

La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como “interpretación”

The conception of the body in the
performance as “interpretation”

Karina Mariel Mauro*

Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA)
karinamauro@hotmail.com

Resumen

La Actuación es un fenómeno artístico que posee características específicas que la convierten en objeto de indagación teórica y de apreciación estética. Sin embargo, la concepción tradicional con la que se la ha entendido durante buena parte de la historia del teatro en Occidente, la supedita a parámetros de elucidación ajenos. En gran medida, la desestimación de la Actuación como actividad artística, es tributaria de la caracterización del sujeto actor como mero “intérprete”, y de la concepción dualista del cuerpo asociada al mismo. En el presente trabajo, analizaremos estos supuestos con el fin de superarlos críticamente, dado que consideramos que esta tarea es fundamental, de cara a la posterior elaboración de una Teoría del Actor, sustentada en parámetros específicos.

Palabras clave: Cuerpo – Actuación – Intérprete – Dualismo – Representación

Abstract

The performance is an artistic phenomenon which has specific characteristics that make order inquiry theoretical and aesthetic appreciation. However, the traditional conception with which it has been understood for much of the history of theatre in the West dependent it on outside elucidation parameters. Largely, dismissal of the action as artistic activity, is dependent on the actor's subject as mere “interpreter”, and dualistic conception of the body associated with the same characterization. In this paper, we discuss these assumptions in order to overcome them critically, because we believe that this task is essential, with a view to the further elaboration of a theory of the actor, sustained by specific parameters.

Keywords: Body - Performance - Artist - Dualism - Representation

* Licenciada en Artes por la UBA. Doctoranda de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Docente de la Asignatura Psicología del Arte de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en otros cursos y talleres públicos y privados. Becaria doctoral UBACyT e investigadora del Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Crítica de la página web Alternativa Teatral y de la Revista Teatro XXI, entre otros medios. Actriz y cantante.

Introducción

La Actuación es un fenómeno artístico que posee características específicas que la convierten en objeto de indagación teórica y de apreciación estética. Sin embargo, la concepción tradicional con la que se la ha entendido durante buena parte de la historia del teatro en Occidente, la supedita a parámetros de elucidación ajenos. En gran medida, la desestimación de la Actuación como actividad artística, es tributaria de la caracterización del sujeto actor como mero “intérprete”, y de la concepción dualista del cuerpo asociada al mismo. En el presente trabajo, analizaremos estos supuestos con el fin de superarlos críticamente, dado que consideramos que esta tarea es fundamental, de cara a la posterior elaboración de una Teoría del Actor, sustentada en parámetros específicos.

Partiremos de la caracterización de la noción de representación en la que, consideramos, se ha sustentado el teatro occidental a lo largo de la mayor parte de su historia.

En segundo término, abordaremos la concepción de la Actuación indefectiblemente ligada a aquélla, determinada por la reducción del actor a la categoría de “intérprete”, y la concepción dualista del sujeto que esto supone. Analizaremos las dificultades del desempeño actoral en relación con otras “artes interpretativas”, derivadas de la falta de un desarrollo técnico específico sustentado en un desempeño corporal definido concretamente.

Luego, nos centraremos en las sucesivas posturas normativas que rigieron la tarea actoral, en tanto supletorias de la carencia indicada anteriormente. Abordaremos también, la perspectiva desarrollada por Denis Diderot en su *Paradoja del comediante*, en tanto análisis específico del problema del actor.

Finalmente, estableceremos las consecuencias de los aspectos analizados, en la concepción del sujeto actor en tanto creador.

La preponderancia de la dimensión transitiva de la representación en el teatro occidental

Para nuestra indagación, tomaremos el concepto de representación desarrollado por Roger Chartier (1996). Siguiendo a Louis Marin, Chartier

distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto, imagen o elemento que ocupa su lugar. Por consiguiente, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige así como la justificación y legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia. De este modo, el nuevo elemento se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación o legitimación externa. En la representación reflexiva, el referente y su signo forman cuerpo, son la misma cosa.

