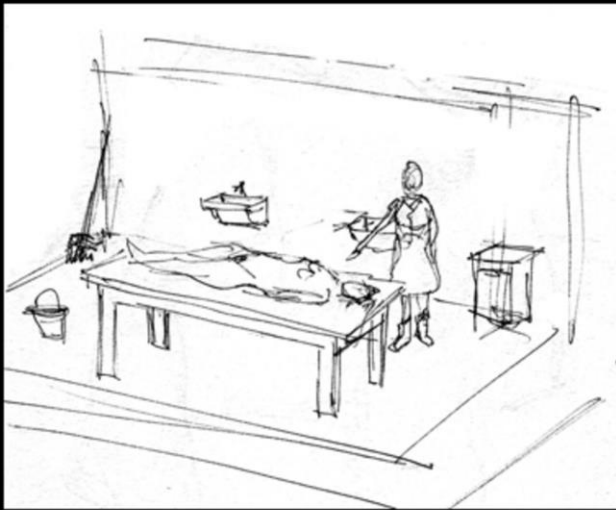


# Escritos sobre la actuación contemporánea

N. Telles y A. Carreira (org.)



*Argus-a*

Artes y Humanidades/Arts & Humanities

---

## **Escritos sobre la actuación contemporánea**

---

**Narciso Telles y André Carreira**  
(organizadores)

**Escritos sobre la actuación contemporánea**

Carlos Araque Osório  
Anne Bogart  
Guillermo Cacace  
Marvin Carlson  
José Ramón Castillo  
Clara Angélica Contreras  
Paola Irún  
Ana Kfourí



**Argus-a**  
Artes & Humanidades  
Arts & Humanities

*Buenos Aires, Argentina - Los Angeles, USA*  
2023

---

---

Escritos sobre la actuación contemporánea

Revisión técnica: Mercedes Rodríguez

ISBN 978-1-944508-47-0

Ilustración de tapa: Dibujo de dirección de André Carreira, gentileza del autor.

Diseño de tapa: Argus-*a*.

© 2023 Narciso Telles y André Carreira

---

---

All rights reserved. This book or any portion thereof may not be reproduced or used in any manner whatsoever without the express written permission of the publisher except for the use of brief quotations in a book review or scholarly journal.

**Editorial Argus-*a***

1414 Countrywood Ave. # 90

Hacienda Heights, California 91745

U.S.A.

[argus.a.org@gmail.com](mailto:argus.a.org@gmail.com)

---

## ÍNDICE

Prólogo <i>José Castillo</i>	i
<b>Textos</b>	
Conmoción del cuerpo <i>Ana Kfoury</i>	1
Acción consciente <i>Anne Bogart</i>	23
Actuación en el aquí y ahora como práctica disidente <i>André Carreira</i>	29
¿Representar, presentar o ninguna de los dos? <i>Clara Angélica Contreras Camacho</i> <i>Carlos Araque Osorio</i>	47
Performance y actuación <i>Guillermo Cacace</i>	61
Desafíos de la actuación contemporánea <i>Marvin Carlson</i>	79
Breviario sobre actuación (escrito en proceso continuo) <i>Narciso Telles</i>	85
El Camino. Decisiones drásticas. Cimientos. Mi Visión (cuerpo, interacción, sorpresa, accidentes, riesgo y urgencia). <i>ENBORRADOR. Enseñanza.</i> <i>Paola Irún</i>	89
Autoras y autores	107

---



## Prólogo

### *Cuerpos, Corporeidades y la Actuación Contemporánea*

Haber encontrado el cuerpo de la escena,  
en el perfil de nuestra imagen, no significa tener el todo.

*Víctor Fuenmayor*

Todo empieza y termina con el cuerpo, no existen otras alternativas cuando trabajamos con actores/actrices en el proceso creativo de la escena. Quiero iniciar con esta constatación para internarme en los textos de *Escritos sobre la Actuación Contemporánea*, organizados por Narciso Telles y André Carreira, que revisan y teorizan sobre diferentes metodologías y técnicas de dirección, para entender los cuerpos que se escriben en el espacio escénico. Considero que las cuestiones, aquí profundizadas, surgen del contacto con los cuerpos de los actores/actrices, como resultado de la simbiosis de éstos con el espacio. De allí se desprende la preocupación por teorizar sobre estos cuerpos desde la actuación contemporánea, lo cual nos lleva a pensar sobre las relaciones del contexto donde se interactúa. De esta manera, la mirada de múltiples creadores que nos revelan sus confesiones cotidianas, desemboca en una propuesta abierta que no puede ser encasillada en una categoría específica, evidenciando textos forjados en la escena por ese contacto diario del director con los cuerpos, que, además, se escriben desde diferentes regiones del continente con experiencias puntuales de Ana Kfoury, Anne Bogart, André Carreira, Carlos Araque Osório, Clara Angélica Contreras, Guillermo Cacace, Marvin Carlson, Narciso Telles y Paola Irún.

Quiero hacer una referencia de tres aspectos –que realmente son preguntas- y que vamos a entender en cada uno de los textos. La primera, ¿tenemos una visión interna del sujeto que explora el sentido de su corporeidad?; la segunda, ¿el contexto cultural es referente a una narrativa dispuesta a enfrentarse a un espectador o lector? Y, la tercera, ¿estamos ante una dramaturgia del cuerpo que define la acción escénica? Creo que

este último sería el punto más importante a enfatizar, pues nos lleva a cuestionar la teorización exhaustiva que intenta amarrar el pensamiento de los artistas en categorías académicas.

En estas tres líneas se mueve este compendio de ensayos que hilvanan un mismo discurso por diversos caminos, vemos cómo, en primer lugar, el cuerpo se transforma en el eje que dinamiza cada paso, cada frase y cada propuesta estética, lo cual deja de manifiesto que el método de trabajo no es uniforme, sino que se va adaptando de acuerdo con la visión de cada creador en las regiones donde trabajan. Es pertinente hacer una revisión de las categorías de cuerpo como centro único de investigación de cada artista, pues se torna un elemento de comprensión de lo que se vive cotidianamente. Para ello, podríamos recordar la visión lacaniana de que este cuerpo no es solo una amalgama de órganos que tratan de sobrevivir, sino que se transforman en una serie de elementos *simbólicos* que se ubican en lo *real* como respuesta a lo *imaginario*. “Pero la puesta en escena se transforma en un detonante complejo que se mueve y se unifica en conceptos que vamos teniendo en común, como es el caso de la corporeidad (ese cuerpo activo/dinámico). Aquí podemos recordar lo que nos indica Rocco Mangieri sobre la estructuración corporal del actor/actriz: que es resultado de lo intercultural, que se sumerge en su propio contexto, lo vive, lo acciona y lo representa en una extensión de su imaginario, creando una especie de “semiosfera” que lo nutre y lo lleva a reaccionar. Aunque no vamos a profundizar sobre las semiosferas<sup>1</sup>, sí podemos entender que las relaciones interculturales del cuerpo son el punto de partida de los *Escritos*... pues entran en cuestionamiento con las conexiones y

---

<sup>1</sup> Tomo este término arbitrariamente de Juri Lotman, porque nos puede ayudar a entender que el cuerpo del artista se unifica con las fricciones del espacio cultural en el que habita. Es por ello que vamos a presenciar una serie de elementos que parecen repetitivos, pero son el resultado de experiencias que buscan abrir mano de su contexto para compararse unas a otras, como líneas que se conectan entre cada uno. Por eso, para entrar en esta sintonía, tocamos lo intercultural de Mangieri (2021) que ve el cuerpo como ese todo que se teje en acciones que encadenan en lo emocional y cultural. Más información en el trabajo Mangieri, Rocco: “Pandemics semiospheres and global networks: the space turn in Juri Lotman’s model of culture” (2021), presentado en el Semiotics in the Lifeworld 15th World Congress of Semiotics/IASS-AIS. August 30 – September 3, 2022, Thessaloniki, Greece.



corporeidades que friccionan los actores/actrices diariamente. Nos invita a entender que esa rutina crea su propio universo, sumergiéndonos en la diatriba sobre la artificialidad y su narrativa espacial.

Talvez podemos ir un poco más lejos y adentrarnos en ese juego entre lo interno y las corporeidades del actor/actriz, pero es necesario colocar sobre la palestra las fisuras emocionales y culturales que podemos encontrar. “El cuerpo en la escena es el resultado de este proceso de comprensión de cada detalle que lo circunda, es decir, desde su corporeidad involucra “su” piel, “su” cabeza, “sus” músculos/huesos/fluidos, así como cada fragmento que lo integra, en relación con el espacio, proyectando su creatividad en una confrontación entre lo que le resulta artificio (juegos, ensayos, experimentaciones) y de su contexto real (lenguaje oral, gestual, fricción con el cotidiano cultural). Entendemos que esta apreciación del cuerpo y sus corporeidades es lo que nos va dejando la fusión de conceptos artísticos, dispositivos escénicos, cuestionamiento de la presencialidad o proximidad escénica (Geirola)<sup>2</sup> Lo liminal como estado estético, pero

---

<sup>2</sup> Para Gustavo Geirola (2021) la presencialidad y la proximidad en la acción escénica las podemos abarcar desde el proceso interior del actor. En primer lugar, la presencialidad reafirma que la actuación es un trabajo profundo de creación. En tal sentido, sin el juego y sin la posibilidad de explorar en sus propias corporeidades, el actor/actriz no consigue entrar en la escena, no la conoce y no puede desarrollar su performance, por eso sería únicamente la extensión de su propio cotidiano. La proximidad es el hecho de estar en contacto físico, de sentir, de escuchar las respiraciones y la energía del Otro a escasos metros del actor/actriz (polémica todavía abierta en algunos grupos académicos sobre el teatro online o pandémico). Esta discusión es muy importante, pues cuestiona estados de reacción del cuerpo del artista, ya que las corporeidades si no se focalizan pueden rayar en los espacios comunes del actor, en su cotidiano, sin sentido de pasar a un siguiente estado de exposición escénica. Sugerencia: sin pasar a un siguiente estado de exposición escénica, considero que el aporte para entender esta corporeidad entre la presencialidad y la proximidad en el teatro pandémico, es lo que nos lleva a polemizar sobre estos cuerpos de actor que van escribiendo en el espacio, sin obviar que es el centro de atención, para después dar paso a una relación con el público que lo circunda. La discusión entre presencialidad y proximidad nos dejará un saldo claro para definir esas corporeidades del actor/actriz. Más información en: GEIROLA, Gustavo: “Teatro: vida, sentidos y presencialidad. Conjeturas a propósito de la pandemia”. Argus-a N° 42. Texto online: <https://www.argus-a.com/publicacion/1607-teatro-vida-sentidos-y-presencialidad-conjeturas-a-proposito-de-la-pandemia.html> Acceso 20 de enero 2022.

ante todo visceral (Diéguez)<sup>3</sup>, así como las miradas del artista al accionar su cuerpo en ese ambiente.

*Escritos...* nos arrastra a una segunda propuesta que es la del espacio como condicionante de ese cuerpo en función de quienes serán sus interlocutores (público/espectadores/lectores). Allí surge en cada uno de los investigadores una pregunta: ¿puede el espacio condicionar los procesos corporales?“ “Teniendo como punto de partida estas corporeidades mencionadas anteriormente, son las relaciones entre espacio y percepciones que las componen, y permiten que esta fusión sea el determinante para el actor/actriz. Por eso, la premisa que se va hilvanando es la vinculación cultural en conjunto con el cuerpo como un todo que detona y plantea formas de interpretación específica en cada caso. “Los autores aquí contenidos se desplazan entre percepciones y fricciones del cuerpo en lo inter-cultural, y nos ofrecen una lectura abierta de las etapas que atraviesan como resultante de una travesía hacia lo interno del actor/actriz. Estamos ante una pieza teórica que se moviliza en medio de muchas preguntas que se responden con la acción y las sensaciones del cuerpo, que comprende que todo va a desencadenar en una dramaturgia característica del oficio de experimentar y probar en el cuerpo del actor/actriz. *Escritos...* nos permite dilucidar que el cuerpo está atravesado por esa serie de pulsiones, diría Gustavo Geirola (2021), donde se crea una narrativa escénica que surge de la complicidad de quienes le rodean y con quienes esperan entrar en contacto. En ese sentido, la comprensión de los cuerpos nos lleva a aceptarlos como esa amalgama de huellas, vivencias, experiencias y caminos sin final, que favorecen las discusiones y las necesidades propias de quienes participamos de la escena.

