

V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2008.

Sujeto y Cuerpo en las Técnicas de Actuación Modernas en Buenos Aires .

Mauro, Karina.

Cita:

Mauro, Karina (2008). *Sujeto y Cuerpo en las Técnicas de Actuación Modernas en Buenos Aires. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-096/423>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edbM/dzR>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite:
<https://www.aacademica.org>.*

Sujeto y Cuerpo en las Técnicas de Actuación Modernas en Buenos Aires

Karina Mauro

(Facultad de Filosofía y Letras, UBA)

karinamauro@hotmail.com

El desarrollo de diversas técnicas de formación para la actuación como campo específico es un fenómeno propio del siglo XX. A través de la utilización empírica de metodologías fundamentadas en concepciones teóricas, las propuestas pedagógicas intentan operar sobre el cuerpo para entrenarlo, someterlo, moldearlo o para emprender la creación a partir del mismo. Al hacerlo, sostienen una hipótesis acerca de qué es un sujeto. Este trabajo planteará algunas aproximaciones a las concepciones del cuerpo y del sujeto que suponen las técnicas de actuación de mayor relevancia en el campo teatral porteño de las últimas décadas. Utilizaremos la noción del cuerpo propuesta por Maurice Merleau Ponty en su Fenomenología de la Percepción, así como también recurriremos a conceptos del Psicoanálisis.

La actuación es una obra de arte en la que las instancias de productor y soporte, confluyen en la persona del actor. Esta coincidencia ha sido problemática a lo largo de la historia del teatro y ha provocado la desestimación del actor como creador. Si sujeto y objeto coinciden, ¿cómo delimitar cuál es la acción creativa del artista y cuál es la obra? Tomar partido en este dilema es fundamental entonces para discernir qué herramientas propiciarán dicha acción creativa del sujeto, con el fin de realizar una obra.

Generalmente, esta dicotomía se ha resuelto rebajando al actor a la condición de “intérprete” de una obra ajena y externa, atribuida al autor del texto dramático y, a partir del siglo XX, al director como protector del sentido en el hecho escénico. Esta caracterización del actor como intérprete supone que el sujeto conoce y comprende el sentido del texto escrito o las indicaciones del director y luego las “traduce” en su accionar a través de su cuerpo. Es decir, a una primera aproximación intelectual, le seguiría la puesta en práctica. El cuerpo es entendido entonces como un objeto al que debe adiestrarse, con el fin de que obtenga la docilidad necesaria como para responder a los requerimientos estéticos (y muchas veces, éticos) que le vienen dados desde una instancia exterior. El sujeto así pensado es meramente una conciencia que comprende el objetivo a cumplir y, merced al entrenamiento, dispone de su cuerpo para hacerlo.

Varias técnicas sostienen esta idea, pero en nuestro país ha sido fundamentalmente la declamación o dicción interpretativa, la que más difusión ha tenido desde el siglo XIX hasta buena parte del siglo XX, sobre todo en el circuito teatral oficial, profesional culto e independiente, hasta la llegada del sistema Stanislavski. La técnica de la dicción interpretativa se sostiene en la educación de la voz, con el fin de arribar a una hipercodificación de tonalidades, inflexiones y expresiones, que se utilizarán luego para la interpretación de un texto previamente analizado y cuya elocución es “diseñada”. Se toman también aportes de disciplinas corporales, como la esgrima y algunas danzas, con el fin de darle soltura y elegancia al cuerpo, que se utiliza casi siempre erguido, respetando la posición frontal en el escenario y funciona como acompañamiento de la recitación.

La preponderancia que, históricamente, ha tenido el texto en el hecho escénico, ha solapado la dimensión acontecimental de la actuación, el elemento insoslayable, junto con el público, de cualquier obra teatral. La actuación tiene lugar en un tiempo y espacio únicos, un instante en el que rematan ejecución y producto y en el que el sujeto participa por entero. Para Merleau Ponty, el sujeto no es una conciencia que sobrevuela un espacio y tiempo objetivos, sino una existencia encarnada, a la que define como ser-en-el-mundo. El mundo es el medio en el que el sujeto se posiciona. Dicha posición o punto de vista, es lo que posibilita las percepciones, las acciones, los pensamientos y, en definitiva, los objetos. El esquema corpóreo es definido como la experiencia de la posición del cuerpo en el mundo, un saber del lugar que se reduce a una coexistencia con el mismo. El cuerpo es potencia y existe “hacia” sus tareas, siendo el contexto el que le “arranca” su acción.

