



Elementos para un análisis teórico de la actuación. Los conceptos de Yo Actor, Técnica de Actuación y Metodología Específica

Karina Mauro

(CONICET-Universidad de Buenos Aires)

A pesar de su importancia y omnipresencia en el arte teatral y cinematográfico, la actuación continúa planteándole a la teoría el desafío de dilucidar sus fundamentos. Si bien existen a lo largo de la historia numerosos trabajos que determinan qué es un actor y cómo se debe actuar, los mismos se basan en indicaciones para producir actuaciones que se correspondan con los parámetros ético-estéticos propios de un género, estilo o ideología determinados. No obstante, queda pendiente desentrañar, a partir de definiciones generales y no meramente prescriptivas, qué es la actuación y qué es aquello que le permite a un sujeto asumir el rol de actor ante otro.

En el presente artículo nos proponemos establecer y caracterizar a la instancia mediante la cual el sujeto se posiciona como actor ante la mirada del espectador. Consideramos que dicha instancia es del orden de lo identitario y proponemos denominarla Yo Actor.

Partiremos de la caracterización de la actuación como "acción en situación de actuación"¹. Consideramos que, a diferencia de otras "artes interpretativas" como la danza, la ejecución musical y el canto, que suponen habilidades especiales de los sujetos, la acción actoral no difiere de la acción cotidiana más que por realizarse en un medio situacional determinado.

¹ Para una mayor profundización en este concepto, ver Karina Mauro, *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*, Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Argentina, 2011 (inédita) y "Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación", en *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, Año V, Número IX, noviembre 2010 (disponible en <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>)



Denominamos "situación de actuación" al contexto espacio temporal en el que un sujeto se posiciona como actor merced a la mirada de otro sujeto, que constituye el único sostén que legitima su desempeño. De este modo, las acciones ejecutadas en escena, que no necesariamente son distintas a las de la vida cotidiana, hallan justificación y fundamento en el hecho de ser realizadas sin otra razón que la de ser contempladas.

Además, la situación de actuación constituye una escena psíquica² que se abre entre los sujetos involucrados, poniéndolos en relación. Dicha escena constituye un marco que legitima y sostiene la posibilidad de accionar del sujeto a partir de su identificación con la condición de actor. Pero será el espectador quien, al prestar su mirada, le permita al actor posicionarse como tal y, merced a ello, accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes: texto dramático, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos (colocarse debajo de la luz, ser escuchado en toda la sala), reacciones de los compañeros de elenco, etc. De la acción en situación de actuación resultará el personaje en tanto efecto de sentido³ y el estilo personal del actor en tanto conjunto de reiteraciones formales en las que éste incurre⁴.

A continuación, intentaremos arribar a una formulación técnica del proceso mediante el cual el sujeto asume su posición en la situación de actuación y, a partir de allí, realiza su condición de actor, adquiriendo la capacidad de accionar ante la mirada de terceros. Para ello, profundizaremos en la definición y funcionalidad de lo que hemos enunciado como una identidad actoral.

² Desde el psicoanálisis, Guillermo Maci caracteriza el concepto de escena psíquica como una dimensión imaginaria que tiene a su cargo sostener al objeto: "si el objeto se despliega de manera consistente o efectiva a través de las escenas, esas escenas le aportan al objeto lo relativo a su posible formulación" (Maci, Guillermo. *El objeto y el otro*, Rosario: Ed. Fundación Ross, 1987, Pp. 147). No obstante, el autor agrega que lo que define la existencia de la escena no es la simple proliferación de lo imaginario, sino una función de negatividad implicada. Se trata de la instauración de un punto virtual, un encuadre o marco que lleva aparejada la cancelación de lo real y, por lo tanto, la mediatización por la cual algo se halla en lugar de otra cosa, es transferencia de la misma sin suplantarla por completo.

³ Consideramos que la actuación no es el resultado de la representación de algo previo, sino la fuente en la que se origina lo teatral. Consideramos que si la trama o el personaje a representar tiene algún tipo de preexistencia, la misma es de carácter literario o discursivo, pero no teatral en sentido estricto. En términos teatrales, el personaje es un efecto de sentido emanado del hecho escénico, más específicamente, de la actuación, y no una causa de la misma.

⁴ Para profundizar, ver Mauro, ob. cit.



El Yo Actor: definición y funcionalidad

La importancia de la identidad que asume el sujeto en la situación de actuación radica en que gracias a la misma puede ser reconocido por el espectador, hecho que promoverá que éste preste su mirada para que la acción actoral se desarrolle. Como ya hemos afirmado, la acción actoral no tiene otra justificación para producirse que el despliegue frente a dicha mirada. La identidad actoral contribuirá a que los sujetos involucrados en la situación de actuación soporten dicha escena psíquica, dando lugar a que la relación básica se produzca: alguien que mira a otro que acciona⁵. Por consiguiente, la identidad del actor producirá simétricamente la identidad del espectador en cuanto tal, es decir, como sujeto que sostiene con la mirada el accionar ajeno en escena. Así, el espectador sustenta la identidad con la que el actor se pone en escena y, al hacerlo, asume la suya propia como espectador.