Si bien Chartier estima que toda representación se presenta a sí misma representando algo, por lo que ambas dimensiones siempre coexisten, reconoce que aquello que denomina como “las modalidades de la «preparación» para comprender los principios de la representación” (Chartier, 1996: 90) pueden provocar que se priorice la función sustitutiva en detrimento de la reflexiva.

Consideramos que en la caracterización tradicional del arte teatral en Occidente, ha prevalecido la dimensión transitiva de la representación, concebida como la referencia a una idea o sentido que se halla ausente de la situación escénica, y es sustituido en y a través de ésta. La concepción aristotélica de la mimesis ha sido el dispositivo que garantizó la transitividad en el teatro occidental, mediante la prescripción de la composición de una trama. La trama posee orden, coherencia, sentido y verosimilitud, por cuanto las marcas de la enunciación en una buena composición deben ser borradas (aspecto que Aristóteles (1979) relaciona con la eliminación de rasgos épicos), lo cual contribuye a la transparencia del enunciado. Por el contrario, la inverosimilitud, entendida como la puesta en relieve de la enunciación en el enunciado (González Requena, 1987), reforzaría la reflexividad de la representación.

De este modo, la composición de la trama involucra la organización de una lógica estratégica (en los términos de De Certeau, 2007), en tanto circunscribe un lugar propio y distanciado, que permite la previsión de un proyecto global y totalizador. La existencia de dicho proyecto, plantea la separa-

ción entre la concepción del “qué” y el “para qué” de la acción, de la ejecución de la misma. El carácter global del proyecto, por otra parte, indica que cada elemento presente en el hecho teatral posee una función particular, es decir, que cada uno de ellos carece de la totalidad. Tal es el caso del personaje, entendido como fragmento discursivo de una totalidad mayor (que es la de la trama), y que la acción del actor en escena no debe contradecir ni opacar.

Ahora bien, ¿en qué medida esta concepción del arte teatral repercute en la Actuación? O más precisamente, ¿cómo es posible concebir a la Actuación, en tanto acción artística del actor, en este contexto? Y más aun, ¿qué idea de sujeto se halla implícita en estos postulados?

La Actuación entendida como “interpretación”

Consideramos que la noción de “intérprete” es inherente al predominio de la dimensión transitiva de la representación en el teatro. La tarea del actor en dicho contexto consiste entonces en dos momentos: conocer previamente la trama ya compuesta, y por su intermedio al personaje, verdadero referente que la acción actoral deberá materializar en una segunda etapa. Por lo tanto, el actor accede intelectualmente a la comprensión de un proyecto heterogéneo y extemporáneo a su acción en escena. La heterogeneidad radica en el carácter discursivo de la trama, del que carece la acción en escena en tanto acontecimiento. La extemporaneidad, por su parte, puede radicar en la anterioridad con la que se formula la trama respecto de la Actuación, tanto como en el significado posteriormente identificado en la recepción, pero que justifica retroactivamente a la acción actoral en tanto sea asimilable a un sentido reconocido en una cultura dada.

En este sentido, la Actuación participa de lo que sucede también con otras llamadas “artes interpretativas”. Se trata de aquellas ejecuciones artísticas que no producen un objeto como resultado, por lo que la obra se halla en la ejecución misma¹. La ausencia de un objeto tangible, separado del artista, en las artes interpretativas, trae aparejado el cuestionamiento sobre la identidad y variación respecto a un original. De este modo, se establece una diferencia entre los conceptos de autoría e interpretación, que puede llegar a privar al “intérpre-

te” de aquélla, reservándole la única tarea de ejecutar una obra concebida previamente por otro sujeto, generalmente, el autor. No refuta esto la idea de que el intérprete puede a su vez ser autor de la obra, dado que al hallarse las dos instancias separadas, también la interpretación será la ejecución de algo ideado previamente, que hace las veces de justificación y de guía. La privación o adjudicación de la categoría de autor o artista al intérprete (y por lo tanto, de la de obra de arte a su interpretación) varía según las circunstancias y también, según el lenguaje artístico del que se trate: en el canto, la danza y la interpretación musical es generalmente más apreciada la “originalidad” de la interpretación. La Actuación presenta mayores dificultades para ello, debido a los aspectos que desarrollaremos a continuación.