La idea no es crear un laberinto sin salida ante la impresión de cada uno de los creadores. Por el contrario, cada ensayo aquí presentado nos

---

<sup>3</sup> Sobre lo liminal, es la teoría planteada por Ileana Diéguez, la cual se enfoca en la aproximación y apropiación del actor en el espacio, para transformarlo en un área de trabajo donde se establecen las corporeidades y desarrolla sus experiencias estéticas. Diéguez, Ileana: *Espacios liminales: teatralidades, performances y política*. 1ª edición. Buenos Aires: ATUEL, 2007. Pág. 224.

lleva hacia una revisión específica que nos abre un abanico de corporeidades resultantes de fórmulas que son imposibles de repetir. Los *Escritos...* “responden a esas preguntas, que nacen en la ansiedad y en la confusión, al teorizar lo que el cuerpo está escribiendo en el espacio, y comprender el “oficio del actor”.

La tercera reflexión será la dramaturgia corporal resultante en cada registro, en el proceso de fusión del contexto cultural y su representación simbólica, y, reitero, en los conceptos y dispositivos escénicos corporales que serán aplicados para afinar o delinear ese cuerpo en el espacio. Pero la verdad es que vamos a tener como objetivo la narrativa del espacio, donde el cuerpo surge de la compresión y sensación interna del actor/actriz que lo conecta con su contexto cultural donde se alimenta y lo transforma en un sujeto sumergido en complejo de valores y símbolos culturales, siendo una fusión compleja de aspectos lingüísticos, corporales y conceptuales. Eso es lo que llamaremos en la actuación contemporánea una dramaturgia corporal, o el hilo narrativo en el espacio, en ese sentido, las conexiones culturales estarán a disposición de una actividad que lo complementa en la escena. Un punto de relevancia y necesario de abordar es el cuerpo como detonante de imaginarios desde el lenguaje: nada está aislado en la escena, la corporeidad no está separada de las experiencias en conjunto. *Escritos...* reflexiona sobre ese cuerpo expandido que actúa en un sistema de comunicación compuesto de pulsiones donde está inmerso lo interno, por ello, es importante este registro de conversaciones, sobre lo obvio, lo oculto, la gestualidad final de la escena, las reflexiones, las nomenclaturas particulares, los términos que surgen de pasar una y otra vez en este proceso energético creativo, los ensayos, las funciones, las temporadas, lo online, la pandemia y la idea de experimentar siempre frente a un cuerpo alerta. Aquí, de nuevo una duda que vamos a entender y que se repite en cada ensayo, el cuerpo del actor/actriz se construye con diferentes ideas y conceptos, desde cada frase que se concibe generando su propia dramaturgia, donde podríamos usar el término *polifónico*, porque los impulsos no son arbitrarios, sino que están encadenados de una acción a otra, para ser percibidos posteriormente en su ambiente cultural. Este es un reto que nos impone cada texto, pues la corporeidad de cada caso nos

---

lleva a una línea específica en ese orden secuencial de la corporeidad, del espacio y de la dramaturgia corporal.

Ana Kfourí, en *Conmoción del cuerpo*, revisa los *focus* móviles que atraviesan el proceso creativo del actor/actriz en esa simbiosis que lo hace parte del espacio, convirtiéndolo en el conglomerado de emociones que concluyen en una gran corporeidad activa. Por su parte, Anne Bogart, en *Acción consciente*, trae una discusión recurrente acerca de los estados de confrontación del cuerpo en la acción escénica, lo que nos deja de manifiesto que hay una relación inseparable entre práctica y revisión del cuerpo en movimiento, en eso que ella denomina como la conciencia de la acción, planteando una fórmula que ayuda para su mirada generalizada como es *Avoiding/Approaching/Attaching* (evitando/acercándose/adjuntando) y permite, de nuevo, entender que el cuerpo está compuesto de sensaciones”

Ahora bien, los siguientes textos van a centrarse en la terminología particular que maneja cada director/investigador de la escena. André Carreira, en *Actuación en aquí y ahora como práctica disidente*, polemiza con bastante ahínco entre la acción y esencia del cuerpo en el espacio, coloca como centro de la discusión al actor/actriz desde el primer ensayo, estableciendo allí un proceso de construcción y apropiación del sujeto en la escena después de experimentar ese juego de tensiones, que va a denominarse texto/céntrico y espacio/lúdico, para desembocar en un lenguaje estético particular. En ese mismo tenor, Carlos Araque Osório junto a Clara Angélica Contreras, con *¿Representar, presentar o ninguna de los dos?* nos enfrentan a un texto que polemiza sobre la terminología interna del grupo o del creador, que es el de Presentar o Representar el cuerpo, en una diatriba enriquecedora partiendo de la consciencia corporal del actor/actriz. Para ello, definen dos líneas amplias, la primera sobre *cuerpo/texto*, la segunda *texto/puesta en escena*, que ayudan a ampliar el espectro discursivo sobre las etapas que envuelven la creación escénica” Y para cerrar esta parte, Guillermo Cacace, en *Performance y Actuación*, genera una provocación sobre la necesidad de salir de la rigidez de las categorías académicas y de lo conceptual, y coloca en discusión el neologismo *Presentificación*, que nos ayuda a entender que el cuerpo en el espacio escénico es resultante de

acciones en un proceso que requiere de etapas que se profundizan y se instalan en la conciencia corporal de los actores”.

Cerrando esta compilación tenemos tres reflexiones que nacieron como el resultado final de la percepción del director al concebir la obra como un todo. Por eso, es fundamental la propuesta de Marvin Carlson, con *Desafíos de la actuación contemporánea*, que es tal vez, un texto que nos evidencia esa dualidad entre cuerpo y contexto, tomando cuenta de la pandemia del Covid-19 y sus consecuencias, además de entrar en una fisura importante, como es la de la autobiografía o la autenticidad del actor, la actuación como hecho de realidad; y deja abierta esta discusión, sin olvidar que, finalmente hay una escritura del cuerpo en el espacio. Narciso Telles, con su *Breviario sobre Actuación (Escrito en proceso continuo)* plantea un diario de campo sobre los procesos experimentados por él y sus actores/actrices desde una relación *in situ*, es decir, una especie de compendio de frases y pensamiento que atraviesan los cuerpos en su condición interna y las fricciones que surgen del proceso creativo. Cabe destacar que esta especie de radiografía interna del sujeto nos permite vivenciar estados emocionales y cognitivos “de” y “en” la escena. Para concluir, Paola Irún en *El Camino. Decisiones Drásticas. Cimientos. Mi Visión (cuerpo, interacción, sorpresa, accidentes, riesgo y urgencia)*. ENBORRADOR. *Enseñanza*, nos entrega una bitácora autobiográfica donde se sumerge en su papel de directora y actriz para cuestionar sus premisas y métodos creativos al renovarse, re-escribirse y replantearse estéticas, así como las formas de observarse. Para ello, entra en una discusión que difumina la verdad y lo ficticio dentro de su cuerpo, y reafirma que cada proceso tiene sus características corporales únicas.

Al pasar una y otra vez por cada página de este tomo, entendemos la importancia de polemizar sobre los cuerpos de los actores/actrices, sobre las metodologías empleadas por los creadores para forjar nuevas formas de trabajo, y, entender que cada experiencia es un complejo proceso enriquecedor al tratar de definir sus dificultades comunes. Relevante compilación de Narciso Telles y de André Carreira que entregan una herramienta epistémica densa, y necesaria sobre las percepciones de la actuación contemporánea que permite develar el interior de los cuerpos, sus

**Narciso Telles y André Carreira (organizadores)**

---

corporeidades, sus escrituras, y, donde el sujeto se escribe a sí mismo. *Escritos...* nos deja la ventana abierta, para entender que en el continente todavía tenemos mucho por revisar y cartografiar dentro de nuestras corporeidades escénicas.

Foz do Iguaçu, julio de 2022

José Ramon Castillo

## Connoción del cuerpo<sup>4</sup>

Ana Kfourri  
*Atriz, Diretora*  
*PUC-RJ - Brasil*

A lo largo de mi trayectoria artística me he dedicado a la actuación, ya sea como actriz, en proyectos autorales, o como directora en innumerables procesos de creación teatral y espectáculos trabajando con actores y actrices. También me desempeñé como docente. Poco a poco, desarrollé mi modo de orientar y acceder al potencial de los artistas en diversos experimentos escénicos y terminé creando una técnica de entrenamiento, *Focos Móviles*, que integra la investigación de postdoctorado en Artes de la Escena, ECO/UFRJ. Pensar la actuación como centro en los procesos de creación teatral, solo tiene sentido si pensamos ese centro como un lugar móvil, si visualizamos a la actriz y al actor siempre en movilidad, es decir, en un campo relacional, descentralizado. La actriz y el actor como cuerpos *vazados* y móviles, en sus andanzas escénicas, escapándose por los bordes, convocando al otro y tensionando temporalidades, afectos, pensamientos, palabras, cuerpos, sonoridades, formas de escucha. Deseo de suspensión conjunta. Deseo de hablar, de oír, de pensar, de moverse. Un centro impulsor izado por el bajo vientre, que abre paso por todos los lugares soplando aires de artísticidad, pensamiento crítico y afecto. Un centro *aión*. Este concepto de Gilles Deleuze, que discurre sobre las diferentes lecturas del tiempo, es inspirador por la fuerza e imagen que emanan... un desplazamiento ágil y una imposibilidad de permanencia en un mismo lugar. *Aión* “es el instante sin espesura y sin extensión, que subdivide cada presente en pasado y futuro (...) La línea *aión* es recorrida por el instante, que no cesa de desplazarse y falta siempre en su propio lugar” (Deleuze, 2003, 169; 171). Como si cada punto diminuto creado, excavado, cada camino abierto, cada trazo que las actrices y los actores

---

<sup>4</sup> Traducción Carolina Virgüez - Revisión: Noel Rosa

dejan, fuesen pisadas e instantes de *aión*. Agiles, fugaces, siempre yendo y viniendo, atravesando temporalidades, siempre escapando, pero dejando huellas, dibujos, memorias, afectos, sobre las tierras, sobre los muros, en las rendijas, en las ruinas, bajo las aguas, en los aires del tiempo-espacio de nuestra existencia.

Pensar la actuación como centro en los procesos de creación en teatro me hace recordar también, necesariamente, al dramaturgo y artista plástico franco-suizo Valère Novarina:

El actor no está en el centro, él es el único lugar en el que transcurre todo. Todo ocurre en él y eso es todo. A menos que dejen de hacerle creer que su cuerpo es un telégrafo que transmite de un cerebro inteligente a un cerebro vigilado (...) A menos que él trabaje su cuerpo en el centro. Que se encuentra en algún *lugar* (...) en los músculos del vientre, en los acentuadores rítmicos. (Novarina, 2005, 15. Traducción libre).