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

⁵ A pesar de que el público puede estar constituido por muchas personas, consideramos que esta relación siempre se da "uno a uno" (Para profundizar en las implicancias de esta afirmación, entre las cuales se halla la clave del fenómeno denominado "presencia escénica", ver Mauro, ob. cit.).



La situación de actuación se produce a partir de que el espectador mira al actor accionar *como actor* y no como personaje:

Es verdad que no soy el rey: lo encarno. Pero al encarnarlo quiero mostrarles lo que soy: un buen actor [...] en los espectadores hay identificación con el actor como actor y a la vez con el personaje, en una combinación original que es privativa del teatro y que no se presenta en las otras formas de espectáculo [...] se quiere ser actor, capaz de mostrarse como tal, de rivalizar con los otros actores, y de ofrecer al público una imagen que, más allá del interés por el personaje, despierte –o más bien reviva– en cada uno algo así como un germen de la misma vocación, presentando el juego como juego de manera de recordar la pura posibilidad de actuar, y, en última instancia, de representar a todos los personajes posibles. Este aspecto del teatro es fascinante para muchas personas pero el arte dramático más riguroso se ha esforzado casi siempre en velarlo⁶

Dado que la identificación del actor se da con su *tarea*, denominaremos a esta identidad *Yo Actor*⁷. El *Yo Actor* es la identidad mediante la cual el actor se ofrece como superficie para la proyección del espectador. Y, en tanto la posibilidad de la actuación se origina en la necesidad de ser mirado, las funciones del *Yo Actor* serán entonces las de obtener y preservar la mirada.

Para obtenerla, el sujeto debe necesariamente colocarse frente a ella, debe *darse a ver*. La obtención de la mirada depende, entonces, de su ofrecimiento voluntario en la situación de actuación como *Yo Actor*, por lo que comporta una decisión y una iniciativa por parte del sujeto⁸. El sujeto ocupa la posición de *Yo Actor*, imponiendo su decisión al espectador. La situación de actuación se origina, por lo tanto, en el acto en el que un sujeto se impone como actor ante la mirada de

⁶ Octave Mannoni. *La otra escena. Claves de lo imaginario*, Buenos Aires, Amorrortu, 1997, p. 227-8.

⁷ La utilización del vocablo *Yo* remite a la teoría psicoanalítica, en la que Freud utiliza este término como parte de su segunda tópica. En la misma, el *Yo* caracteriza a la instancia psíquica conformada por una modificación del *Ello* producida por el influjo exterior, es decir, a partir de las identificaciones que quedan como resto de las relaciones objetales abandonadas (Sigmund Freud, *Obras Completas*, Trad. L. López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva, 1968)

⁸ En tanto se da a ver como actor, su decisión implica el tiempo de un acto que inaugura un nuevo espacio de representación (Ver Esteban Vergalito. "Postestructuralismo y sujeto: reflexionando desde Laclau", IV Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto Gino Germani, FFyL, UBA, 2007 (disponible en http://www.iigg.fsoc.uba.ar/jovenes_investigadores/4jornadasjovenes/EJES/Eje%209%20Epistemologia%20Metodologias/Ponencias/VERGALITO,%20Esteban.pdf). En tanto iniciativa, se trata de un acto que produce una irrupción y una ruptura, que inaugura un espacio, haciendo suceder algo que, de no existir dicha iniciativa, no se produciría (Ver Ricoeur, Paul, 2000. "La imaginación en el discurso y en la Acción", en *Del texto a la acción*, Buenos Aires, FCE, 2000)



otro, quien, en todo caso, podrá negársela, pero no ignorarlo⁹. Esta imposición de un sujeto como actor es un acto de suma violencia y lleva aparejado un enorme riesgo, ante el cual los sujetos implicados se hallan inermes en tanto tales, por lo que el *Yo Actor* proporciona un resguardo para ambos. Así, el sujeto que se ofrece a la mirada quedará resguardado en una condición que lo habilita a hacerlo, mientras que la respuesta del otro sujeto se encauzará hacia dos posibilidades: convertirse en espectador o negarse a hacerlo.

Si la mirada determina la posibilidad de la actuación, luego de obtenerla, el actor deberá preservarla. Esto implica que debe evitar su pérdida. Pero, dado que la mirada se origina en el reconocimiento del actor como tal por parte del espectador, es dicha identidad lo que tendrá que preservarse. El actor deberá permanecer siempre, sin interrupción alguna, en el rol de *Yo Actor*. Esto implica situarse constantemente en el aquí y ahora de la situación de actuación, percibiendo y reaccionando ante todas las circunstancias fortuitas que se produzcan durante la misma y cuya no resolución pondrían en riesgo su identidad.