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

Este esquema participa de una concepción dualista del sujeto, en la que cuerpo y mente se hallan separados, estableciendo como pertinencia del intérprete el dominio del primero y, al tiempo, negándole el de la segunda. La filosofía cartesiana es la que establece al cuerpo como res extensa, perteneciente al mundo de las cosas. Se trata de un mecanismo de miembros, movido por algo externo porque por sí mismo no podría sentir ni pensar. De ahí procede la idea de que el sujeto “tiene” un cuerpo, instrumento para la acción y producción eficaces. El cuerpo es algo que se posee pero no que se

¹ “Las artes interpretativas como la música, el baile, el drama, el teatro, los ritos y las artes marciales, no existen por sí solas. Puede existir la partitura de una composición musical, pero no la música en sí” (UNESCO, 1996)

es. Conocer es, en contrapartida, un acto puramente intelectual en el que no hay inteligencia del cuerpo o apropiación física del saber (Le Breton, 1995). La mente o el alma son las que pueden comprender un sentido o sentir una emoción.

En el teatro, tanto el sentido como la emoción vienen dados por una instancia discursiva (el texto dramático, las circunstancias del personaje, las características del rol, las indicaciones del director). El cuerpo, en tanto, es el encargado de ejecutar, ilustrar o materializar aquellos conceptos que la mente comprende o que el alma siente. La comprensión intelectual por parte del actor de aquello que emana de la trama es garantizada a través de la presencia del autor de la misma o de la figura que actúe en su nombre, estableciendo los parámetros de la representación: texto dramático, empresario, cabeza de compañía, director, maestro, etc. Pero, ¿qué sucede con la ejecución? ¿Qué parámetros técnicos garantizan una utilización adecuada del cuerpo en la materialización de las acciones narrativas?

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

No obstante, el caso de la Actuación posee características específicas que la diferencian de otras artes interpretativas. Josette Feral afirma que "El teatro recurre a materiales que existen en el mundo, entre los cuales [se halla] el cuerpo del actor [...]. El teatro es el único lugar donde esto sucede, porque incluso en la ópera o en la danza que son artes vivientes, este problema no se produce debido a que las diferencias son obvias" (Feral, 2003: 32)

¿Cuáles son esas diferencias obvias? Observemos el caso de la música en sus tres variantes interpretativas: la ejecución instrumental, el canto y el

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

Así, mientras la música es un conjunto de reglas morfológicas y sintácticas de una precisión absoluta, con un total poder de transcripción y claridad lingüística (Eco, 1970), la ejecución instrumental o vocal requiere además de acceder a dichas reglas, una práctica basada en el adiestramiento del cuerpo para lograr habilidades y/o para profundizar tendencias propias, es decir, no comunes a todos los sujetos. La danza, por su parte, depende del control y la predictibilidad de los movimientos, por lo que se basa en una codificación de los mismos, a la que los bailarines deben acceder mediante una formación práctica que se extiende durante años. Walter Sorell (1981) afirma que el desarrollo del ballet se halla en estrecha relación con la concepción cartesiana del cuerpo accesible y perfectible, entendido según el racionalismo mecanicista. En efecto, el ballet es la extrema codificación técnica de los movimientos, en busca de la belleza, la armonía y la proporción. Se basa en la legibilidad frontal, por lo que tiende a la bidimensión y la espectacularidad, la verticalidad (por lo que presenta también una gran influencia de la geometría) y la tendencia a lo aéreo. De este modo, la formación del cuerpo del bailarín se emprende con el fin de lograr la perfección en la ejecución de movimientos y la eliminación de cualquier creencia irracional del cuerpo. Este sistema, que le niega al cuerpo toda complejidad y conflicto, y supone su simplicidad, claridad, y autoevidencia, reduce la continuidad del movimiento, descomponiéndolo en elementos simples y mensurables, transparentes al entendimiento. Esto promueve una unidad del conocimiento corporal y la no diferenciación entre cuerpos particulares, por lo que la danza necesita crear cuerpos iguales a través de la imposición de un sistema disciplinario, elaborado a partir del conocimiento racional de los mecanismos físicos. Así, el cuerpo (cambiante), es igualado a la Idea (perma-

nente), a través de la creación de cuerpos inmutables (Sorell, 1981).