Novarina advierte contra las trampas del pensamiento occidental, binario, hegemónico y opresor, en el cual la experiencia sensible y afectiva es negada y subyugada a la lógica racional. Es decir, la razón pensada como algo escindido y superior al cuerpo, idea & cuerpo, concreto & abstracto, teoría & práctica, que en el campo de la actuación recae de manera estrepitosa sobre la dicotomía cuerpo & palabra. Y, consecuentemente, estimula la autoridad de un sujeto sobre la palabra y, por ello, el entendimiento del cuerpo como instrumento de expresión y la palabra como mensaje. El abordaje reflexivo, crítico y artístico del dramaturgo y artista plástico es antes que nada corpóreo, sus textos entretajan pensamiento-cuerpo, invitando a las/los actrices/actores a que trabajen en la materialidad de la lengua, desafiando el aliento, convocándolos a otro modo de pensar/hacer la palabra-lengua. ¡Novarina convoca a un cuerpo potenciado e insumiso! Al inicio de su texto, *Carta a los actores*, Novarina advierte: “Escribo con los oídos. Para actores neumáticos” (7) y como él desea que



## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

los actores trabajen en el campo de la intensidad y no de la intención, deja bien claro de dónde viene el habla:

la palabra forma antes que nada algo parecido a un tubo de aire, un conducto de esfínter, una canalización con salidas irregulares (...) ¿Dónde se encuentra el corazón de todo esto? ¿Será que el corazón es el que bombea, el que hace circular todo? ... El corazón de todo esto está en el fondo del vientre, en los músculos del vientre. Son esos mismos músculos del vientre que, presionando las tripas o los pulmones, sirven para defecar o acentuar la palabra. De nada sirve hacerse el inteligente, lo que hay que hacer es poner a trabajar las tripas, los dientes y las mandíbulas. (8. Traducción libre).

Centro corpóreo significa bajo vientre, abdomen. Todo el pensamiento y práctica, que devienen en mi técnica de entrenamiento *Focos Móviles*, que será publicada en breve, se centran en el campo intensivo de la actuación, motivando a la actriz y al actor a hablar con el bajo vientre, y no con la cabeza. El campo intensivo es un campo relacional, no dicotómico, en el cual múltiples fuerzas se entrecruzan, pulsan, trayendo vida en toda su intensidad y transitoriedad, vida en peligro, en riesgo, siempre. La vida con toda su latencia de muerte, su trazo trágico por excelencia, de la dimensión de lo inexplicable. Mi pensamiento y mi práctica se originan allí, en el asombro, pero también en la comprensión de la vida como intensidad. Vida y arte no se separan. La relación entre el cuerpo y la palabra en un campo intensivo (y no intencional, como sería el campo de la actuación en el universo dramático, donde prevalece un proceso guiado por la construcción psicológica) va a priorizar la intensidad en vez de la intención; el azar en vez de encadenamientos causales y evolutivos; la travesía por el mundo de las palabras como experiencia inaugural y no como transmisión de mensajes u objetivos finales; el ritmo, la oralidad, la sonoridad y los significantes en vez de un cierre de sentidos.

Mi investigación, en la que Novarina es un interlocutor fuerte, gira alrededor de pensar y practicar la palabra y el cuerpo como un campo de fuerzas, siempre en relación y tensión. Comprendo la palabra y el acto de hablar como un lugar de potencia en la escena contemporánea y, para pensar “quién habla”, concebí la noción de cuerpo *vazado*, cuerpo-soplo, justamente por el hecho de comprender que los cuerpos son insumisos a las ideas o a cualquier otro intento de control o de poder sobre ellos. Y también porque los cuerpos son atravesados por el lenguaje, sin contornos fijos o definitivos, y jamás constituyen instrumentos de expresión artística. Lejos entonces del pensamiento dicotómico y hegemónico, mi investigación se fundamenta en un campo relacional, donde la palabra es inaugural e integra un complejo incommensurable de apertura semántica, que tensiona sentidos, sonoridades, misterios, silencios, afectos. Cuando Novarina sugiere a las actrices y actores que trabajen sus cuerpos en el centro, es porque él considera el habla como producción de vacío y no como comunicación. “Los animales nunca hablaron, pero siempre se comunicaron muy bien” (Novarina, 2003, 13). Al pensar y traer el habla, no como dogma de la razón cartesiana, el/la artista genera un porvenir de apertura de sentidos.

En la contemporaneidad podemos pensar la actuación como una actitud ético-afectiva que se produce de forma performativa, no interpretativa. Actos de habla que tensionan contenidos éticos, afectivos y políticos, muchas veces autobiográficos, narrativas atravesadas por denuncias, dolores, decires, asombros, cuestiones relativas a urgencias contemporáneas que necesitan ser debatidas y confrontadas, como el racismo estructural de la sociedad brasileña, el feminicidio, la homofobia, cuestiones referidas al género, o, incluso, la investigación artística por excelencia, difícilmente se manifestarán en el ámbito de lo dramático. Es decir, si estas cuestiones están irrumpiendo desde el lenguaje, están siendo excavadas en el lenguaje, y no tan solo transpuestas a la escena, traerán consigo la palabra y todo el universo semántico latente y rebosante de esos discursos, generando la apertura de nuevas formas de vivir la vida y de actuar en el mundo y en las artes. Principalmente en lo que se refiere al llamado a una

escucha activa, que ya trae consigo una agudización de los sentidos, las fuerzas de un devenir acción.

La actuación asume en estos casos un lugar de centrifugador de urgencias que necesitan ser puestas en juego en la vida y en la escena. La actuación escucha la voz de la calle, está en la calle, aunque se encuentre confinada en tiempos pandémicos. Aquí no hay lugar para la representación. Cualquier encierro escénico (que exige separación de los cuerpos y jerarquía de los saberes), es decir, cualquier encierro que nos impida el interés y deber de mirar al otro no dará cuenta de algo tan contundente, de la intensidad de la vida, de la escena actual, con demandas rigurosas y exigencias definitivas para la formación de una sociedad más justa, más humana, más alegre y, por lo tanto, más artística. La representación, cuando se da en el teatro, remite a la línea continua y lineal de la historia de la sumisión de los cuerpos a la idea o a cualquier otra forma de poder y de autoritarismo, que perpetúan el intento de tener dominio sobre la palabra, sobre las personas, sobre los sentidos, sobre el público. Algo o alguien siempre subyugado al mundo de las ideas. El ejercicio del poder perpetuándose.

El mundo de las palabras necesita ser repensado. Hoy, los trabajos y las cuestiones que estallan en la escena colocan la diferencia como principio ético-estético, el habla vinculada a la acción, el pensamiento-acción, el pensamiento-cuerpo, el pensamiento-suelo. Todo aquel que esté comprometido con estas cuestiones no actúa más con el fin de transmitir ideas y emocionar al público. De hecho, las personas se conmoverán más al ser alcanzadas por el golpe y la magnitud de la potencia artística y la reflexión crítica. Hilda Hilst comparaba la violencia de la poesía a un golpe, es decir, imposible de explicar. Ese choque corpóreo que la escena/vida promueve, y que nos desestabiliza, sensibiliza, estremece, también nos deja sin palabras, perplejos, sin conseguir procesar nada. Ese silencio de palabras está repleto de voces que emergen repentinamente, haciendo resonar otras danzas, otros dolores, otros saberes. Así mismo, nos hace pensar, actuar, percibir el mundo de una manera diferente. El choque torna complejas las relaciones artista-público, *performer*-interlocutor/a, y resuena am-

pliamente, convocando a cada uno/a a rever mundos, conceptos y valores. A veces es tan rápida la transformación que el arte puede proporcionar, que la elaboración del pensamiento ocurre un tiempo después. Sin embargo, el pensamiento ya inició su jornada en la experiencia artística: allí comienza a brotar, a moverse, a buscar otros caminos del propio pensar, junto al sudor de los cuerpos, con el susto del golpe, con el choque de los sentidos y de la conciencia alterada. Creo que una actuación contemporánea trae consigo su ser en performance, en errancia, transbordando y derramando afectos, sabores, saberes, buscando caminos para *estar con*, como vemos, incluso, en las experiencias *online* en tiempos de pandemia. Por otro lado, cuando nos encontramos en las aulas con estudiantes de teatro, nos damos cuenta cómo esos discursos hegemónicos y autoritarios inciden sobre las “cabezas” de jóvenes artistas, y cuánto perjudican a las artes escénicas, atribuyéndole a los artistas la función de transmitir mensajes, como si fueran instrumentos de expresión sumisos a las ideas. Tampoco es posible decir que la mayoría de los trabajos escénicos viene ocurriendo fuera del ámbito de las intenciones. Aún tenemos mucho por avanzar. Es necesario, cada vez más, debatir en las escuelas de teatro y universidades la inclusión de nuevas bibliografías, referencias, estudios que abran otros lugares del pensamiento y de la práctica teatral en el campo intensivo, fuera de una concepción psicológica y representacional.

Creo que la comprensión de lo que podría significar la palabra como afecto, palabra-afecto, podría conducir, no solo a la actuación, sino también a todo el equipo de creación de un trabajo escénico. Los procesos inventivos son tantos y únicos en cada trabajo, aunque sean del mismo grupo, que no viene al caso intentar dar cuenta aquí de alguno de ellos, pero sí se trata de pensar lo que podría ser el entorno de cada uno, el dentro-fuera/fuera-dentro, lo que movería a la actriz o al actor a querer hablar. Vale la pena investigarlo. La creación dramaturgica involucra lo colectivo, el *estar con*, la escrita de los cuerpos y de la escena, personas atravesadas por las cuestiones que quieren plantear, escribir, inscribir, llevar a escena. La escritura escénica será siempre múltiple, agujereada, atra-

vesada por las voces del entorno visible e invisible. Otras voces nos habitan. También entrelazan temporalidades y nos provocan escalofríos. La actuación es el centro móvil de ese engranaje de creación y, en lo que se refiere a la producción textual propiamente dicha, son las actrices y los actores quienes harán estallar la dramaturgia hacia recorridos nuevos de la excavación de la lengua, del habla, del lenguaje que está por venir.

Actrices y actores principiantes, que, por ejemplo, comiencen sus trayectorias trabajando textos de Hilda Hilst, Clarice Lispector, Ana Maria Gonçalves, Stela do Patrocínio, Qorpo Santo, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, João Cabral de Melo Neto, Ana Cristina Cesar, Conceição Evaristo, Marcelino Freire, Grace Passô, Marcio Abreu, Ricardo Aleixo, entre otros nombres de excelencia de la literatura brasileña, estarán en contacto con cuerpos textuales que demandan voz, ética, actitud y no psicología. Requieren lectura en voz alta y reclaman un cuerpo-soplo emanando intersticios de lo humano, en una mierdafiesta deslumbrante de lenguaje. La/el actriz/actor percibirá la importancia de saber respirar, de ejercitar su aliento y sus límites, aprenderá a leer más despacio, a perdurar en el trayecto de la lectura, a tener la experiencia de la lectura como una duración, una travesía a ser realizada. En ese proceso ella o él va atravesando, o siendo atravesado, por los contenidos, por los diversos campos semánticos que emergen de los textos y va a percibir que no hay que tener prisa para comprender, que la búsqueda de la comprensión vale mucho más que lo comprendido. Al escucharse, iniciará una relación con la propia voz, aprenderá a relacionarse con la palabra en toda su dimensión, que se abrirá ante ella o él, invitándolo a ahondar en el mundo fascinante de las palabras con sus decires interminables, en sus silencios, misterios. La/el actriz/actor se dará cuenta (aunque no lo pueda procesar aún) de la potencia de las palabras y se sorprenderá al verse atravesada/o por sus decires, sus dolores, sus saberes. Ella/él aprenderá a persistir en la lectura, aunque “no entienda” bien, a leer y releer, para ir ajustándose a los caminos narrativos y a las posibilidades de sentidos que las/los autores van ofreciendo. Así, la actriz/actor tendrá una oportunidad increíble de alejarse de la herencia texto-centrista, eurocéntrica (que entroniza el deseo y el saber dramático que, a su vez, exige

como único camino de la actuación la construcción psicológica), y de relacionarse con el mundo de las palabras con simplicidad, diría yo, en el sentido de experimentar el acto de hablar y de escucharse, de hablar y de dar a ver, pero también con sofisticación, trabajando la palabra, elaborándola, pensándola, sudándola, pero nunca tomándola como “natural”. La simplicidad también es una conquista, está en sintonía con el “quedarse vacío”, algo tan importante, y que la actriz/el actor debe realizar a través de técnicas de respiración. Exhalaciones largas, lentas, sustentación prolongada, respiración en el bajo vientre, desafiando el aliento. Son varias las fuerzas que cruzan la experiencia cuerpo-palabra cuando se trabaja en relación y no de manera binaria.