Consideraremos dos tipos de circunstancias: aquellas por las cuales la situación de actuación se ve amenazada de disolución (tanto por motivos externos como procedentes de la situación misma) y aquellas en las cuales el actor pierde su posición en tanto parcialidad, para instalarse en algún tipo de totalización que proceda en detrimento del carácter situacional¹⁰ de su desempeño (lo cual tiene que ver con un aspecto intrínseco al *Yo Actor*).

⁹ ¿Cómo hablar de "falta de público" si no es a partir del espacio de expectativa que abre el ofrecimiento de una obra en cartel?

¹⁰ Maurice Merleau Ponty establece una ruptura con el dualismo cartesiano. Parte de la premisa husserliana del ser-en-el-mundo, es decir, de la rigurosa bilateralidad entre el mundo y el sujeto, por la cual el cuerpo no puede ser pensado como objeto que se posee, sino en tanto posición desde la cual el mundo es vivido. El sujeto "es" su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Sólo como situado, es decir en relación con un mundo que no se posee como totalidad cognoscible sino como contexto para una posición determinada y parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo. De este modo, la situación se define por no ser la totalidad del ser. Debe establecerse una distancia entre el hombre y aquello que reclama su atención, para que el mismo no permanezca encerrado en un medio determinado. Por lo tanto, situación es lo contrario a totalidad, por cuanto aquella es contingente y varía. La posición implica así un punto de ceguera, que es lo que determinará su movilidad. Si bien hay momentos en que el cuerpo se entrega sin reservas a la acción que el medio le reclama, esto sólo sucede intermitentemente. El sujeto nunca queda perdido en el acto, dado que siempre puede cambiar de situación. Esta ceguera o falta de totalidad es lo que define a un elemento como situado, es decir, recortado del todo indeterminado (Ver Maurice Merleau Ponty, *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 1975 [1945])



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

Lo que se procura evitar es que sea el actor quien diluya la situación de actuación, por lo que se prescribe que deberá mantenerse en la misma como *Yo Actor* hasta la medida de lo posible. Por ejemplo, es inaceptable que un actor interrumpa su actuación ante un tropiezo, una caída, un parlamento equivocado. Si lo hiciera, esto significaría que ante la contingencia producida, el actor ha reaccionado como sujeto como lo haría en la vida cotidiana, abandonando su calidad de *Yo Actor*.

Que la representación no se detenga nunca es lo que fortalece la ilusión de unidad del *Yo Actor* y realiza su identidad, a través de la protección y resguardo del tiempo/espacio en el que tiene lugar la actuación. Si esto no sucediera y la misma se interrumpiera ante cualquier hecho fortuito, las identidades que conforman la situación de actuación (actor y espectador) se resquebrajarían a su vez. Esto comportaría un momento de gran angustia para ambos, constante amenaza latente que constituye una de las características específicas del arte teatral como hecho vivo. De esto se desprende que el *Yo Actor* debe ser una identidad lo



suficientemente abierta y flexible como para percibir todo lo que suceda durante la función, con el fin de desestimarla o de incluirla en la actuación y, así, neutralizarla.

Por ello, la identidad como *Yo Actor* deberá priorizar el carácter situacional; es decir, deberá ante todo preservarse como posición en el contexto siempre contingente en el que se produce la actuación. Se trata de una identidad que logre mantenerse *dentro* de dicho contexto y que en ningún momento se reasiente fuera del mismo. Mediante esta posición, y aun utilizando a favor de su actuación lo que el público le devuelve, el actor no podrá instalarse en un lugar estático. Esto constituye una de las bases de la formación y uno de los puntos de mayor complejidad en la indagación de la técnica actoral. La base de la identidad será, entonces, la posibilidad de apertura del actor ante lo que sucede en el escenario, para poder así reaccionar. No es funcional, por lo tanto, la constitución de una identidad que sedimente en una estrategia¹¹ (tal como la constituye el personaje), es decir, en la circunscripción de un lugar propio desde el cual sobrevolar la situación de actuación. Es necesaria, por el contrario, una posición que se mantenga constantemente como parcialidad en un territorio que no dominado totalmente.

