuación que sea capaz de dejar en las cenizas de un espectáculo, un tizón ardiente que nos recuerde que es posible que el fuego renazca.

REFERENCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Argos Editora: Chapecó, 2009.

ALVES DANTAS MARTINS, Élida Mara. *Constelações de Vaga-Lumes: Bruno Schulz e outros insetos fosforescentes no cosmos da palavra poética*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPLET), do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, 2020.

CACACE, Guillermo. “Campos expandidos de efectuación actoral (Notas para un proyecto de tesis)”, UNA, Buenos Aires, 2017 (inédito)

- CARREIRA, André (org.) *Atuação por estados: práticas de pesquisa e criação em atuação*. Rio de Janeiro: Gramma, 2020.
- CATALÁN, Alejandro. *Actores Suelos*. Córdoba: Documenta Escénica, 2022.
- CHAIKIN, Joseph. *The Present of the actor*. New York: Atheneum, 1972.
- CHKLOVSY, Viktor. *Viktor Šklovskij, Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Editori Riuniti: Roma, 1979.
- CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid, Abada Editores: 2015.
- DIDI-UBERMAN, Georges. *Supervivencias de las luciérnagas*. Abada Editores: Madrid, 2012.
- FABIÃO, Eleonora. "Performance e Precariedade". En: *A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea*, (ed. Antonio Wellington de Oliveira Junior). Fortaleza: Coleção Juazeiro, 2011.
- GRIMES, Suelen. *Escritos de Tadeuz Kantor: atuação e busca de estados como procedimento*. Itajaí: Editora Rizoma, 2023.
- HATHMON, Robert H. *Strasberg at the Actor's Studio*. New York, Viking Press, 1965.
- KANTOR, Tadeuz. *Teatro de la muerte*. Ediciones de La Flor: Buenos Aires, 1984.
- LARROSA, 2003,
- PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2008.
- ROSSELLINI, Isabella. *My Chickens and I*. New York: Harry Abrams Editor, 2018.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *La mirada del jaguar*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires: 2013.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002

NOTAS

- [1] Este artículo es un desarrollo del capítulo XX de mi libro *Ensaaios sobre atuação: utopías de vagalumes*. Itajaí: Editora Rizoma, 2023.
- [2] Uso de forma provocativa el plural en género femenino como forma de explicitar como nuestra lengua privilegia siempre lo masculino.
- [3] DIDI-UBERMAN, Georges. *Supervivencias de las luciérnagas*. Abada Editores: Madrid, 2012. p. 31.
- [4] Menor a partir de Gilles Deleuze: "literatura menor", una literatura marginada, menos reconocida.
- [5] Idem, p. 41.
- [6] CORNAGO, Óscar. *Ensayos de teoría escénica: sobre teatralidad, público y democracia*. Madrid, Abada Editores: 2015. p. 17.
- [7] CHAIKIN, Joseph. *The Present of the actor*. New York: Atheneum, 1972, p. 21.
- [8] Ver SILVA MENDES, Marcelo, 2018.
- [9] LARROSA, 2003, p.9.
- [10] PICON-VALLIN, Béatrice. *A cena em ensaios*. Editora Perspectiva: São Paulo, 2008. p. 69.
- [11] "En el teatro de inicio del siglo XX en figuras tutelares y fundadoras de la escena rusa, como Stanislavski, Meyerhold o Vantagov, el ensayo se hace un momento de extrema importancia. (...) El tiempo de los ensayos deja de ser utilizado apenas de forma técnica, e inmediatamente eficaz, transformándose en un período de investigación, de experimentación, de creación y de pedagogía, en el cual al mismo tiempo en que crea el director forma tanto el actor como el grupo, el "conjunto", el concepto fundamental en la historia rusa". (PICON-VALLIN, 2008. p. 80)
- [12] Como afirma Carla Pessolano en su artículo "Cuerpos de saberes, cuerpos de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina": "...la conceptualización de resistencia se conforma cuando se intenta producir formas de actuación que conciben el cuerpo como territorio de rupturas frente a lo homogeneizante y hegemónico en las prácticas de la escena. Estas rupturas serán las que colaboren en las distintas maneras en las cuales el arte escénico generó su propio discurso, conformando estrategias para repensar e discutir el pensamiento dominante". In *Territorio teatral*, n. 19, 2019.
- [13] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *La mirada del jaguar*. Tinta Limón Ediciones, Buenos Aires: 2013. p. 85.
- [14] La frase original de VIVEIROS DE CASTRO dice: "La antropología que pretendo practicar involucra forzosamente una lucha contra los automatismos intelectuales de nuestra tradición". 2013, p. 85.
- [15] VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, pp. 393-394.
- [16] HATHMON, Robert H. *Strasberg at the Actor's Studio*. New York, Viking Press, 1965. p. 51.
- [17] Destaco como referencia importante en mi investigación el libro *Estados: relatos de una investigación sobre actuación* (UDESC Editora, 2009) que publiqué con el equipo del ÁHQIS. En este libro diferentes textos escritos por las actrices y actores reflexionan sobre la investigación considerando tanto sus aciertos como los fracasos en los procesos creativos de nuestro laboratorio.

[18] Ver AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Argos Editora: Chapecó, 2009.

[19] La artista visual Ligya Clark dijo que: dijo que “lo precario no es un villano a ser combatido (...) sino que es potencia que puede hacerse medio de creación y modo de producción”

[20] La idea de reflexionar sobre procesos y procedimientos de creación artística no dice respeto a la búsqueda de una excelencia técnica, mucho menos a la búsqueda de la perfección en los lenguajes de la escena, o de la completud por perfección. Como dice la actriz Isabella Rossellini en su libro *My Chickens and I*: “en la naturaleza la perfección no existe, el secreto de la naturaleza descansa en la diversidad”. (p. 84, 2018) Aunque parte del mundo del arte suponga la posibilidad, o la necesidad de la perfección, del objeto artístico de excelencia, la diversidad tanto en la naturaleza como en la cultura es el material básico para los nuevos pasos. No se evoluciona en dirección a la perfección, la respuesta es la diversidad, pues eso garantiza la salud de los ecosistemas.

[21] Sobre eso ver Suelen Grimes, 2023.

[22] CACACE, Guillermo. “Campos expandidos de efectucción actoral (Notas para un proyecto de tesis)”, UNA, Buenos Aires, 2017 (inédito)

[23] CHKLOVSY, Viktor. *Viktor Šklovskij, Testimone di un'epoca. Conversazioni con Serena Vitale*, Editori Riuniti: Roma, 1979. p 99.

[24] KANTOR, Tadeuz. *Teatro de la muerte*. Ediciones de La Flor: Buenos Aires, 1984. p. 248