Antes de comenzar la travesía por la palabra es necesario estar vacío de ideas preconcebidas, de querer crear un mundo antes de que éste sea creado por el sudor y la potencia de los cuerpos, de querer erguir un suelo continuo antes de que el camino sea excavado por la travesía de la creación, que nos llevará a un estado de suspensión, y no a un suelo seguro. Es necesario ponerse en experiencia, en acción, en juego, rebelarse ante un yo que comanda (que en el fondo es comandado). Vaciarse del querer crear reglas, fijar sentimientos, contenidos y saberes. Estar vacío para potenciar, también con la respiración, los cuerpos *vazados*, la escucha atenta, con simplicidad, desarme, coraje. La simplicidad tiene que ver también con el estar en relación con el entorno. De tanto sudar, experimentar con la palabra, atravesar y ser atravesada/o por ritmos, sonoridades, sentidos, sensaciones, poco a poco, el trabajo va siendo procesado, puesto que la consciencia de la potencia del cuerpo está en juego (primero como deseo de experimentar, de la travesía; después como ciencia y pensamiento-cuerpo). De ese modo, la actriz/el actor se va alegrando al percibir nuevos saberes y sabores del cuerpo. Así, las fuerzas de la simplicidad y de la sofisticación se conectan, se cruzan, dejando paso a una actuación osada, sin miedo, desarmada, bonita de ver. Las fuerzas de la presencia y de la ausencia de los cuerpos *vazados* estarán, por lo tanto, en juego y en acción. Este proceso podrá dar paso a la irrupción de una capacidad de imaginería de sí —ya que la actriz/el actor no se había visto de esta forma todavía— y de sus posibilidades de ir más allá de los propios límites, de superarlos, a

su tiempo, sin prisa y persistencia, además de la conquista de una conciencia de potencia corpórea. Siendo así, la actriz/el actor no tendrá que buscar en su imaginación para hablar, sino que hablará para que su mundo transpirado se abra.

Pensar y trabajar en los modelos regulados por la interpretación, inscritos en el campo de lo dramático, desencadenador de estructuras causales, evolutivas y finales, además de la malhadada construcción psicológica, aleja a la actriz/actor de la palabra, ya que para interpretar ella/él tendrá que comprender *a priori* el universo pretendido. El *a priori* retira a quien está hablando de la experiencia de trabajar con la materialidad de la lengua, es decir, con sus texturas, sonoridades, fluencias, frecuencias y ritmos. Primero es necesario ejercitarse con la lengua, la boca, los músculos faciales y los labios, la respiración, la puntuación, el aliento, para luego, al hablar, abrirse a un universo semántico que estaba latente, pero no fijado a las palabras (del papel o del Ipad/Iphone). Parece sencillo, pero las/los actrices/actores tienen que darse cuenta de cuánto el universo dramático—entendido como único— puede ser opresor y conductor de principios que las/los hacen pensar que actuar es ser un instrumento de expresión para emocionar al otro. Además, opciones textuales son actitudes políticas, ya que los campos subjetivos estallan y amplían los campos semánticos en actos de habla llenos de afecto, de actitud y de ética. El mundo de las palabras es el mundo de las acciones, por ello, tenemos que ser exigentes con lo que escogemos para hablar. Asimismo, tenemos que comprometernos de manera estética, ética y política, incluyendo en el mundo y en la escena modos del pensar y del hacer que actúen en pro de una sociedad más justa y descentralizada. El lenguaje es político, por lo tanto, lo que se escoge para hablar y de qué manera hablar es una cuestión contemporánea urgente que tiene que ser debatida. La/el actriz/actor no debe autorizar a nadie a que le diga qué hacer con su cuerpo, porque “no se le da órdenes al cuerpo, ya que éste es el único que sabe que tal elemento es para los dientes, o para los pies, o con el vientre” (Novarina, 2005, 18).

Es muy importante que la actriz/el actor convoque al público estando consciente de la potencia de lo que quiere hablar y hacer. El *estar con* exige mucho trabajo, rigor, compromiso, mucha elaboración. El deseo

de agradar y de ser comprendido debe ser eliminado, ya que el/la artista no tiene que facilitar la comprensión, sino convocar a la gente a una escucha más atenta, a agudizar su sensibilidad para las cuestiones que están en juego. De ahí que es inaceptable seguir escuchando, por ejemplo, que los artistas no piensan en el público –muchas veces en el caso de trabajos experimentales–, o que determinados trabajos se dirigen tan solo a un grupo de personas, o que los espectáculos son poco comunicativos, herméticos. Dichas afirmaciones, son realmente, discursos opresores, elitistas que, además de desmerecer, subestiman al público, considerándolo sin capacidades intelectuales o sensitivas de comprender las propuestas escénicas. Artaud ahonda aún más en el tema cuando dice: “Existe el hermetismo en el que no se entra porque es cerrado, / aquel en el que se entra y nos encierra, / aquel que nos invita a entrar *para abrir* lo que está cerrado” (Artaud *apud* Kiffer, 2008, 214). Fisuremos, con artísticidad, con actuaciones ético-artísticas, ético-políticas, ético-afectivas, esos discursos autoritarios, y hagamos un llamado para que el público penetre al mundo de las palabras.

Pensemos la actuación, en el marco de lo contemporáneo, como *performar*; así ya no habrá confusión ni dilema entre actuar y representar. Dejemos atrás la representación y el mundo de las intenciones, ya que nuestra materia es el arte-vida, el teatro-vida, la palabra-afecto, el pensamiento-cuerpo, el pensamiento-suelo. Aproximemos, cada vez más, los modos de pensar y los modos de hacer en las artes escénicas, trabajando en un campo relacional, intensivo, en el que revelaremos lenguajes artísticos circunscritos en nuestros cuerpos *vazados*, políticos, espirituales, completamente insumisos y potentes.

Mientras que en un campo intencional sentir y llorar (el llanto que se busca, principalmente en el audiovisual y en el teatro, y que tiene como meta la reproducción de la vida) estructuran la actuación, y todo se crea, se piensa y se hace para llegar a la emoción (del/de la actor/actriz, del/de la espectador/a), en el campo intensivo sentir y llorar no son relevantes, ya que no existe ese objetivo. Muchas veces lo que se hace, en caso de que la emoción irrumpa (que es algo lindo, pero nunca sabemos en qué momento seremos atravesados por ella), es dejar que el cuerpo lllore, en el



sentido de quedarse vacío; sentir que las lágrimas salen mezcladas con el sudor de la piel, escurriendo por los poros, por los agujeros del cuerpo. Hay que dejar que la emoción fluya, se desplace por los tiempos, espacios y, principalmente, no sobrevalorarla, no desear atraparla. Es decir, no apostar a las lágrimas como un goce de la actuación, sino dejarlas que se vayan para percatarse del actuar, hablar, *estar con*. El trabajo de respiración, en esos casos, es crucial. Recordemos que la emoción hace que la voz se estremezca, se paralice, que el rostro se tense, se desestabilicen las fuerzas del cuerpo (del bajo vientre) y se dificulte el habla. Existe mucha confusión de parte de actores y actrices cuando lidian con los afectos. Muchas veces, cuando son atravesadas/os por la emoción en una escena, ejercicio, texto, dinámica, respiración, temen estar actuando psicológicamente. Es una equivocación. La construcción psicológica se estructura dentro de un sistema de engranajes causales, evolutivos y finales. Cuando se trabaja más allá de esos principios, en otros territorios —que no son el de la representación—, las sensaciones nos atraviesan, inevitablemente. En la actuación, los afectos, los contextos, los decires, los silencios, las memorias, todas las relaciones que se dan con el otro, con el espacio, la materialidad de la lengua, de los cuerpos, de los colores, forman una red compleja tensada por campos semánticos, subjetivos, cognitivos, intuitivos, afectivos y, siendo así, se da otra relación y otro entendimiento de lo que es la emoción, o conmoción del cuerpo, si así le podemos llamar. La actriz/el actor puede llorar, tener escalofríos, reír, temblar, sentir el cuerpo en su profundidad *vazada*, y eso no significa actuar desde la psicología. Y mucho menos transmitir sentimientos al otro. Esa idea —o peor aún—, el deseo de llevarle un mensaje al otro, o sentimientos, o lo que sea, trae consigo una carga de autoridad, como ya hemos dicho, del actor/de la actriz sobre el/la espectador/a, o del/ de la director/a o del autor/a sobre la/el actriz/actor, y del/ de la actor/actriz sobre la palabra etc. Es importante también que no se confunda el campo de estudios del área de la psicología, con la construcción por la vía psicológica —en el área de las artes en general y en las artes escénicas en particular—.

Me gustaría compartir aquí algunas cuestiones del campo de la subjetividad, cómo trabajar con ellas, cómo enfrentarlas en el ámbito de la

escena. Me refiero a dos experiencias que viví cuando estaba realizando, como actriz, el proyecto *El Discurso a los animales*, que hacen parte de un artículo que escribí en el libro *Novarina en escena*

Hay una parte muy bonita en “*El Animal del Tiempo*”, que expone el sentimiento del personaje hablante en relación a la muerte de su madre. Me acuerdo que en los ensayos yo quería llegar a esa parte del texto. Para mí, era una especie de homenaje poético que le podía hacer a mi madre, presencia indeleble, que partió cuando yo tenía 26 años. Se trata de un momento profundo de amor, de conmoción, y también breve, porque enseguida Novarina, con bienvenido buen humor, se refiere a un Dios bueno, presente en esa época. La comprensión política, filosófica e histórica de dicha referencia, que nos remite a Nietzsche, al humanismo, al progreso, es fundamental para que la actuación no se disipe en emoción por el afecto del momento. El “Dios bueno” desplaza la intensidad del momento por la manera irónica con la que es introducido, imprimiendo humor a la escena, característica presente e importante en la dramaturgia del autor.

Animales, cuando mi madre murió y me perforó al medio bien hondo, ya tenía los cerebros azules en oscuro y el día negro de hojas. Pero Dios que era bueno en esa época lo vio todo y puso, de nuevo, mi carne en su sitio: tuve mis dolores, en el abdomen luz por todos lados intensamente, la vida de repente, y yo, comencé imprudentemente a desplazar mi sujeto en el espacio existente. Aspirando el aire de manera insensata y extirpando de cada materia todo el aire sutil que su silencio contiene (Novarina, 2007, 21. Traducción libre).

Por otro lado, el texto *La Inquietud* me trajo la presencia de mi padre de manera muy fuerte. Me parecía que también era un homenaje, o una forma de acariciarlo, de sentir, en mi vida, su presencia suave. Mi padre partió 15 días antes del estreno de la obra en el Espaço Sesc, en Rio de Janeiro. Así que, la sensación de caricia, falta, nostalgia se dio de forma

marcante. Novarina, en el texto antes mencionado, se refiere varias veces a la figura del padre. Descubrí en la palabra “*pai*”, el sonido de “*ay*”. Era como si estuviera diciendo “*pai*”, con esa sonoridad prolongada del “*ay*”, por primera vez. Y, de hecho, lo era. Nunca había asociado “*pai*” a “*ay*”, es decir, al dolor. Recuerdo la alegría y emoción de mi director Thierry, al escuchar esa palabra dicha así, de esa forma...