La identidad del actor deberá sostenerse como posición parcial en el diálogo con todo aquello que se encuentre presente durante la situación de actuación, para poder así preservarla. Se trata, por tanto, de la asunción de una lógica de acción táctica, con la que Michel De Certeau caracteriza a las "artes del hacer"¹². De Certeau se refiere a las mismas como una poética oculta, una producción alternativa, que no se señala con productos propios, sino en las maneras de emplear los productos impuestos por el orden dominante. Dichas prácticas no

¹¹ Michel De Certeau define a la lógica de acción estratégica como el "cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un 'ambiente'" (*La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México DF, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2007, p. XLIX). Así, la estrategia circunscribe un lugar propio, a través de un orden según el cual los elementos presentes se distribuyen en relaciones de coexistencia, excluyendo la posibilidad de que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Esto provee una estructura estable que hace posible una posición de retirada, de distancia y previsión, que se da a sí misma un proyecto global y totalizador. Consideramos que en el caso del teatro, el texto dramático y la dirección escénica constituyen por antonomasia el lugar de la estrategia (Ver Karina Mauro. "Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de 'representación' y de 'interpretación'", en Shaday Larios Ruiz, *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*, México, Artezblai, 2011)

¹² Ob. cit.



subvierten al mismo mediante el rechazo o el cambio (lo que en el caso del teatro implicaría una *dramaturgia del actor*; es decir, un cambio que mantiene los términos de la noción de dramaturgia en tanto composición previa y controlable), sino mediante una manera propia de utilizar, con fines y en función de referencias propias, el sistema ajeno del cual el sujeto no puede huir. La lógica de acción táctica se define entonces como un "cálculo que no puede contar con un lugar propio... La táctica no tiene más lugar que el del otro".¹³ Dado que depende de las circunstancias en que "el instante preciso de una intervención transforma [una situación] en situación favorable"¹⁴, la táctica es movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, distancia o previsión. Es "ciega y perspicaz, como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia"¹⁵.

El *Yo Actor* no cuenta, por lo tanto, con un proyecto global y totalizador, sino que obra poco a poco, aprovechando las ocasiones y, por consiguiente, dependiendo de ellas. Se trata de que el actor logre adquirir y mantener constantemente la capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos: "Caminar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio al recrear cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante intervención renueva"¹⁶. Por lo tanto, el desempeño del *Yo Actor* es indisoluble del instante presente, de las circunstancias particulares y de un hacer, así como la ocasión es la transformación misma del toque en respuesta.

Así, como toda acción, la actoral desaparece en su acto mismo, como perdida en lo que hace y sin espejo que la represente, por lo que carece de una imagen de sí misma tal como la que brindaría la escritura (por eso el teatro es un hecho vivo y también efímero). La táctica contiene una memoria que permanece oculta hasta el instante en que se revela. Utiliza los momentos oportunos para combinar elementos heterogéneos, por lo que su terreno no es el discurso, sino el instante: "Su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión

¹³ Idem, p. L.

¹⁴ Idem, p. 45.

¹⁵ Idem, p. 44.

¹⁶ Idem, p. 84.



misma, acto y manera de 'aprovechar' la ocasión"¹⁷. La síntesis es, entonces, la decisión misma y no algo externo o anterior a ella¹⁸.

El carácter táctico de la actuación nos coloca de cara al otro tipo de causas que pondrían en riesgo la identidad como *Yo Actor*: la pérdida de la posibilidad de diálogo con todo lo que se halle presente durante la situación de actuación. Esta posibilidad de diálogo depende del carácter situacional del *Yo Actor*, por consiguiente, la misma se destruye cuando se pierde la posición en tanto parcialidad, es decir, cuando se arriba a algún tipo de totalización de la situación de actuación (que será, por supuesto, ilusoria).

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

Consideramos, en cambio, que cualquier totalización es perjudicial para la actuación, dado que motiva un resentimiento de la apertura y flexibilidad del *Yo Actor* ante otros elementos o circunstancias que pueden presentarse durante la función, perdiendo por consiguiente, su lógica de acción táctica. En este sentido, una de las totalizaciones más perjudiciales es la planificación previa, es decir, la estructuración de la actuación como *estrategia*.

¹⁷ Idem, p. L.

¹⁸ Al carecer de la univocidad y estabilidad de un lugar, la táctica depende del tiempo, por lo que se halla siempre atenta a *coger al vuelo* las posibilidades del provecho y no conserva lo que gana, por lo que el *Yo Actor* no sedimenta dicha ganancia en la circunscripción de un espacio propio. Lo que la actuación gana para sí, por lo tanto, es la emergencia del sujeto como estilo personal, el cual, en tanto resto (aquellos aspectos formales que quedan más allá del sentido, del personaje, de la trama), es siempre efecto en los contornos de un espacio ajeno (Para profundizar, ver Mauro, ob. cit.)