Es así como para el fenomenólogo el acontecimiento psicofísico no puede concebirse al estilo de la filosofía cartesiana. La unión del alma y el cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores, en el que uno es el objeto y otro, el sujeto. Este vínculo se da a cada instante en el movimiento de la existencia: “... la vida de la conciencia –vida cognosciente, vida del deseo o vida perceptiva- viene subtendida por un “arco intencional” que proyecta, alrededor nuestro, nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas estas relaciones” (pág. 153)

El sistema Stanislavski y sobre todo, su variante en el Método de Strasberg, se difundió en nuestro país a partir de la década del 60, llegando a ser la técnica de formación de actores hegemónica hasta la postdictadura. El postulado básico de la actuación naturalista o realista es la autenticidad, sustentada en la vivencia como fuente de la emoción. Todo signo exterior debe ser la expresión de algo vivenciado internamente, premisa que da por sentada la división cartesiana entre cuerpo y mente, y el sometimiento del primero a la segunda, y debe tener un propósito relacionado con el sentido del texto o de la puesta. Estas ideas de expresión y sentido funcionan como garantía de que el actor se halla enteramente comprometido en su actuación, aunque dicho compromiso se sostenga fundamentalmente en los aspectos psíquicos, sobre los que recae, mayoritariamente, el entrenamiento. El mismo se basa en diversos ejercicios que tienden al desarrollo de la sensibilidad, pero el pilar técnico lo constituyen aquellos relacionados con la utilización forzada de la memoria, como modo de acceso a sensaciones y emociones ya experimentadas en el pasado. Se parte de la idea de que el recuerdo puede ser evocado voluntariamente, mediante la introspección. Supuestamente, el sujeto debe ser capaz de convocar los recuerdos a voluntad y de dejarse sugestionar por ellos, al punto de experimentar nuevamente la emoción. Esta metodología presenta varios problemas en su puesta en práctica, de los cuales destacaremos dos: por un lado, exige que el sujeto se desconecte de la situación escénica en la que se halla inmerso para poder realizar la introspección necesaria y por otro, deposita en la emoción suscitada por la evocación, la responsabilidad de ser el puente entre la psiquis y el cuerpo. Esto profundiza la escisión del sujeto de la situación escénica, que no está constituida solamente por el conflicto presentado (en el cual el sujeto estaría imbuido a través de la emoción), sino también por otros aspectos, entre los que podemos incluir requerimientos tecnológicos y estéticos, entre otros, que son así descuidados por el actor. A menos que consiga distanciarse de su emoción, lo cual constituye una contradicción en sus parámetros, que las técnicas realistas no logran explicar en el terreno de lo práctico.

Por otro lado, según Merleau Ponty, el cuerpo, que está aquí y ahora en cada acción y en cada acontecimiento, nunca puede devenir pasado. Si el pasado subsiste en él, es a modo de que la situación actual envuelve a la anterior, en tanto no la “recuerda”. La subjetividad no es una representación que se halla en la conciencia objetiva como recuerdo de hechos del pasado, sino algo que se da en cada momento como un “estilo de ser”. La existencia se realiza en el cuerpo, pero no como la representación de algo ausente y heterogéneo. Es así como no puede sostenerse que existe transparencia en el ejercicio del actor. Su actuación no establece

simplemente un referente externo, ya sea el sentido del texto o la realidad imitada o convocada en escena. La obra de arte del actor se define por su opacidad, porque nunca puede prescindir de la particularidad del sujeto, que no es otra que la de su cuerpo en situación. Esto sucede aun en una obra realista actuada desde la vivencia porque, tal como lo plantea Merleau Ponty, el hecho psíquico no está oculto tras el gesto, sino que es el gesto el que da existencia al hecho psíquico, “es” el hecho psíquico.