Un día, al principio de los ensayos de *El Animal del Tiempo*, Antonio Guedes me dijo: “Deja un poco de lado ese amor que sientes por Novarina, Ana; es bueno que peles también con él, eso te va a hacer bien”. Salí del ensayo desorientada, pero esas palabras del director, resonaron fuertemente y fueron un estímulo a la apertura de nuevos caminos. Comencé a ver el texto de otra forma. Algo comenzaba a nacer allí. El sentimiento extraño que tuve cuando el director me orientó, de manera crítica y bien-humorada, hizo que me relacionara, desde otro lugar, con el texto de Novarina. Son cosas propias de una actriz. Quienes actúan entenderán a qué me refiero. Estábamos creando una figura hablante, y no un personaje en el sentido tradicional. Para hacerlo necesitábamos un habla viva, sin desprovista de sentimentalismos. Un habla potente de afecto, atravesada por la musicalidad de las palabras, por el contenido filosófico y crítico de éstas, por el ritmo y los humores de las frases, por las referencias históricas, literarias, por las temporalidades afloradas por memorias y reflexiones diversas. Por fin, un habla hablada que juega con el vigor del cuerpo, por su respiración y potencialidad poética. Cuidamos con esmero de los detalles. La mirada tuvo una importancia fundamental en la construcción. El ejercicio del habla incesante trajo consigo un enfoque que vislumbraba la creación de una imagen/figura escénica que buscábamos, caracterizada por una mirada “*rendondeada*”, es decir, como si los ojos pudieran ser más grandes de lo que son, configurándose así, un espacio entre lo poético y patético, entre la perplejidad y la simplicidad. Recuerdo también el día en el que Antonio Guedes me preguntó si yo miraba hacia abajo en el momento en que me volteaba de espaldas al público. Le respondí que creía que sí. Él me pidió que no lo hiciera así, sino que mantuviera la mirada en la línea del horizonte, ya que cuando yo miraba hacia abajo —aunque lo hiciera de espaldas y de manera sutil—, la escena “*pesaba*” y adquiría un

matiz psicológico, que nos hacía alejar del entendimiento que teníamos de ella. Otra cosa que recuerdo es el descubrimiento de una sonrisa leve, después de hacer un comentario humorístico sobre Dios, también con el objetivo de apartarnos de cualquier principio psicológico en la actuación:

Animales, muy joven tuve mi cuerpo excavado en vacío todo lleno de errores. Seis ocho de cincuenta y dos: vi a Dios con mis ojos. ¿Por qué estoy solo en la naturaleza sin siete millares de animales semejantes? Lo conozco personalmente, excavé su rostro en un hueco grande formidable: él me examina cuando paso adelante. Treinta y cuatro ocho de cuatro: Dios es de madera; siempre lo busqué perdiéndome, sediento por no conocerlo ni siquiera de nombre, lo buscaba en mis ocios, sin saber exactamente, en los agujeros de la época, en los restos, en los mapas viejos, en los páramos inclinados, en los andenes de las estaciones de ferrocarril. Y era exactamente allí que él yace. Ignorado por todos (Novarina, 2007, 15. Traducción libre).

Tenemos, entonces, que actuar conscientes de nuestra potencia (accediendo a las fuerzas del bajo vientre) y saber que los afectos profundos, memorias, miedos, fantasías, sea lo que fuere, nos atraviesan en cualquier momento. El no evocarlos es más sano para la/el actriz/actor, ya que están siempre al acecho. Así, con consciencia de dicha potencia, lejos de afirmarse como el centro del universo, y de tener el poder de emocionar y transmitir mensajes al público, la actuación será más compleja, singular, y revelará la profundidad inenarrable del ser humano, atravesado por sensaciones, asombros, espacios, en su mayor parte, pertenecientes al ámbito de lo inexplicable.

La relación cuerpo-palabra debe ser practicada, discutida, ser parte del trabajo diario de las actrices/actores, independientemente de montar una obra. Es importante que tengamos el hábito de leer en voz alta, de acostumbrarnos al volumen de la voz, escucharla, y ejercitar el leer sin

parar para comprender, ya que la comprensión implica una red compleja que tensiona cognición, afecto, experiencia, intuición, temporalidades, sin orden cronológico. Hay que tener paciencia con la lectura, no tener prisa, dejar que el tiempo actúe, tiempo para comprender. Muchos textos trabajan entre las sonoridades y los sentidos, trazando una línea muy tenue entre los sonidos y los campos semánticos. Conducir la sonoridad también compromete la relación cuerpo-palabra, separándolos. Es visible cuando la/el actriz/actor imprime un ritmo o sonido forzado, es decir, cuando se originan de un pensamiento sobre el texto, o de una idea de cómo tiene que ser realizado, o de la manera en que fueron entendidas las palabras escritas. Pero sabemos que los sonidos, los ritmos, los sentidos se producen con el sudor de los cuerpos, de tanto leer, de tanto. Novarina es bastante claro al afirmar que la actriz/el actor “encuentra un ritmo de tanto, se decuplica por el ritmo –el ritmo se deriva de la presión y de la represión– y sale, termina siendo expelido, eyectado, material” (2005, 21). Por lo tanto, tenemos que observar y fijarnos en todas las formas de control que ejercemos (aunque no queramos ni nos demos cuenta) sobre el texto. No solo el trabajo realizado con conducción psicológica evidencia un *a priori*, sino también cualquier intento de ejercicio de poder sobre el texto (que, de esa manera, separa el cuerpo y la palabra, inhibe la experimentación y el proceso de relación entre el cuerpo y la palabra), debe ser completamente abandonado.

La construcción de una relación entre la palabra y el cuerpo como un campo de fuerzas es constituida por una práctica y un pensamiento que se tensionan, se mezclan, se entrelazan, dando a ver campos semánticos y campos subjetivos *a posteriori*. Cuanto más las/los actrices/actores hablen reduciendo los campos semánticos –por el hecho de haber entendido de una determinada forma– y quieran transmitir el sentido de lo que entendieron, más alejadas/os estarán de sí mismas/os, y de sus campos subjetivos por excelencia. ¡Estos solo se revelarán en el momento en que se escapen de sus cuerpos *vazados!*

Siempre digo a las/os alumnas/os, a las/los actrices/actores que a actuar no se enseña. Ello sería algo así como querer articular o interferir

en la locura de cada uno/a, escarbar sus misterios, fuerzas, miedos y deseos. Estos seguirán existiendo y estallando en sus cuerpos, moviéndolas/los hacia la acción afectiva-efectiva sin que ellas/ellos quieran explicarlos. Sin embargo, se puede percibir la latencia en sus cuerpos, y estimular a cada uno/a a danzar su propia danza, lo que genera una de las mejores sensaciones en el campo pedagógico de las artes escénicas. Trabajar en el campo intensivo es potenciar a cada uno/a para ahondar y acceder a las fuerzas de sus cuerpos, pues solo así podrán escaparse de sí. De tanto volverse hacia adentro (con técnicas de respiración y no con psicología –perdón por la insistencia–), de tanto ahondar vacío de sí, un soplo de exterioridad llega y hace que los cuerpos bailen en relación con el mundo, con el otro, con los colores, los saberes, los afectos, los sentidos, las luces, los sonidos, con las materialidades *vazadas* de mundos visibles e invisibles. La vida dando a ver sus dolores, alegrías, asombros. Pero técnica sí podemos enseñar.

Por ejemplo, siempre tuve mucho cuidado en cómo orientar y dirigir actrices/actores, preguntándome, como directora, cuál sería la mejor manera, o las mejores maneras de abordarlas/los en el proceso de creación, cómo estimularlas/los a construir un camino propio, de pensamiento y acción, cómo crear dinámicas para potenciar a cada uno/a en los procesos, en los ensayos, en la escena. Poco a poco, percibí que un trabajo profundo del cuerpo entendido como potencia –trabajo que me ha guiado en todos los espacios en que actuó: el de actriz, directora, profesora e investigadora– era el camino a ser seguido, excavado, ya que el cuerpo se constituye en la diferencia. Así, dedicarme a los cuerpos de las actrices/actores orientó todo mi trabajo de investigación.

La técnica de entrenamiento para actrices y actores que desarrollé, *Focos Móviles* engloba ejercicios de carácter técnico, de respiración, corporales y vocales, mezclando cuerpo, foco, voz, espacio (prácticas corporales asociadas a dinámicas respiratorias, vocales, investigaciones espaciales, rítmicas, visuales, textuales, pensadas con el objetivo de desarrollar agilidad espacial, mental, ritmo, concentración, memoria, coordinación motora, escucha atenta, precisión, presencia/ausencia, capacidad de relacionarse

## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

con el azar, con el otro, de interactuar, y también de que cada uno/a disfrute potencialmente y poéticamente su soledad); también ejercicios sensoriales, tensando dinámicas textuales (habladas y escritas), sonoras, espaciales, ligadas al campo de la intensidad; y actos de habla (cuerpo, palabra, voz, el habla, sonoridad, espacio, tiempo, en tensión y en relación), trabajando con textos literarios y teatrales, que no se desarrollan a partir del cierre de las relaciones intersubjetivas, o de encadenamientos textuales causales. En fin, las dinámicas de *Focos Móviles* exigen reflexión y práctica, con lecturas y discusiones de textos teóricos, con entrenamiento riguroso de ejercicios técnicos (cuerpo, voz, respiración), ejercicios sensoriales (dinámicas trabajadas en el campo de la sensación y de la intensidad) y actos de habla (la palabra y el cuerpo entendidos como campos de fuerzas), no necesariamente en ese orden, porque las fases se mezclan, actúan en el pensamiento y en la acción de las dinámicas. El alineamiento entre reflexión y práctica fortalece la comprensión de los contenidos tratados, materializa las reflexiones, potencia las dinámicas y, principalmente, hace que el pensamiento transpire, se oxigene, palpite alegremente. Pensamiento y sudor. Pensamiento-cuerpo. Pensamiento-suelo. Pero lo más importante realmente es estimular a cada uno/a a escucharse y a aprender a pensar, producir su propio pensamiento, pensamiento-cuerpo, pensamiento-suelo, pensamiento oxigenado y cuerpo *vazado*.

Me gusta pensar la actuación como una experiencia abismal, porque si no es así, no vale el riesgo. Actuar es estar en caída libre, entre el deseo de ir, de lanzarse, de perderse y, al mismo tiempo, morir de miedo por todo eso. Miedo de perderse. Escribí un artículo en el que me refería a ese entre-lugar de la actuación, al estar en escena entre el rigor y el goce. De hecho, es una línea tenue, y cada actriz/actor, de acuerdo con sus subjetividades y experiencias de la vida y de la escena, se va perfeccionando en el lanzarse, en ir al encuentro de lo que quiere hablar y hacer, poniéndose siempre en riesgo, pero trabajando también con rigor absoluto. Actuar es producir un campo de fuerzas —que tensa deseos, afectos, espacios, silencios, saberes— que pone a la/el actriz/actor siempre en riesgo.

Novarina es bastante incisivo cuando dice “(...) Pocas veces vi carne humana, pocas veces oí la lengua francesa, pocas veces oí las consonantes, los ritmos, pocas veces vi al actor entrar de verdad” (Novarina, 2005, 25). La experiencia artística convoca a los artistas y al público a estar en un estado de suspensión, y a entrar en dimensiones espacio-temporales desorientadoras, que muchas veces traen la sensación de ser interminables. Por eso, el teatro y el arte son fundamentales como pilares de potenciación de la sociedad, porque convocan a la gente a que salga del ensimismamiento, en el sentido de un yo apartado del mundo, para integrarse a lo colectivo, desarmados y al mismo tiempo en acción, ya que sus cogniciones, sentidos, sensaciones, memorias e imaginación se activan y se entrecruzan con una rapidez abrumadora. Novarina añade:

El título *Ustedes que habitan el tiempo* (...) se origina/viene del Salmo 49: “Ustedes que habitan el mundo”. Esto nos trae una cuestión: ¿qué quiere decir habitar el tiempo? ¿La palabra no habita el tiempo? ¿Será que se está, a veces, fuera del tiempo? ¿Será que se es extranjero en el tiempo? El título en latín es “*omnes qui habitatis orbem*”. Me dio curiosidad por saber cómo era el texto original en hebraico. Como no sé hebraico, le pregunté a alguien que me dijo que literalmente sería “ustedes que están de pie en estado de suspensión”. Me parece extraordinario porque todo el tiempo hablo de eso con los actores: estar de pie en estado de suspensión, estar sobre otro suelo que no es el material. El público está en suspensión; la idea es retirar un poco el suelo debajo de los pies de los espectadores de los actores, estar en otro estado físico, en otra gravedad” (Lopes, Kfoury, Reys, 2011, 19. Traducción libre) .