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

La identidad implica, en ese contexto, una posición de partida hacia un futuro incierto, en el que las coordenadas que puedan brindar el texto dramático o las indicaciones previas del director, por ejemplo, son sólo un elemento en la multiplicidad. En este contexto heterogéneo, el *Yo Actor* es la única regularidad que garantiza la capacidad de reacción o respuesta. Del recorrido resultante, inmanente e indeterminado, el relato recuperará el sentido y arrojará como resto el estilo personal del sujeto que lo realiza. Por lo tanto, son las características específicas de la actuación como fenómeno artístico las que ocasionan que, aunque intente organizarse como estrategia, la acción del actor no pueda producirse más que como táctica. Mediante la misma, la actuación no produce algo planificado, sino que depende de la oportunidad, se halla en un campo ajeno en tanto repleto de elementos y circunstancias que no pueden dominarse de antemano.

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

Por todo lo antedicho, consideramos que el *Yo Actor* es la instancia generadora y garante de la situación de actuación. Por consiguiente, la adquisición de dicha identidad es la condición a lograr por todo sujeto que aspira a ser actor, constituyendo el principal aporte de toda formación técnica.



Hacia una noción operativa de *Técnica de Actuación*

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

Postulamos entonces la noción de *Técnica de Actuación* como el conjunto de procedimientos que se ponen en práctica durante la formación del actor, a partir de la relación que se establece entre el docente o quien cumple dicha función (ya sea el actor más experimentado o cabeza de compañía), el alumno o aprendiz y sus compañeros, en pos de que el sujeto asuma su identidad actoral compartida¹⁹ frente al espectador, posicionándose así en la situación de actuación. En el desempeño profesional, estos procedimientos continúan teniendo un papel activo, por cuanto el *Yo Actor* es una identidad siempre en construcción y funcionamiento.

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

En este punto es necesario establecer entonces una diferencia entre la noción de *Técnica de Actuación* y lo que denominaremos *Metodologías Específicas*. Entendemos por *Metodología Específica* al conjunto de procedimientos concretos y delimitables que se hallan en estrecha relación con una poética o estética histórica,

¹⁹ Consideramos que el *Yo Actor* es una identidad narrativa (Ricoeur, ob. cit.) compartida entre todos los sujetos actores en una determinada sociedad y período histórico. La misma se halla conformada por un relato común acerca de qué es un actor, portador de diversos presupuestos y no exento de estereotipos. Por razones de espacio, no podemos profundizar en estas cuestiones, por lo que remitimos al lector a otros trabajos de nuestra autoría (Ver Mauro, ob. cit.)



de configuración programática y colectiva (no reducida, por lo tanto, al estilo personal de un director, autor o actor). Una *Metodología Específica* es aquel conjunto de procedimientos que prepara al actor para la actuación en un determinado universo estético y en muchas ocasiones, también ideológico o ético. Se trata, por ende, de la formación emprendida para incorporar las leyes de dicho universo. Las *Metodologías* constituyen formas de transmisión de rudimentos o procedimientos específicos²⁰, que el actor utiliza para generar actuaciones asociadas a una poética o estética determinada, o en correspondencia con el resto de la puesta en escena y/o con el texto dramático de una corriente particular (es el caso, por ejemplo, de la actuación stanislavskiana en el seno del realismo).

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

Cada *Metodología* es portadora de una idea diferente de *Yo Actor*, en la que se depositan los presupuestos acerca de qué es el teatro, cuál es el rol de la actuación en el mismo, qué es una buena y una mala actuación, cuál es la relación del actor con el público, qué es un sujeto y cómo se convierte éste en actor. Por lo tanto, la importancia del *Yo Actor* no radica en su contenido, es decir, en aquello que se entienda por “lo que hacen los actores”²¹, sino en la capacidad de brindarle al sujeto una identidad, un marco en la situación de actuación. Como corolario, si bien cada *Metodología* realiza un tratamiento específico del *Yo Actor* e incluye en

²⁰ Siguiendo a Richard Schechner (*Performance*, Buenos Aires: UBA / Secretaría de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil, 2000), la formación metodológica puede consistir en la transmisión de ítems enteros por adquisición directa (tal sería el caso de los géneros populares incorporados en el seno de las compañías y de la Declamación) o en la transmisión mediante la enseñanza de una gramática generativa, es decir, de instrumentos para actuar (a lo que tienden las escuelas modernas) o en la combinación de ambos.

²¹ Discurso siempre en pugna en un campo teatral dado.



dicha categoría elementos diferentes que serán compartidos por el grupo que se forme en ella o que la elija para trabajar, postulamos que la misma se halla presente en todas. Cada *Metodología Específica* puede formar al actor para priorizar algún objetivo (para atender los requerimientos del texto dramático, del director o del público, o para ignorarlos a todos y ser su propio autor o su propio director), pero todas poseen una dimensión técnica mediante la cual el sujeto asumirá, a través de la formación y/o la práctica, su identidad como actor.