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

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

La interpretación y la Norma

La ausencia de una formulación técnica precisa de la Actuación en tanto interpretación ha sido suplida entonces por posturas normativas, que han determinado lo permitido y lo no tolerable en el desempeño del actor. Dichas normas se traducen con frecuencia en prohibiciones de conductas y acciones, más que en prescripciones que faciliten la

tarea actoral. La premisa de estas posturas normativas es que la Actuación no debe dificultar la comprensión de la trama por parte del público, por lo que se prioriza la comunicación de la misma, impidiendo que el cuerpo y la acción del actor la obstruyan. Analicemos brevemente el desarrollo y las implicancias de esta concepción a lo largo de la historia del teatro occidental.

Ernst Gombrich (1984) sostiene que en el análisis de la obra de arte existe una ausencia de separación clara entre forma y norma, y que la diversidad de rótulos estilísticos históricos (románico, gótico, renacentista, barroco, etc.), son disfraces que esconden dos categorías: lo clásico (identificado con el modelo griego) y lo no clásico. De este modo, los estilos son normativas que elaboran un catálogo de “pecados de desviación” y una serie de pasos para evitar caer en lo no permitido. El fundamento final de la norma, concluye Gombrich, es delimitar un “nosotros” (en el que se deposita el orden y la claridad), de un “ellos” (lo cual representa el caos, la superficie sin profundidad, la desarmonía). En lo que respecta al arte teatral, la normativa considerada “canónica” ha radicado en las unidades aristotélicas, por lo que las poéticas que se sucedieron a lo largo de la historia occidental², consistieron en la discusión acerca de su correcta interpretación y aplicación. El respeto por las unidades de acción, lugar y tiempo, determinaba el carácter clásico de una obra y, como contrapartida, el desprecio por aquellas que no se sometían a las mismas. Así, fueron históricamente rechazados los teatros medieval, barroco (en el que se incluye a Shakespeare, quien fuera revalorizado posteriormente por el romanticismo) y popular (que, no en vano, fue retomado durante el siglo XX por propuestas experimentales, que se oponen a la composición de la trama).

En lo que respecta a la Actuación esto se acentúa, dada la existencia, en el seno del hecho escénico e independientemente del estilo histórico del que se trate, de un orden jerárquico, mediante el cual la instancia de armonía se halla determinada por el texto dramático y la figura del autor, como entidades de las que emana la trama y el personaje. En tanto intérprete, cuya función es materializar al personaje, el cuerpo del actor es en este esquema, un elemento disruptivo, que nunca logra borrarse como presencia. Es por ello que las posturas norma-

² Horacio: 1961 (14 a.C.); Lope de Vega: 1965 (1609); Moliere: 1985 (1669); Boileau: 1953 (1674); Racine: 1989 (1677); Voltaire: 1730 y 1731; Lessing: 1769; Schiller: 1909 (1781 y 1792), Diderot (2001) y también podríamos incluir, el Drama Moderno (caracterizado en Szondi, 1994)

tivas deben imponer también una forma de recepción teatral: la tarea del espectador es comprender la trama, para lo cual debe ver al personaje y no ver al actor. Por lo tanto, la composición del hecho escénico tiene por objetivo la generación, en el espectador, de la “ilusión referencial” o “efecto de real” que menciona Patrice Pavis (1994): se trata de la “ilusión de que percibimos el *referente* del signo, mientras que en realidad, sólo tenemos su *significante*” (Pavis, 1994: 46).

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

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

...solamente con la llegada y la difusión de la dirección escénica, entendida naturalmente como principio ordenador de la puesta en escena, el teatro material llega a asumir de forma generalizada el texto dramático como una unidad de medida y como un

factor fundamental de orientación del proceso creador (De Marinis, 2005: 18)

No obstante, el reclamo de una Actuación ajustada al modelo que impone la trama, se halla presente a lo largo de toda la historia de teatro occidental, en las normas de decoro interpretativo y en la exigencia de conductas o reglas de comportamiento, que incluso excede los límites del desempeño en la representación teatral, por parte de los actores. De este modo, la Actuación no es una actividad artística plena, con sus propias técnicas y herramientas, por lo que es su heteronomía respecto de otras instancias presentes en el hecho teatral, lo que garantiza su correcta efectucción.