El cuerpo es así el espacio expresivo que da origen a todos los demás, incluyendo el artístico. Es un estilo, al que Merleau Ponty compara con la obra de arte, una operación primordial de significación en la que lo expresado no existe por fuera de la expresión. Es decir, lo expresado adquiere configuración sólo a través de su manifestación. En términos del Psicoanálisis, la relación entre las representaciones psíquicas que no son conscientes (es decir, que no pueden pensarse objetivamente porque se hallan reprimidas) y la acción, es posible a través del fenómeno de la Transferencia, definido por Freud como base de la cura, pero que también tiene lugar fuera de la instancia terapéutica. Se trata de una relación que no busca reproducir lo reprimido como recuerdo (lo cual es imposible) sino actualizarlo, esto es, convertirlo en potencia actual, en acto. La premisa es que una situación actual es vivida a partir de un modelo que se halla reprimido, y por lo tanto perdido, pero que se repite en la nueva experiencia, se actúa de nuevo. No siempre este modelo es pernicioso para el sujeto y sólo en caso de que lo fuera, la Transferencia formará parte del ámbito de la cura. En una situación no patológica, este modelo constituye el estilo personal del sujeto, que deja marcas en sus enunciados, obras u acciones. Ahora bien, ¿cómo puede la técnica de actuación promover dicha expresión, si la misma no es la representación de algo pensado previamente, sino la manifestación de aspectos irrealizados por fuera de la obra? ¿Cómo puede promover la transferencia? Y, ¿cómo puede, al hacerlo, evitar que el sujeto se “ pierda” en el acto, descuidando otros aspectos de la situación escénica?

Si bien la posición del sujeto en el mundo se adquiere de forma pre-objetiva, Merleau Ponty contrapone la acción habitual, medio de inserción en un contexto familiar que lleva a entregarse por completo a un acto, al contexto objetivo, como medio de expresión de un pensamiento que reduce el acto a sus elementos más significativos. Compara la expresión dada en el contexto objetivo, con el actor que se “irrealiza” en el papel, deslizando su “cuerpo real” en el “gran fantasma” del personaje que representa. El comediante no toma como reales las situaciones imaginarias, separa “su cuerpo real de su situación vital para hacerlo respirar,

hablar y, de ser necesario, llorar en lo imaginario” (pág. 121 y 122). El sujeto puede situar su cuerpo en lo virtual porque cuenta con lo posible, que así adquiere, sin abandonar su condición de posible, una especie de actualidad, permitiéndole el deleite de cambiar de medio contextual. Esta libertad consiste en el poder general de ponerse en situación, orientarse y tener un comportamiento frente a un objeto.

Ahora bien, ¿cómo logra el sujeto actor respirar, hablar y llorar de verdad pero en el terreno imaginario? Se trataría de un desdoblamiento por el cual el cuerpo real es retirado de la situación vital pero conserva su condición de cuerpo que acciona, es decir respira, habla y llora efectivamente (no remedando la respiración, el habla y el llanto). El acceso a ese desdoblamiento es lo que debe brindar la formación técnica. Llamaremos a esta situación, Rol de Actor, pensándolo como aquellas herramientas que posicionan al actor en relación a su oficio, para distinguirlo de la creación, ya sea de un personaje o de una performance, en caso de no existir en la obra teatral una entidad con unidad psicológica tal como es el personaje. El Rol impide que el sujeto se “ pierda” completamente en el personaje o en la acción que lleva a cabo y en tanto posibilita esta distancia, libera. Es lo que abre en el sujeto el espacio imaginario, para, al ser virtual, permitirle arribar a la auténtica creación, que es la manifestación de aspectos personales que, de no ser en el espacio de la obra, no tendrían expresión posible. Es decir, generar un espacio para la Transferencia.