Por lo tanto, todas las *Metodologías Específicas* poseen una dimensión técnica, cuyo objetivo es que el sujeto asuma su identidad como *Yo Actor*, y una dimensión estética y/o ideológica, que es secundaria respecto a la primera y que constituye las reglas que se ponen en juego durante la preparación de un rol y/o que entran en diálogo con el resto de las circunstancias condicionantes durante la situación de actuación. No obstante, la conformación del *Yo Actor* sólo puede realizarse dentro de algún universo estético o ideológico particular, dado que no puede realizarse en abstracto o en un vacío de procedimientos. La *Técnica* no existe, por lo tanto, por sí sola, sino como una dimensión presente en toda *Metodología Específica*, en tanto conjunto de procedimientos ligados a una estética histórica o poética grupal. Cuando el aspirante a actor está internalizando los rudimentos de una *Metodología Específica*, está construyendo también su capacidad de posicionarse como *Yo Actor*.

Sea cual fuere la *Metodología Específica* mediante la cual acceda al *Yo Actor*, el sujeto debe ser capaz de adquirir una posición o punto de vista personal frente a los procedimientos que se le transmiten. Si no lo logra, será incapaz de generar una actuación en la que acontezca como sujeto, es decir, en la que surja su propio estilo personal, por cuanto no sucederá nada más allá del *Yo Actor*, limitándose a reproducir los estereotipos vinculados a esta identidad²². El actor se restringe entonces a hacer "lo que hacen los actores", que es aquello que se le transmite por formación o a través del ejercicio del oficio. En este caso, el *Yo Actor* no funciona como parcialidad, sino que se constituye como la actuación en sí misma, transformándose en una totalidad sin resto posible. La identidad es demasiado monolítica y sin fisura (lo que en la jerga teatral se denomina "ser demasiado

²² Aspectos analizados en Mauro, *Op. Cit.*



técnico”), por lo que el sujeto no puede actuar nada. Ha quedado encerrado en la instancia mediadora, por cuanto no podrá acontecer como estilo personal más allá de la misma. El sujeto no ha podido establecer, a partir de la identidad, una posición que lo ampare para accionar libre o creativamente, sino que toma los contenidos de la identidad como un fin.

Esto puede producirse por características propias del sujeto o por prejuicios ocasionados por una formación deficiente. Por ejemplo, hay *Metodologías* que equiparan la constitución del *Yo Actor* con la representación de un personaje y dejan sin resolver las cuestiones contingentes de la actuación. Esto promueve actuaciones rígidas y muy vulnerables, donde se tiende a “cerrar” toda posibilidad de relación con otros componentes o sucesos presentes en la situación de actuación, dado que todo lo que la rodea la desestabiliza.

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

Si la dimensión técnica posibilita el posicionamiento del sujeto en la situación de actuación como *Yo Actor*, la dimensión metodológica de los procedimientos adquiridos, en cambio, pasa a formar parte de los materiales con los que el mismo dialogará durante su actuación. Por consiguiente, denominamos *procedimiento* a una serie de pasos o de fórmulas adquiridas (es decir, transmisibles o imitables), que tienen por objeto arribar a un resultado o efecto garantizado por su aplicación. Entendemos por *materiales*, en cambio, a la multiplicidad infinita de elementos, circunstancias y eventos (entre los cuales se



hallan los procedimientos aprendidos) con los que el *Yo Actor* debe establecer un diálogo abierto e inmanente durante la situación de actuación. El concepto de *material* lleva aparejada, por lo tanto, la condición de presencia concreta en el aquí y ahora de la situación de actuación.

Para la elaboración de la noción de *materiales*, hemos tomado algunos aspectos de las indagaciones de Umberto Eco sobre el concepto de acción formante²³. Retomando aspectos de la *Estética de la Formatividad* de Luigi Pareyson, Eco define a la acción formante como un hacer en el contexto de elementos materiales y técnicos que, lejos de consistir en una forma preestablecida según la cual el artista utiliza la técnica para moldear la materia a partir un plan o proyecto, se produce como un diálogo inmanente. Dado que la materia ofrece una resistencia que permite avances o sugerencias, la acción artística es una "actividad dialogal a través de la cual el artista, limitándose frente al obstáculo, halla su más auténtica libertad, porque de la confusión de las aspiraciones vagas pasa al problema concreto de las posibilidades del material con que se enfrenta, cuyas leyes va poco a poco traspasando al cuadro de una organización que las convierte en leyes de la obra".²⁴ Según el autor, es este diálogo el que permite que el artista ingrese a la obra no como contenido, sino como estilo o modo de formar.

Para Eco, los elementos materiales y técnicos constituyen una resistencia con la que la acción formante del artista establece un diálogo inmanente, del cual surge la obra. La materia con la que el artista dialoga está conformada por todas las diversas realidades que participan en el mundo de la creación artística: "el conjunto de los medios expresivos, las técnicas transmisibles, las preceptivas codificadas, los diversos 'lenguajes' tradicionales, los instrumentos mismos del arte"²⁵. A esto debemos sumarle, en el caso de la actuación: las condiciones socioeconómicas, las características históricas y actuales del campo cultural y teatral al que el actor pertenece²⁶, las actuaciones anteriores articuladas en una

²³ Umberto Eco, *La definición del arte*, Barcelona, Ed. Martínez Roca, 1970

²⁴ Eco, ob. cit.; p. 18.