Observemos cómo se desarrolla lo antedicho en los diferentes períodos históricos. Si el pasaje de la Roma republicana a la imperial determinó la profesionalización del actor (Caputo: 2008), es decir, el establecimiento de su tarea en el seno de un orden unívoco, también implicó la profundización de su condición deshonrosa, que se extendería durante siglos. En efecto, el pasaje del Imperio romano a la hegemonía de la Iglesia Católica durante la Edad Media, determinó no sólo la marginalidad del actor en el seno del hecho escénico, sino el desprecio del teatro como forma de representación (acaso porque la única representación posible fuera la religiosa, por lo que la mera existencia de otras formas no subordinadas a ella, implicaba su relativización). Lo cierto es que si durante mil años no se construyeron teatros, fue el actor itinerante y, por lo tanto, marginal³, quien mantuvo vivo al teatro y, tal como afirma Eandi (2008), quien logró reunir luego los elementos dispersos. La tradición juglaresca (de la que luego deriva toda la corriente del Teatro Popular) constituye la forma de Actuación más alejada del respeto a la trama como principio organizador excluyente, y por lo tanto, con un mayor desarrollo de parámetros de desempeño propios. En medio del espacio público, la constante necesidad de obtener la atención del espectador, quien muchas veces no compartía la misma lengua con el artista, imponía al jugador la necesidad de una comunicación directa, no mediatizada por el texto dramático⁴. De esto se

³ En tanto que el actor no se insertaba en el esquema social de la Edad Media, y la Iglesia condena el “dar espectáculo del propio cuerpo y hacerlo como oficio” (Eandi, 2008: 51)

⁴ La desvalorización de estas formas desde una perspectiva normativa, puede encontrarse significativamente activa en análisis relativamente recientes, como éste de 1959: “privado de un texto poético susceptible de interpretación, naturalmente el arte del actor está constreñido a desarrollarse en un campo limitado; se reduce frecuentemente a un puro ejercicio técnico y a una exhibición formal; está impulsado a exaltar

desprende la pluralidad de recursos artísticos a los que apelaba, en los que había un notorio predominio de lo corporal.

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

La técnica declamatoria es interpretativa, en tanto se propone el único objetivo de optimizar la comunicación del texto dramático al público. Por lo tanto, la tarea del actor se limita a realizar una elocución perfecta y un desempeño corporal que no interfiera con la claridad del texto. Para ello, debe someterse a una codificación previa y externa de los movimientos, que tiende a la máxima visibilidad de la totalidad de la escena, según un cálculo óptico (Mansilla, 2008). Tanto en la Inglaterra Isabelina (Mansilla: 2008) como en la España del Siglo de Oro (Quiroga, 2008), emblemas del incipiente teatro profesional/comercial surgido en los estados absolutistas, el desempeño corporal del actor se basaba en la aplicación de los quirogramas de John Bulwer (ilustraciones que realizaban una tipología de los gestos y los movimientos de las manos según las pasiones a interpretar) y el mantenimiento constante de la *cruz scénica*, posición del cuerpo que garantizaba la máxima legibilidad frontal⁵. Los actores casi no se relacionaban corporalmente, para evitar taparse, porque todos debían ser visibles para el es-

pectador (la extendida importancia de la visibilidad se manifiesta en la evolución posterior hacia la perspectiva central del escenario a la italiana). Además, el actor sólo actuaba cuando recitaba sus parlamentos, dado que si proseguía más allá de los mismos, podía distraer la atención del público.

Estas convenciones proporcionaban la “belleza”, “perfección” y “elegancia” de los movimientos, como cualidades que garantizan la claridad en la comunicación y no como parámetros de valoración intrínsecos a la Actuación, como sería el caso del lenguaje codificado en la danza. De este modo, si bien las reglas de interpretación no tienen ninguna pretensión realista, lejos de colocar la reflexividad de la Actuación en primer plano, contribuyen a la reducción de su visibilidad.