La imagen que Novarina propone es muy bonita. El teatro como “estar en reunión y suspensión”, algo que se amplía y se modifica de tal modo, que hace que cada una de las personas presentes estén en contacto consigo mismas y, al mismo tiempo, hacia fuera de sí, y todos literalmente



sin suelo, o en caída libre. Cuando esto sucede es maravilloso. Recordemos que Novarina piensa la palabra y el habla como producciones de vacío. Ese movimiento de la palabra en el tiempo-espacio inaugura la experiencia abismal que mencioné anteriormente cuando me referí al tema de la actuación, sobre el estar en relación con el mundo de las palabras. La palabra exige rigor. El cuerpo quiere gozar. Ese rigor impone repetición, hacer de nuevo, leer y releer, y una vez más, experimentar el recorrido de ir y venir, realizar la travesía de la lectura, de la escena, de las palabras abriéndose, creando espacio, frecuencia sonora, sin puerto seguro. El goce se da justamente ahí, en el riesgo de la experiencia, en el peligro siempre inminente. La palabra como fuerza corpórea llega para danzar, pero también para exigir. No es fácil danzar sin suelo, pero ese es el llamado que el teatro nos hace. Dejar el cuerpo en conmoción. Erizado, sudado, pensante, corajudo, transpirado, conmovido, en suspensión.

El choque corpóreo que el teatro produce en el/la artista y en el público, ese vuelco de los sentidos que pone en juego a los cuerpos expuestos, a flor de piel, es muy potente. Cuando eso ocurre, me remite al arte como algo que interfiere directamente en el sistema nervioso, cuando los trabajos son en el campo intensivo. A este respecto, el pintor Francis Bacon, en entrevista a David Silvestre, menciona: “es algo muy difícil, de hecho, muy difícil e íntimo el saber por qué una pintura toca directamente el sistema nervioso, y otra cuenta una historia en un largo discurso cerebral” (Silvestre, 1995, 18). El pintor agrega: “tan solo trato de hacer que las imágenes sean, en la medida de lo posible, fieles a mi sistema nervioso. No sé, ni siquiera, lo que quieren decir la mitad de ellas. No quiero decir nada” (ídem, 82). Los cuerpos en conmoción —cuando esto sucede en el teatro— envuelven, traen o llevan el pensar a otros lugares inusitados, en los que el pensamiento-cuerpo se dilata, se distiende, se abre, y aunque éste sea dueño de una amplitud de sentidos y sensaciones, en él solo caben presentimientos, sobresaltos, misterios, voces inauditas, incomprensibles. No hay espacio para explicaciones. La experiencia artística por excelencia nos pone en riesgo, en caída libre, a quemarropa, entre la presencia y la ausencia, entre perderse y encontrarse en otras dimensiones temporales, espaciales, envueltas por cuerpos afectados y en conmoción.

En los procesos de creación y en las aulas se ven tantos cuerpos en conmoción. ¡Qué bello! No me canso de ver actrices y actores perdiéndose y danzando con la soledad, en errancia, en experiencia, en acción. ¡El inicio de una trayectoria, las primeras experiencias son tan marcantes! Es determinante que hagamos más por las generaciones futuras, que las bibliografías sean modificadas con carácter de urgencia, con discursos artísticos múltiples, reflexivos, nuevas técnicas de entrenamiento dirigidas a la actuación, que huyan de discursos jerarquizantes. También es importante realizar estudios y discusiones sobre teatro brasileño que traigan a colación un pensamiento decolonial, lenguajes artísticos propios, otras dramaturgias, haciendo vibrar en y desde el lenguaje contenidos de una brasilidad plural, creando nuevos mundos de pensamiento y de acción diferentes del pensamiento europeo, blanco, colonizador.

En lo que se refiere a la palabra propiamente dicha, hago énfasis en la importancia de la inmersión solitaria de cada un/a, que contemple la lectura de diversos textos de autora/es que hagan emerger contenidos de y en el lenguaje. De igual forma, ejercitar de manera repetitiva y rigurosa la relación cuerpo-palabra, la respiración con conciencia de potencia, el pensamiento oxigenado, el coraje de abismarse, el deseo y actitud para volverse hacia dentro para salir de sí. Finalmente, trabajar, actuar en un campo relacional, en la línea tenue entre presencia y ausencia, entre rigor y goce, entre la potencia y el vaciarse, en el arriesgarse. Teatro-vida. El teatro es una profunda experiencia de vida. Trabajar en el campo intensivo del teatro es comprender la vida como intensidad, la palabra como campo de fuerzas y el cuerpo como potencia *vazada*.

Las actrices/los actores deben intuir, ser conscientes, poco a poco, de lo que quieren decir, poner en escena, y, también, deben saber cómo hacerlo. Esta actitud trae consigo una consciencia ético-artística –por lo tanto, política–, de cómo actuar en el mundo, en la vida, en la escena. La actriz/el actor se da cuenta de la responsabilidad de querer hablar y ser escuchado, y, también, de la importancia de pensar sobre estas cuestiones, de elaborar maneras de relacionar sus modos de pensar y modos de hacer, con excelencia. Al escoger los textos, los contenidos semánticos que se

### **Escritos sobre la actuación contemporánea**

---

quieren compartir, las actrices/los actores estimulan y agudizan sus caminos subjetivos, entrelazando campos éticos, estéticos y afectivos, potenciando sus cuerpos *vazados* y políticos. Así, actrices y actores asumen su voz (pensamiento-cuerpo, pensamiento-acción) como contenido potente en su relación con el mundo, con la escena, y toman consciencia de la importancia de su inserción efectiva y afectiva en la sociedad.

*Bibliografia*

- Deleuze, Gilles. *Francis Bacon. A lógica da sensação*. Zahar, 2007.
- . *Lógica do sentido*. Editora Perspectiva, 2003.
- . *Sobre o teatro: Um manifesto de menos*. Zahar Ed., 2010.
- . “Como criar para si um corpo sem órgãos”, em *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*, Vol 3, Editora 34, 1996.
- Hiszt, Hilda. *Fluxo-Floema*. Ed. Perspectiva, 1970.
- . *Com meus olhos de cão e outras novelas*. Brasiliense, 1986.
- Kfourri, Ana. *Forças de um corpo vazado*. 7Letras, PUC-Rio, 2019.
- . “Não mais reconhecer-se, eis a questão”, em *Folhetim. Teatro do Pequeno Gesto*, (n. 28), 2010.
- . “A palavra como campo de forças”, em *Revista Interinstitucional Artes de Educar*, Dossiê Educação: corpo em movimento II, V.6, N.1, 2020.
- Kiffer, Ana. “Limites da escrita ou como fazer da escrita uma plástica poética?”, em *Alea: Estudos Neolatinos*, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/Faculdade de Letras – UFRJ / v.10, n.2, 7Letras, 2008.
- Lopes, Angela Leite, 2017, *Traduzindo Novarina. Cena, pintura e pensamento*. 7Letras, 2017.
- ; Kfourri, Ana; Reys, Bruno Netto dos (orgs), 2011, *Novarina em cena*. 7Letras, 2011.
- Novarina, Valère, 2003, *Diante da palavra*, 7Letras, 2003.
- . *Carta aos atores e para Louis de Funès*. 7Letras, 2005.
- . *Discurso aos animais*. 7Letras, 2007.
- . *O ateliê voador e Vocês que habitam o tempo*. 7Letras, 2009.
- . *O teatro dos ouvidos*. 7Letras, 2011.
- Prigent, Christian. *Uma frase para minha mãe*. 7Letras, 2019.
- Silvestre, David. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. Cosac & Naify, 1995.

## ACCIÓN CONSCIENTE<sup>5</sup>

Anne Bogart

*Directora*

*University of Columbia/ SITI Company - EUA*

*Intentamos en vano describir el carácter de un hombre;  
pero una descripción de sus acciones y sus realizaciones  
va a crear para nosotros una imagen de su carácter.*

Johann Wolfgang von Goethe

La actuación es la gramática esencial del teatro. En su libro *La Necesidad del Teatro*, el filósofo Paul Woodruff define el teatro como: “el arte por la cual los seres humanos hacen acciones humanas que valen la pena asistir en un tiempo y espacio delimitados.” Una acción que vale la pena asistir es el resultado de la colaboración entre el actor y el público con una atención compartida para la acción, mientras *esta* está ocurriendo.

Recientemente asistí a una clase de mi colega Ellen Lauren que ella llama "Hablando". En un momento de la clase, Ellen le pidió a una actriz que simplemente se levantara del piso. Cuando la actriz comenzó a levantarse, pude ver que algunos de sus movimientos eran automáticos, inconscientes y, en consecuencia, me parecían vagos, mientras que otros, en cambio, eran intencionales, tangibles e hiper visibles. En este ejercicio, Ellen estaba introduciendo uno de los principios fundamentales del actuar y del hablar. En la realización de la simple tarea de levantarse del piso, pude ver claramente la relación entre acciones conscientes, inconscientes y la diferencia entre ambas. Ellen fue capaz de conducir la atención de la

---

<sup>5</sup> Traducción André Carreira.

actriz más allá del inconsciente y de los movimientos no-intencionales, proponiendo la siguiente cuestión: ¿cómo la audiencia percibirá sus acciones? En respuesta, con su atención puesta en el giro de su cabeza, o en el cambio de su peso o en una pausa, el movimiento de la actriz se hizo consciente para ella y, consecuentemente, se hizo visible para nosotros, el público.

Para entender consciencia – el hecho que pensamos y sentimos que un mundo se muestra para nosotros – necesitamos mirar un sistema más grande en el cual el cerebro es solamente un elemento. Consciencia es, no apenas algo que el cerebro alcanza por su propia cuenta, pero también que surge de interacciones con el ambiente. Eso requiere la operación conjunta del cerebro, cuerpo y mundo. Consciencia es una realización de todo el cuerpo en su contexto ambiental.

El componente inicial de la acción es la percepción. La experiencia de los sentidos, las percepciones, interactuando con el mundo circundante, promueve la percepción y, por lo tanto, la consciencia. Percibir no es apenas tener la sensación, o recibir impresiones sensoriales, antes que eso, es tener sensaciones que yo entienda. Acciones no conscientes pueden ocurrir sin la percepción como progenitora. Percepción es algo que yo hago.

De acuerdo con la ciencia cognitiva, primero sentimos, luego representamos, posteriormente, planeamos, y finalmente nos movemos. Pero la percepción no es pasiva, todo lo contrario, está simultáneamente situada en la acción y en el pensamiento. Yo no solamente asimilo el mundo, sino también hago el mundo. Absorber el contexto inmediato es parte de esa acción creativa. Yo siento, caracterizo, hago planes y después de todo me muevo. En último análisis, es la actitud que hace la diferencia. La distinción entre algo que ocurre conmigo y algo que yo acciono conscientemente, es la actitud. El pensamiento surge de la totalidad del ser físico cuando se está dinámicamente comprometido con el ambiente.

El neurofisiólogo Rick Hanson define todas las acciones humanas a partir de tres categorías motivacionales fundamentales: Evitar, Abordar

e Incorporar<sup>6</sup>. Cada acción fue desarrollada durante la evolución gradual del cerebro humano. La estructura cerebral reptiliana cultivó la habilidad de *evitar*, permitiendo que se pueda evitar las amenazas. El sistema límbico de los mamíferos amplió la capacidad de *aproximación*, esto es, el abordar reforzando la potencial recompensa del aproximarse, más que del evitar. El córtex frontal de los primates aumentó el desarrollo del cerebro humano con la capacidad de *incorporar* o *atacar* creando así un sentido de un “nosotros” como opuesto a un “yo”.

En nuestra vida diaria, tenemos tendencia a alternar entre estas tres acciones en una forma sinfónica: evitando, aproximando y atacando. En el constante montaje y re-montaje<sup>7</sup> de estas acciones tenemos elecciones; en un momento en particular podemos o actuar de forma *reactiva* o *responsiva*. La reacción puede tornar amedrentador quien evita, violento quien se aproxima y desesperado quien se apega. La acción responsiva puede ofrecer ingenio y facilidad para nuestra lucha. Cuando respondemos más que reaccionamos, evaluamos la situación y decidimos el mejor curso de acción basados en valores tales como la razón, compasión, cooperación o consideraciones éticas. Responder requiere intencionalidad y actitud, y tiende a ser más consciente.