²⁵ Ibidem

²⁶ La noción de campo teatral fue formulada por Osvaldo Pellettieri ("Introducción" en AAVV (O. Pellettieri, Dir.), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Volumen II*, Buenos Aires, Galerna, 2002, p. 13 - 37) a partir del concepto de campo intelectual de Pierre Bourdieu ("Campo intelectual y proyecto creador", en AAVV, *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI, 1967, p. 135 - 182). El campo teatral se define como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes



tradición o en experiencias estéticas particulares del sujeto²⁷, las reglas de los géneros, los parámetros ideológicos y éticos a los que el actor adhiere, las circunstancias particulares que se presentan en la relación con los compañeros, el director y el público, los accidentes o eventos fortuitos acaecidos durante la función y, por supuesto, el personaje, el texto dramático, la partitura de movimientos construida durante los ensayos, los decorados, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, etc. Notemos que en la formulación técnica propuesta, el texto dramático se convierte en un *material* entre otros con los que el actor dialoga.

Los materiales serán entonces todos aquellos elementos o circunstancias que ofrezcan una *resistencia* u *oposición* en el diálogo que establecen con el Yo Actor, afirmándolo como parcialidad en la situación de actuación. No consideramos pertinente establecer *a priori* una jerarquía de materiales. Por el contrario, la presencia o prioridad de unos materiales respecto de otros será establecida en cada actuación en particular. No obstante, no consideramos a la misma como una *composición* de materiales, sino que nos hallamos más próximos a lo que Jean-François Lyotard²⁸ menciona cuando afirma que el artista deja ir el deseo en un dispositivo. El estilo personal del actor surgirá así del diálogo con las restricciones que le impone la heterogeneidad del contexto en el que la acción actoral se desarrolla. Estas limitaciones, lejos de impedir la actuación, constituyen aquello que la posibilita, conformando entonces las herramientas y materiales que la acción del Yo Actor deberá resignificar constantemente, manteniendo ante los mismos una adaptación activa.

Por otra parte, no entendemos a partir de las nociones propuestas, que el Yo Actor sea una identidad que sólo puede asumirse mediante la transmisión o enseñanza formal. El Yo Actor no se adquiere exclusivamente mediante un aprendizaje técnico en el sentido moderno del término, es decir, en una institución

(autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que se oponen y se agregan, en una lucha por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad en el interior del mismo, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión. Cada agente posee una propiedad particular y un peso funcional derivados de su posición en el campo, que puede ser central o marginal

²⁷ Marco De Marinis afirma que el actor puede "saltarse la unidad artística constituida por el personaje" y "usar elementos de unos papeles en otros papeles" como una especie de "repertorio - cancionero", aun respetando el texto (Marco De Marinis, *En busca del Actor y el Espectador. Comprender el teatro II*, Buenos Aires: Galerna, 2005, p. 20).

²⁸ Jean-François Lyotard, *Dispositivos pulsionales*, Madrid: Fundamentos, 1981



de formación para la actuación. El sujeto puede arribar a su identidad como actor mediante el ejercicio del oficio o la imitación de sus pares (como de hecho ha sucedido durante buena parte de la historia del teatro en Occidente) y aun prescindiendo de formación alguna, es decir, asumiendo la identidad de *Yo Actor* espontáneamente ante la mirada del público, activándose, por supuesto, todos los presupuestos y estereotipos que el sujeto tenga respecto de qué es un actor y qué es actuar, a partir de sus experiencias espectatoriales o de sus prejuicios. La necesidad de una *Técnica* moderna de actuación surge en el contexto de las que Michel Foucault denomina "sociedades disciplinarias"²⁹ y sustituye a las formas tradicionales de adquisición del oficio, que se realizaba mediante el ingreso del aspirante a actor a compañías. En su lugar, se promueve la idea de *escuela de actuación*, que participa del objetivo que el autor describe como corregir las virtualidades (peligrosas) de los individuos.