Posteriormente, la llegada de la Modernidad halló su expresión escénica en el reclamo de criterios racionales para la composición de la trama y en el surgimiento del Drama. Peter Szondi (1994) establece que el drama comporta la eliminación de todo vestigio de enunciación en el hecho teatral. Esto implica el total borramiento del “sujeto de la forma épica” o “yo épico”, presentes en la epopeya o la novela. Surgido en el Renacimiento, como expresión del hombre vuelto a sí mismo luego del derrumbe de la cosmovisión medieval, el drama constituye una expresión artística donde el mismo se confirma y refleja. Para ello, se invisibiliza todo procedimiento de construcción, por lo que el diálogo en tanto coloquio interpersonal, se establece como una dialéctica cerrada, una entidad absoluta que no conoce nada fuera de sí. En el drama, el autor está ausente, no interviene porque ha hecho cesión de la palabra. Como consecuencia, el personaje adquiere una importancia inusitada, dado que el diálogo emana de él.

Por lo tanto, la Actuación en el Drama, también se encuentra determinada por la premisa de eliminar la huella de que existe un agente responsable de la representación: “El arte de la interpretación también está llamado a subrayar el carácter absoluto del drama. Bajo ningún concepto debe apreciarse la relación existente entre el actor y el papel que desempeñe; antes bien, actor y figura han de fundirse en un solo personaje dramático” (Szondi, 1994: 20)

No obstante, la mencionada confluencia de dos líneas de Actuación se extendió también a la representación del Drama. Y aunque era la Declamación la técnica interpretativa propugnada normativamente, comenzaba a evidenciarse la necesidad de

excesivamente sus elementos secundarios” (Giovanni Calendoli, Cit. en Eandi, 2008: 49)

⁵ en la *cruz scénica*, los brazos debían estar separados del tronco sin apoyarse en las caderas ni a los costados el cuerpo y las manos debían moverse siempre por encima de la cintura y no superar la línea de los hombros (Mansilla, 2008)

una formulación metodológica que resolviera la coexistencia de procedimientos tan diversos, para lo cual era necesario contemplar al actor en tanto sujeto que desempeña una tarea especializada.

La paradoja del intérprete, según Denis Diderot

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

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

No obstante, subsiste en Diderot la concepción dualista inherente a la caracterización de la Actuación como interpretación. En efecto, afirma que el actor debe comprender racionalmente el personaje a representar y traducir el mismo a signos exteriores, lo cual garantizará un desempeño correcto, aun con el correr de las funciones. Esto se contrapone a la irregularidad del actor “sensible”, quien

no podría representar dos veces el mismo papel con igual calor. El actor debe ser un imitador atento y reflexivo de la naturaleza, riguroso, observador, y en su ejecución todo debe ser medido, comprendido, combinado, aprendido y ordenado previamente en su mente, y conforme a un modelo previo imaginado por el poeta y al que el actor se ajusta. Y, dado que el modelo es siempre más grande que el actor, éste debe acercarse lo más posible y mantenerse allí a fuerza de ejercicio y memoria, repitiéndose sin emoción. La sensibilidad es signo de la flaqueza de la organización de la Actuación, por lo que ésta debe someterse a la ley de unidad que implica el diseño previo.

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

No es en la furia del primer impulso cuando los rasgos característicos se presentan, sino en momentos tranquilos y fríos, en momentos absolutamente inesperados. No se sabe de dónde provienen estos rasgos; acaso de la inspiración. Cuando, suspensos entre la Naturaleza y su bosquejo, estos genios dirigen alternativamente los ojos a uno y otro, las bellezas de inspiración, los rasgos fortuitos que esparcen por sus obras, y cuya súbita aparición les sorprende a ellos mismos, son de un efecto y de un éxito mucho más seguros que los sembrados al vuelo. A la sangre fría corresponde templar el delirio del entusiasmo (Diderot, 2001:25).