En primer lugar, el Rol lleva a asumir la situación de colocarse delante del público, situación fundamental para el actor, dado que es el público quien sostiene su accionar a través de la mirada. Este Rol se sustenta en varias premisas relacionadas con el carácter profesional del quehacer actoral. Además del respeto por ciertas normas de comportamiento, tales como la puntualidad, el trabajo en equipo, etc., el principal imperativo es que la representación, una vez iniciada, no se interrumpe, suceda lo que suceda. La representación no puede “volver a empezar” ni detenerse antes del final. El espacio virtual es defendido por sobre la calidad del espectáculo, por lo que cualquier eventualidad que actúe en detrimento de esta última, nunca será lo suficientemente grave como para poner en peligro al primero. El espacio virtual es aquello que sitúa al sujeto como actor, por lo tanto es aquello de lo cual no puede deshacerse. Situado en el mismo, es que puede prescindir de los demás elementos de la representación teatral o manejar contratiempos que los comprometan, para lo cual el actor debe desarrollar una concentración abierta, que le permita incorporar cualquier hecho fortuito.

En la construcción de este espacio, las diversas técnicas promoverán diferentes herramientas y censurarán otras, estableciendo o adhiriendo a imperativos estéticos y éticos diversos. En Buenos Aires coexisten numerosos ámbitos de formación actoral, conformando una notable heterogeneidad. Además de la subsistencia de escuelas basadas en el Método de Strasberg, el “sistema” Stanislavski también se enseña desde la interpretación que Raúl Serrano plantea en su “Método de las Acciones Físicas”. En el mismo, se parte de la acción como forma de alcanzar la emoción, proponiendo al cuerpo en situación como la principal premisa para la tarea del actor. Serrano precisa las características particulares de dicha situación a través de su noción de Estructura Dramática, definiendo los elementos que la conforman, entre los cuales incluye al Sujeto y a la Acción, que adquieren su posición en relación con otros elementos (Entorno, Circunstancias dadas y Texto). Por otra parte, el director y pedagogo Ricardo Bartís propugna una transgresión de la línea psicológica de la actuación realista. Dicha transgresión se realiza a través de la alteración rítmica del cuerpo en movimiento, lo que provoca el cambio brusco de estados exacerbados. Para ello, recurre a elementos técnicos y estéticos propios de la tradición popular del actor argentino de principios de siglo. Por último, la introducción en nuestro país de la Escuela Francesa desarrollada por Jacques Lecoq, por Cristina Moreira y Raquel Sokolowikz en los inicios de la postdictadura, tuvo notable influencia desde el teatro *under* hasta la actualidad. Las técnicas del clown, la máscara neutra, el bufón, la Commedia dell’Arte, el melodrama y la tragedia, proponen una formación actoral que parte de fórmulas estéticas codificadas como modo de evocación o elaboración de espacios virtuales. El sujeto ingresa a ellos a través de la adopción corporal de estas formas codificadas, para arribar a los estereotipos, roles o personajes propios de cada género, por lo que se fomenta que el actor pase por la mayor cantidad posible.

Este trabajo ha intentado un acercamiento muy somero a investigaciones más profundas que es necesario emprender respecto de la actuación. Para concluir, señalemos que nada hay más real en el teatro, que un cuerpo que se da a ver. Es en este acontecimiento donde el sujeto tiene lugar. Donde su subjetividad adquiere una expresión que, de otra manera, no existiría. Ese es el espacio en el que adviene la obra de arte del actor.

Bibliografía

AAVV, Osvaldo Pellettieri, Dir., 2003. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires, Tomo IV y Tomo V*, Buenos Aires: Galerna.

Bartís, Ricardo, 2003. *Cancha con niebla*, Buenos Aires: Atuel

- Freud, Sigmund, 1976. “Sobre la dinámica de la Transferencia”, en *Obras completas. Tomo XII*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Merleau Ponty, Maurice, 1975. *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona: Península
- Moreira, Cristina, 2008. *Las múltiples caras del actor*, Buenos Aires: INT
- Serrano, Raúl, 2004. *Nuevas Tesis sobre Stanislavski*, Buenos Aires: Atuel.
- Stanislavski, Constantín, 1997. *Un actor se prepara*, México: Ed. Constancia.
- Strasberg, Lee, 1989. *Un sueño de pasión. La elaboración del Método*, Buenos Aires: Emecé Editores.