En el escenario, lo que distingue una actuación refinada de una actuación mediocre es la capacidad del actor de distinguir un momento, una acción, de la próxima. Diferencia es la clave. Más que mezclar el movimiento en una sopa general, un actor de calidad marca la separación, la particularidad y la diferencia entre los milisegundos del tiempo que pasa. Para tornar estos momentos visibles y tangibles para el público, el actor debe traer consciencia y actitud para cada instante y a cada acción, puntuando el movimiento con una tranquilidad artística.

---

<sup>6</sup> Nota del traductor – El trabajo de Hanson ejemplifica estas categorías diciendo: *evitar* "palos", amenazas, penalidades, dolor; *abordar* "zanahorias", oportunidades, recompensas, placer; *tener apego a* "nosotros", proximidad, vínculos, sentimiento próximo. Ver: <https://media.rickhanson.net/home/files/SlidesFACES2010AwakenedBrain.pdf>.

<sup>7</sup> Nota del traductor – *Re-enactment* expresión que significa reconstitución. Aplicada a la *performance art* implica la re-presentación de un trabajo performativo.

---

Entiendo la necesidad de inacción, de absorción y polinización cruzada. En mi propia vida intento permitirme períodos de lentitud y zigzags fértiles. Creo en ellos y comprendo el valor de la inactividad. Sé que estos zigzags, estos desvíos y digresiones son lo que me permiten, eventualmente, actuar efectivamente y con actitud. Eventualmente debo despertar de la inercia y salir de la rica y lenta acumulación de la fertilización cruzada y de las reflexiones asociativas para hacer claros y expresivos señales en el mundo. En última instancia la acción auténtica requiere excitación, estado de alerta y consciencia. Necesito tantos períodos de inactividad e intervalos de acción conscientemente deliberada.

Los humanos somos diseñados por la evolución para la ilusión y el auto engaño. Estoy sujeta a la auto ilusión y a un miedo general de cualquier cosa que no sea habitual. Es fácil para mí ser embalsada por un comportamiento vago e inconsciente, habitual, en vez de una acción consciente. Necesito contacto con otros, interacción significativa y esfuerzos compartidos para traerme para el momento presente. Necesito ayuda.

Aunque sea verdad que el hábito es el principal enemigo de todo artista, el hábito también lo es, enfáticamente necesario para crear procesos, y es un ingrediente importante en el cultivo de la acción consciente. Hábitos conscientemente formados son valiosos y necesarios para prosperar en la vida diaria, en la trayectoria de vida y como artista. El hábito es lo que nos ofrece la posibilidad de éxito a cada día. El hábito permite que la práctica acontezca regularmente. Cuando niña, me enseñaron a cepillar los dientes dos veces por día. Hábito. En la vida adulta establecí el hábito del ejercicio diario. Leer libros se hizo un hábito precoz que seguí persiguiendo y disfrutando. Aprender lenguajes o técnicas como actuación o dirección requiere una práctica regular y consciente que me obligan a salir de la lama, que Virginia Woolf llama de "el algodón del no-ser".

En su libro *Outliers*, el periodista Malcolm Gladwell popularizó la ahora omnipresente "regla de las 10.000 horas", que él buscó en la obra del psicólogo sueco Anders Ericsson. Gladwell sugirió que, en todos los campos de la actividad humana, las personas no se tornan especialistas en algo hasta que tengan cerca de diez mil horas de práctica. La noción es atractiva, pero Gladwell no entiende la investigación de Ericsson y dejó al



margen lo más crucial elemento en la receta de *expertise*: se debe practicar *con actitud*.

Ericsson propuso que para que nos destaquemos tenemos que nos comprometer con un “entrenamiento deliberado”<sup>8</sup>, que envuelva un constante esfuerzo personal para ir más allá de nuestra propia zona de confort. Este entrenamiento deliberado usualmente demanda la asistencia de un *expert* y pide constantemente esfuerzo personal que teste los límites personales. No es cualquier tipo de práctica que muestra resultados consistentes. Ericsson distingue entre el entrenamiento deliberado y prácticas genéricas, el entrenamiento deliberado está dirigido hacia un objetivo muy particular y requiere acción consciente.

Sin rigor o la fuerza de la consciencia en combinación con un entrenamiento deliberado, yo puedo entrar en un ciclo de repetición infinita. Sin el propósito de desarrollar hábitos útiles, soy dejado a la deriva soñolienta de una situación vaga para otra, pasando por los movimientos, pero no siendo totalmente parte de la acción. Para cultivar la acción consciente necesito desarrollar hábitos útiles y un apetito por la práctica, entrenamiento riguroso y estudio. Hábitos pueden tener influencias positivas en la acción y acciones son una danza dinámica del organismo como ambiente. No final das constas como el yo vivo es lo que crea consciencia. Las acciones son el canal entre la vida privada interior y el mundo externo. Las acciones pueden ser el puente.

---

<sup>8</sup> Nota del traductor: El “entrenamiento deliberado” - traducción de *Deliberate practice* -, se basa en la definición de bloques de tiempo diarios para entrenar específicamente algún aspecto de una habilidad, hasta que se alcance un grado de dominio de esta habilidad. Este entrenamiento demanda rutinas de baja intensidad, más que de picos, pues supone la necesidad de tiempo para la absorción de los resultados obtenidos.



## Actuación en el aquí y ahora como práctica disidente

André Carreira

*Director y Investigador*

*UDESC/CNPq - Brasil*

Para llegar a lo que no se sabe,  
se debe ir por donde no se sabe.

*Juan de la Cruz*

**E**scribo este texto pensando en los jóvenes actores y actrices que buscan en el teatro posibilidades de diálogo con el mundo, más allá del simple acto de representación de personajes al servicio de los sentidos de una determinada dramaturgia. Pienso en teatro que valore las posibilidades de una escena promotora de experiencias, y busque el acontecimiento como materia. Un teatro cuyo centro sea el crear consciente de lo que ocurre en el aquí y ahora de la escena, es decir, en el momento en el cual se instalan los procesos artísticos. En fin, un teatro que reconozca que las fronteras entre el ensayo y la presentación deben ser porosas y, hasta frágiles. Por eso, busco pensar la actuación como práctica disidente con relación a los modelos de interpretación y de dirección teatrales predominantes en nuestro contexto teatral.

Pienso este teatro como un proyecto contemporáneo a partir de la noción propuesta por Giorgio Agamben, según el cual ser contemporáneo es estar en las fronteras de la cultura de su propio tiempo (2009). Es decir, lo contemporáneo como tensión con las ideas y las formas artísticas que definen el tiempo en el cual se actúa, como mirada crítica sobre los conocimientos establecidos y como disidencia con relación al saber de nuestra época.

Considerando estas premisas el foco de este texto es pensar la actuación como ejercicio disidente frente a los padrones que dominan las

salas de ensayos, los espacios escénicos y clases de actuación. Así, propongo abordar la actuación como práctica que fracture procedimientos y certezas, poniendo en discusión las nociones que tratan de establecer identidades fijas para el fenómeno del teatro.

### *Actuar*

Las ideas que discuto aquí se relacionan con una noción de actuación que sirve de soporte para mi práctica creadora y pedagógica, es decir, una actuación que trata de no olvidar el aquí y ahora del proceso escénico. Con eso no pretendo decir que no existan otras posibilidades de definir el arte de actrices y actores, busco apenas establecer un punto de partida para pensar posibilidades creadoras relacionadas con una actuación contemporánea, con una actuación liminar que se desplaza sistemáticamente entre el representar y el presentarse.

Actuar, antes que apenas representar un personaje, es hacer funcionar un pensamiento creativo en la relación con los y las compañeras de escena, y también con el público. Es un ponerse en una situación de juego que produce un campo ficcional sin velar el plano de la realidad que es el propio quehacer artístico.

Por eso, la actuación contemporánea es una condición que puede nacer en la representación, pero que se realiza en procesos de ruptura de esta representación mediante juegos personales en ámbitos colectivos. Eso ocurre cuando se experimenta con energías y afectos, estando consciente de un aquí y ahora que sobrepone ficción y realidad, sin privilegiar de forma definitiva la fabricación del espectáculo como producto final.

En escena la actriz/actor está experimentando caminos, disfrutando de un modo de existencia habitado por la acción simultánea del sujeto y del fingidor; este es un lugar en el cual funcionan el plano de la presentificación y el de la representación. Como no es posible que el personaje torne completamente invisible la actriz/actor como sujeto social, representamos presentándonos como sujetos.

En toda representación siempre existe una acción presente que es la propia experiencia del actor/actriz. Es la existencia concreta del actor/

actriz como cuerpo, como sujeto que comparte con las otras personas de la escena y con la expectación, la materia que se construye en el teatro.

Actuar es hacer fluir en el cuerpo-mente intensidades que instalen lo lúdico. Sobre un estado lúdico se puede crear el plano ficcional, pero esta condición está anclada en la realidad de cada persona que hace teatro y en la realidad de quien asiste. Por eso, la escena siempre se crea en una doble dimensión. En el teatro vemos y experimentamos el hecho de que nos reconocemos recíprocamente como personas que hacen y personas que asisten sincrónicamente: la ficción es una materia común que facilita tal encuentro.

Cuando vamos al teatro vemos las narrativas que nos cuentan, pero sobre todo vemos como estas son contadas por las actrices/actores. La materia del trabajo de quien actúa es la acción y la presencia real en el espacio. Por eso, las actrices y actores no pueden suponer que la única tarea que importa es representar los personajes tratando de ser un instrumento casi neutro para la construcción de la escena. La existencia concreta de estas personas es clave en la construcción de la representación, y es una de las bases del fenómeno teatral.

### *¿Por qué buscar una actuación contemporánea?*

Proponer una actuación contemporánea como meta de la investigación creativa no responde a un proyecto estilístico específico, y no está relacionado con la eventualidad de un patrón estético determinado por la invención de una escena que parezca actual porque presenta innovaciones formales. La base de tal abordaje es el deseo de instalar procesos de discusión de nuestro quehacer teatral tomando el trabajo de la actuación como eje para, a partir de esa perspectiva, cuestionar nuestros procedimientos de ensayo y presentación, bien como nuestra relación con el público. Encarar esta tarea es trabajar con la posibilidad de asumir el desafío de dudar de un teatro que se apoya principalmente en el objetivo de realizar espectáculos como resultados terminados a ser ofrecidos al público para su consumo.

Buscar una actuación contemporánea no solo es posible como es necesario para poder construir caminos para el teatro que enfatizan el hacer y el asistir como experiencia del estar juntas. Para ir en esta dirección, tal búsqueda debe llevar la escena a sus límites, lo que implica comprometerse con el riesgo de fracturar el propio lenguaje. Imposible ser contemporáneo sin tensionar hasta sus límites las formas de hacer y concebir el teatro. Incluso la idea del compartir el espacio tiempo, mencionada anteriormente, podría ser puesta en discusión.

La actuación, elemento central de los procesos teatrales, es un componente clave en la realización de proyectos que pretenden ser contemporáneos. Esta actuación está obligada a poner en duda algunos pilares del teatro que se firmaron a lo largo del siglo XX. Con eso quiero decir: el personaje como totalidad a ser compuesta, la dirección como función concentradora de las decisiones, el teatro como resonancia del texto teatral, y la predominancia de los discursos lógicos.

Nada de nuevo, dirán muchas voces, y ellas tendrán sus razones, porque muchas experimentaciones hechas a lo largo de los siglos XX e XXI siguieron caminos que produjeron escenas divergentes con relación a la preponderancia de las construcciones racionalistas del teatro. Es verdad que a esta altura del siglo XXI estos elementos ya fueron cuestionados en diferentes momentos y a partir de diversas perspectivas. La propia ampliación del concepto de teatro es una prueba de eso. Si hoy podemos crear a partir de la noción de una escena expandida, es porque supimos aceptar las rupturas como impulso para nuestro arte.

A pesar de eso aún tenemos, *grosso modo*, como elemento predominante en los procesos de enseñanza de actuación las premisas basilares del teatro de la primera mitad del siglo XX, o sea, la formación de actores y actrices para la representación de personajes a partir del dominio de técnicas orientadas por poéticas ancladas en géneros teatrales específicos. Todo eso sometido al régimen de la literatura dramática.