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

Más allá de los planteos de Diderot, el surgimiento de las técnicas modernas de Actuación, no se produce según sus propuestas, sino como resultado de la aparición del director de escena como responsable de clarificar el sentido de la obra (Koss, 2008). De este modo, se profundiza el criterio unificador de la trama, merced a una figura que actúa

como su garante, determinando el hecho escénico en su conjunto. Se vuelve así intolerable la persistencia de elementos disruptivos del Drama, que hacia fines del siglo XIX se hallaban condensados en el actor “divo” (que basaba su Actuación en la mezcla entre la Declamación y la explotación de algunos rasgos populares, como la búsqueda directa de efecto en el público). De este modo, surge la necesidad de un nuevo tipo de Actuación, cuyo sujeto se hallara implicado en los objetivos del teatro de su época: la utilidad social, a través de la imitación de la realidad y la exposición de una tesis sobre la misma.

Las técnicas modernas de Actuación se plantean entonces exclusivamente como instancias de formación de actores que, separadas del ámbito profesional, impidan la contaminación de estos objetivos con la exigencia de lucro y favor del público, y garanticen la subordinación del actor a la dirección escénica. Así, surgen algunos planteos extremos, como el de Gordon Craig, quien se propone eliminar al actor o convertirlo en una marioneta a disposición del director (posición que exacerba el dualismo⁶). Pero también surge el “sistema” Stanislavski, que constituye finalmente la resolución técnica (no meramente normativa) de la tendencia basada en la dimensión transitiva de la representación a partir de la subordinación a la trama.

Conclusiones: un cuerpo normativizado

En el presente trabajo, hemos establecido que la concepción tradicional identifica al actor como un intérprete que debe materializar al personaje a través de su cuerpo. No obstante, esta perspectiva carece de una técnica precisa para hacerlo. Aun así, el personaje, en tanto entidad cerrada, moldea y modela el cuerpo del actor, imprimiéndole sus límites. El cuerpo del actor debe minimizar sus aspectos disruptivos, para lo cual debe establecerse una frontera clara entre lo que es y lo que no, presentándose como un cuerpo definitivo, cerrado a toda transformación eventual, seguro y sin riesgo. Así, y en contraposición con un cuerpo formado técnicamente, la interpretación prescribe un cuerpo que res-

⁶ Craig afirmaba que el actor no produce más que lo accidental, el caos, la avalancha de accidentes, como antítesis del arte. Todo lo que el actor hace es impreciso y aproximativo porque es enteramente tributario de su emoción y de su temperamento. Mientras que el pintor controla sus materiales y herramientas, el actor está entregado al azar, porque jamás ha existido un actor capaz de someter su cuerpo a su mente (en Abirached: 1994)

ponda a tres imperativos: ética, organicidad y equilibrio.

Con relación a la ética, se entiende que los movimientos del cuerpo son susceptibles de poseer una significación buena o perniciosa. El trabajo de Elina Matoso (AAVV, 2006) sobre el movimiento, sostiene que, si bien el mismo indica traslado, excitación, estimulación o conmoción, su relación con la concepción dualista da como resultado categorizaciones tales como movimientos lindos o feos, etéreos o groseros, sublimes o demoníacos, falsos o verdaderos, nobles o incultos. Es decir, la aplicación de una moral o normativa del movimiento y la consecuente aprobación o el rechazo del mismo, según su forma. De este modo, el devenir y la transitoriedad del movimiento se transforman en un orden estático, predeterminado y previsible.

Así como también, la gestualidad puede convertirse en norma, según los parámetros de modelos ideales. Históricamente, los gestos han sido catalogados como buenos o malos, en tanto considerados como la expresión física y exterior del alma interior (Schmitt, 1991). De este modo, la exterioridad del gesto se apoya en la representación dual de la persona. El parámetro de un gesto bueno es su carácter no excesivo o incontrolado, por lo que debe responder a la exigencia de orden y medida. Dado que paulatinamente, adquiere mayor importancia el rostro y los ojos, se prioriza la gestualidad facial en detrimento de los movimientos corporales, identificados con lo caótico, lo que refuerza la idea del cuerpo como residuo.

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

Por último, el cuerpo del intérprete es un cuerpo equilibrado. De este modo, el cuerpo matematizado y geometrizado de la danza clásica, es sustituido en la Actuación, por un cuerpo inofensivo, previsible, un cuerpo “compensado” (Kaplan, 2006).