En el caso de la actuación, el surgimiento de la *Técnica* en sentido moderno a fines del siglo XIX se relacionó con el imperativo de evitar vicios indeseados en los que los actores incurrieran: agregar ocurrencias propias a los textos dramáticos, buscar el favor del público a través de *efectos*, alimentar el divismo, etc. Siguiendo a Foucault, el tiempo de la formación en una escuela moderna de actuación pasa a organizar una duración disciplinaria serial, que sustituye al tiempo *iniciático* del aprendizaje tradicional (propio de la adquisición del oficio de actor dentro de una compañía). El tiempo serial se caracteriza, en primer lugar, por el aislamiento en espacios exclusivos para la enseñanza, es decir, separados del ejercicio de la profesión. En segundo término, por el establecimiento de ritmos y ocupaciones determinadas, por la regulación de ciclos de repetición y por la elaboración de ejercicios según un programa general, que incluye el control de su desarrollo y sus fases. En el caso de la formación actoral, esto ha redundado en la confección de programas de enseñanza con objetivos y posibilidades explícitas de aplicación.

No obstante, la manifestación más acabada de la serialidad establecida en la formación para la actuación, está constituida por la elevación del *ejercicio* como herramienta de enseñanza/aprendizaje privilegiada. El ejercicio aísla uno o algunos

²⁹ Michel Foucault, *La verdad y las formas jurídicas*, Barcelona: Gedisa, 2000



procedimientos en una secuencia o proceso cerrado en sí mismo, es decir, con un punto de partida, y un objetivo explícito y simple. La práctica del ejercicio por parte del alumno de actuación supone la adquisición del o de los procedimientos involucrados en el mismo. Estos pueden tener como objetivo la generación o fortalecimiento de la dinámica grupal, la adquisición de un procedimiento propiamente dicho (es decir, una herramienta para producir actuaciones relacionadas con una estética o poética determinadas) o de una forma de descubrir o elaborar materiales para la puesta en escena durante el proceso de ensayo. El ejercicio, por lo tanto, se halla estrechamente ligado a una elaboración metodológica específica³⁰ y también posee una dimensión técnica. Esta organización fragmentaria del acceso a una *Metodología Específica* requiere un fortalecimiento del *Yo Actor* como identidad unificadora, dado que es mediante el relato que proporciona la misma, que los procedimientos aislados adquiridos mediante los ejercicios pueden ser puestos en juego en una situación de actuación determinada.

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

Conclusiones

A partir de lo desarrollado hasta aquí, arribamos a un esquema general, según el cual la situación de actuación es constituida por la relación entre el *Yo Actor* y el espectador, en la que éste sostiene la posibilidad de accionar del primero,

³⁰ El director y pedagogo Alberto Ure afirma que un ejercicio de una estética siempre es una respuesta contra un elemento de una estética anterior, que se quiere modificar (Ver Alberto Ure, *Sacate la careta*, Buenos Aires, Norma, 2003)



a través de su mirada. El *Yo Actor* puede así establecer un diálogo inmanente con lo que hemos denominado *Metodologías Específicas y materiales*, conformados por todos aquellos elementos que participan de la situación de actuación, tanto por hallarse presentes como por condicionarla de alguna manera, entre los cuales se encuentran los procedimientos específicos utilizados por el actor en su actuación. Como resultado del accionar en la situación de actuación, surgirá entonces el personaje, en tanto efecto de sentido. Aquello que de dicha representación permanece como resto, es decir, lo que no puede subsumirse en la trama, constituye el estilo personal resultante del conjunto de reiteraciones formales en las que incurre el actor.

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

Esta distinción entre *Técnica* y *Metodología* tiene implicancias definitorias para la pedagogía y la didáctica de la actuación, dado que permite diseñar planes de estudio justificados teóricamente, en los que la asunción de la identidad actoral por parte del sujeto sea un objetivo prioritario y conceptualmente aislado de los vaivenes estéticos³¹ o de los imperativos éticos vigentes en un momento dado. De este modo, se suplantaría el modelo de las escuelas actuales, estructuradas a partir de meras compilaciones de *Metodologías* diversas.

³¹ En efecto, en el caso porteño, las Metodologías Específicas son muy susceptibles a los cambios de un campo teatral que distribuye favores y deméritos casi de forma caprichosa, por lo que ciertas estéticas caen en desgracia o logran imponerse en forma cuasi monolítica durante un período de tiempo dado.



Por último, a partir de lo formulado, sería necesario analizar en profundidad qué características particulares asumen los planteos establecidos en la actuación en otros medios, como el cine, la radio y la televisión, en los que la situación de actuación se halla sustancialmente modificada.

karinamauro@hotmail.com

Abstract:

Acting is a specific artistic phenomenon that requires a systematic theoretical inquiry based on its own conceptual parameters. One of the fundamental aspects to investigate is the same definition of the acting performance. The purpose of this work is to characterize the instance by which the subject positions himself as an actor under the gaze of a spectator. We believe that this instance is of the order of identity and we propose to name it *Yo Actor* (Actor Self). We will analyze the characteristics and functionality of that category as a guarantor of the performance of the subject in an acting situation.

Palabras clave: actuación, identidad, Yo Actor, situación de actuación, espectador

Key words: Performance, identity, Yo Actor / Actor Self, acting situation, spectator