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

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

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

Lo mismo sucede con la caracterización de “relevo de la creación”, correspondiente a la segunda dicotomía propuesta por Pavis. La misma sugiere también la ejecución por parte del cuerpo, de una

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

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

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

La existencia de dichos modelos con anterioridad a la Actuación, determinan a la misma como su interpretación o materialización. Aquel empeño actoral que no se sostiene en ningún

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

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

. Bibliografía

- AAVV (2006) *El cuerpo in-cierto. Arte, cultura, sociedad*, E. Matoso (Comp.), Buenos Aires: Letra Viva / UBA.
- ABIRACHED, R. (1994) *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Trad. Borja Ortiz de Gondra, Madrid: Publicación de la Asociación de Directores de Escena de España.
- ARISTÓTELES (1979) *Poética*, Traducción del griego, prólogo y notas de Francisco de P. Samarauch, Madrid: Aguilar
- CAPUTO, J. (2008) "Consideraciones sobre el actor romano o el síndrome del loco de Argos", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue.
- CHARTIER, R. (1996) "Poderes y límites de la representación. Marin, el discurso y la imagen", en *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Buenos Aires: Manantial, Pp. 73 a 99.
- DE CERTEAU, M. (2007) *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México DF: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.
- DE MARINIS, M. (2005) *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna.
- DE MARINIS, M. (1997) *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires: Galerna.
- DESCARTES, R. (1959) *Meditaciones metafísicas*, Buenos Aires: Aguilar. [1641]
- DIDEROT, D. (2001 (1773)) *La paradoja del comediante*, Veracruz: Editorial del Gobierno del Estado de Veracruz.
- EANDI, V. (2008) "El actor medieval y renacentista", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue.
- ECO, U. (1970) *La definición del arte*, Barcelona: Ed. Martínez Roca.
- FERAL, J. (2003) *Acerca de la teatralidad*, Cuadernos de Teatro XXI, Dir. Osvaldo Pellettieri, Fac. FyLO, Ed. Nueva Generación, Buenos Aires.
- GOMBRICH, E. H. (1984) "Norma y Forma. Las categorías estilísticas de la Historia del Arte y sus orígenes en los ideales renacentistas", en *Norma y Forma. Estudios sobre el Renacimiento*, Madrid: Alianza.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1987) "Enunciación, punto de vista, sujeto", *Contracampo*, Año IX, Nro. 42.
- KAPLAN, A. (2006) "Una pedagogía del buen cuerpo: Modelos, conductas, símbolos. Representaciones del cuerpo durante la última dictadura militar argentina", en *Medios, Comunicación y Dictadura* (consultado en: http://www.mediosydictadura.org.ar/academicos/tesinas/kaplan_cuerpo.doc)
- KOSS, N. (2008) "El actor en el debate Modernidad – Posmodernidad", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue.
- LE BRETON, D. (1995) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión
- LYOTARD, F. (1981) *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos.
- MANSILLA, C. (2008) "El actor isabelino: la construcción de un oficio y un lenguaje", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue.
- NAVARRO, G. (2002) *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona: Anthropos.
- NIETZSCHE, F. (1984) *Así hablaba Zaratustra*, Buenos Aires: Siglo XX. [1884].
- SCHMITT, J. (1991) "La moral de los gestos", en Feher, M. (Ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano, Parte 2*, Madrid: Taurus.
- PAVIS, P. (1994) *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo*, Selección y traducción Desiderio Navarro, UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de la Cultura), La Habana: Casa de las Americas.
- PAVIS, P. (1983) *Diccionario del Teatro*, Barcelona: Paidós.
- QUIROGA, C. (2008) "El actor en el teatro español del Siglo de Oro", en *Historia del Actor. De la escena clásica al presente*, Jorge Dubatti (Coord.), Buenos Aires: Colihue.
- SORELL, W. (1981) *La Danza en su tiempo*, Garden City, New York: Anchor Press / Doubleday.
- SZONDI, P. (1994) *Teoría del Drama Moderno (1880 – 1950)*, Barcelona: Destino.