No se trata de negar la representación de personajes o de abandonar absolutamente el texto dramático como elemento de la construcción teatral. Lo que propongo es pensar una actuación que no sea

obcecada con el régimen vertical del texto. Y a partir de eso explorar formas de interferir transversalmente en la actuación, en el propio momento de la escena, formas que se apoyen en la experiencia de quien actúa.

Los modelos de formación que predominan en nuestras universidades tienen dificultad para dialogar con procedimientos que no privilegian los abordajes racionalistas de los materiales dramaturgicos. Un ejemplo de eso se refiere al modo como muchas veces se utiliza el libro *Improvisación para el teatro* de la profesora estadounidense Viola Spolin, tan popular en nuestro medio. A pesar de que el modelo técnico de Spolin también sugiere posibilidades de trabajo considerando el foco en el aquí y ahora de la escena, predominan en las clases de nuestros cursos de teatro, aquellos aspectos más racionalistas de tal propuesta. Así, el impulso de la improvisación termina funcionando como herramienta de una posterior organización lógica de los sentidos ordenadores de las escenas y de la puesta en escena. Entonces el pensar el aquí y ahora se transforma apenas en instrumento de la interpretación, y no su condición.

Como seguimos centrando la formación de la actuación en una casi exclusiva perspectiva interpretativa, se da más importancia a los elementos de este modelo que se apoyan en las preguntas racionalistas: dónde, quien y el qué. Lógico que eso está relacionado con la tradición marcada por el método stanislavskiano y el principio de la interpretación a partir de los objetivos y el súper-objetivo, o súper-tarea.

De este modo se privilegia la idea de que para actuar la persona debe situarse de forma clara, dentro de una red de justificativas que conformarían una explicación que sería soporte de la actuación. Según esta perspectiva no hay casi espacio para la casualidad del propio momento de la actuación y de las sensaciones del sujeto en la escena. El ordenamiento lógico de la situación, la articulación de las justificativas encontradas en la narrativa preceden cualquier otra posibilidad de experimentación.

Eso responde al eje de nuestra tradición textocêntrica, que resiste a lo lúdico como elemento generador de la escena teatral. Por lo tanto, no es algo que se pueda superar de forma inmediata y completa, aun así, podemos disentir, buscando procedimientos que nos lleven a las fronteras de la actuación.

*Descentramiento de la presentación y el foco en el placer*

Cuestionar los saberes establecidos en el teatro es algo presente en nuestra tradición en diferentes momentos, y reinventamos este arte todo el tiempo. Investigaciones relativas a una actuación contemporánea se manifiestan en un conjunto de intentos de situar el teatro en un lugar no visitado, pues actuar desde una perspectiva contemporánea es llevar el cuerpo a zonas desconocidas y, exactamente por eso, es algo difícil de ser categorizado de forma clara.

Podemos percibir modos de actuar que nos desconciertan, nos provocan, y exigen una apertura mental si queremos comprenderlos y, hasta para poder inscribirlos en el teatro. Quizás tengamos hasta que redefinir este arte para poder considerar tales procedimientos como ‘actuación’ teatral. Aceptar aquellas formas que nos escapan exige que nos abramos hacia las más diferentes hipótesis de lo que podría ser una actuación contemporánea.

Es interesante vislumbrar este territorio, pero buscar características de tal actuación produciría un esfuerzo en vano ya que inmediatamente esta lista nos escaparía de las manos porque esta “identidad” será efímera. Aquello que hoy día puede ser algo rupturista e innovador, luego puede transformarse en rutina, y así ser incorporado a los modelos escénicos estables. Por eso pienso esta actuación contemporánea entendida como condición experimentada en contextos específicos, como algo en tránsito, y no como un modelo que se pueda enseñar como técnica. Lo que interesa es el principio de trabajo, el ponerse permanentemente en una posición de desequilibrio.

Considerando lo contemporáneo como aquello que está fuera del tiempo, o en las fronteras del tiempo, se puede percibir que en diferentes contextos culturales (o teatrales) la actuación será contemporánea por razones muy distintas. Pensemos cuales son los saberes establecidos y consolidados que rigen nuestro teatro para poder empezar a averiguar lo que se sitúa en los límites de ese saber. Ahí estaremos acercándonos a lo contemporáneo, porque como dice Giorgio Agamben: “contemporáneo es



aquel que mantiene fijo la mirada en su tiempo, para percibir no las luces sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quienes de ellos experimenta la contemporaneidad, oscuros”. (2009, 62)

Esta búsqueda de lo oscuro, de aquello que no se percibe inmediatamente nos conduciría a procesos de experimentación en la actuación que tendrían como primer elemento desplazarnos del centro de la representación para la condición del juego de la escena como centro del placer, no apenas como instrumento de la articulación de los sentidos.

### *El juego y el placer*

Siguiendo esta lógica sugiero que el trabajo de la actuación tenga como unos de sus principales focos descubrir los elementos de placer y juego que transforman los actores y actrices en los procesos de ensayo y de presentación.

El placer en este caso no es una cosa accesoria, sino axial que puede estimular una experimentación más profunda y comprometida, y que desplaza los cuerpos para zonas de riesgo. En vez de poner el acento en la búsqueda de soluciones para la formulación del personaje, podemos focalizarnos en el juego que nos conduce hasta las fronteras de nuestros propios procedimientos de actuación. Con eso podemos situar el trabajo de la actuación en el territorio lúdico, lo que ofrece una enorme riqueza para el proceso creativo y para la experiencia de los individuos que actúan.

Aun afirmando eso, me parece necesario decir que no pretendo hacer una apología del juego como elemento salvador y alternativo para a crisis de una escena de la producción de sentidos. Pienso el jugar como una condición de desplazamiento de las prácticas de la actuación, una forma de producir en las actrices y en los actores un movimiento que desorganice la reproducción de modelos interpretativos consolidados. El elemento lúdico y el trabajar con base en el placer pretende cuestionar la idea de un teatro que hablaría del mundo real a partir de una posición consciente y crítica, y absolutamente, racional, pero que excluiría la experiencia frágil de las propias personas que lo hacen.

Tradicionalmente el trabajo con el juego es tomado como una etapa acumulativa que prepara el representar. Pues el juego es pensado prioritariamente como elemento de proyección para la puesta en escena final.

Sin embargo, si el juego es considerado un elemento clave de la naturaleza del acto teatral, actrices y actores podrían situar el propio placer de actuar (jugar), de ponerse en las fronteras de sus identidades frente a sí mismas y al público, como o componente estructurante del teatro.

Relaciono eso con la mirada del antropólogo Jean Duvignaud, quien en su libro *El Juego del Juego*, identifica el juego con la "posibilidad de poner el mundo de punta cabeza ", es decir, de producirse una inversión de sentidos y objetivos con relación a la vida cotidiana. Para Duvignaud la condición del juego implica en el riesgo del descubrimiento de nuevos mundos, y de un 'ponerse fuera del orden' que pone en riesgo lo establecido. Si el jugar en escena deja de ser solamente el elemento de partida para la interpretación, y constituye una condición del trabajo – en los ensayos y en las presentaciones –, tendríamos la posibilidad de la apertura de situaciones en las cuales estas personas podrían descubrir nuevas posibilidades de actuar mientras se actúa.

Eso ya implicaría asumir una actitud de disenso con relación a la gran regla de la tradición teatral occidental que descansa en la centralidad del texto dramático y en la representación completa del personaje. Eso también apunta en la dirección de un disenso con relación a la idea de la función transitiva del teatro.

El filósofo y semiólogo francés Louis Marin afirma que existe una "doble dimensión del dispositivo [de la representación]: la dimensión 'transitiva' o transparente del enunciado [según la cual] toda representación representa algo y la dimensión 'reflexiva', u opacidad enunciativa, es decir, toda representación se presenta representando algo" (Marin, 1989, 87). Mientras en la función reflexiva existe una auto-representación en un nuevo objeto, que se afirma en su presencia, que es auto-suficiente sin carecer de una legitimación externa, la representación transitiva sustituye

la cosa ausente por un otro elemento. Eso implica que este elemento sustituto sea tributario de la cosa sustituida, es así, por ser transparente con relación a aquella, está a su servicio.

La naturaleza del teatro implica que estas dos dimensiones existan de forma simultánea, y dinámicamente predomina una u otra en los procesos de la escena. Sin embargo, el énfasis en la función transitiva en el teatro pone quien actúa a servicio de la cosa representada (el personaje, la historia) limitando la reflexiva que no carece de legitimación del personaje porque sería una representación que se presenta a si misma representando la cosa.

### *El ensayo y la presentación como espacios de la intensidad*

El interés en la función reflexiva de la representación tiene como objetivo explorar la centralidad de la experiencia de quien representa (actúa) como elemento principal de la práctica escénica, por eso cuestiono el servilismo al personaje. Tal mirada se refiere tanto al proceso de presentación como a las prácticas del ensayo.

Para pensar un teatro contemporáneo quizás resulte aún más importante cuestionar nuestras prácticas de ensayo que las propuestas de puesta en escena que son, usualmente, el objeto de atención cuando se habla de lenguajes contemporáneos.

Al decir que podemos pensar un ensayo que sea totalmente dedicado a probar formas para producir el espectáculo, sé que muchas personas cuestionarán ¿para que sirve ensayar si no es para hacer el espectáculo como algo definido y bien acabado?

Propongo que valoricemos el ensayo como práctica teatral que tiene un doble objetivo: crear materiales para ser llevados a la escena frente al público, y ser en sí mismo una práctica que tiene sentido como experiencia artística. Esta mirada se fundamenta en el reconocimiento del quehacer teatral como experiencia de las personas que lo realizan, ya sea como artistas o como espectadoras. Así, ensayar y presentar, pueden ser comprendidos como campo experimental, y ser valorizados a partir de

aquello que ocurre entre las personas durante el momento que se comparte las vivencias, como acontecimiento de este estar juntas.

Cuando ensayamos apenas buscando materiales y formas de hacer que serán consolidados en la puesta en escena, estamos dejando de aprovechar de modo amplio este tiempo que nos ocupa más que las presentaciones, este tiempo de relacionamiento, de invención de nosotras mismas, un tiempo que puede producir un ámbito de placer y juego. Y que también es teatro.

Situar el ensayo en el centro de nuestra atención es un modo de desplazar la discusión de la contemporaneidad de los aspectos formales de la actuación, y de la puesta en escena, para establecer como foco los procedimientos de creación. El ensayo puede ser tomado como modelo práctico que cuestiona nuestra manera de hacer teatro, abriendo el camino para un ejercicio contemporáneo de la escena. Podemos relacionar esta perspectiva con algunos elementos que surgen de la Estética Relacional tal cual Bourriaud afirma:

La posibilidad de un arte relacional (un arte que toma como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado) atesta una inversión radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos postulados por el arte moderno. (1998, 4)

Estas ideas serán contradictorias con los procedimientos de la industria cultural, pero también con las líneas generales de nuestra tradición que siempre dan una importancia infinitamente más grande para el espectáculo como objeto final. En estos contextos todos los esfuerzos del equipo creador estarán puestos en alcanzar algún tipo de perfección a ser ofrecida a la mirada del público, pero para eso será necesario dejar, de algún modo, en un segundo plano las diferentes experiencias individuales de las personas que participan del proceso. Sin negar la necesidad de llegar al espectáculo como un mecanismo que funcione frente a las audiencias, porque eso es criar una nueva instancia de la experiencia, se puede buscar

una intensidad en el proceso de los ensayos sin que eso sea apenas una herramienta que visa la concretización final del espectáculo. Tal intensidad puede atender también a la tarea de instituir espacios y tiempos de la experimentación personal, del estar en juego con las otras personas.

Existen varios ejemplos de prácticas teatrales que tienen ese eje organizativo. A pesar de parecer siempre secundario y de menos prestigio los teatros de amateurs o las prácticas en los cursos de teatro, son ejemplos en los cuales el eje de la actividad está puesto en el estar haciendo, en el compartir los momentos de creación, en el aprendizaje. En estos casos se cuida de las presentaciones, pero sabiendo que eso es parte de un proceso continuado de convivencia que predomina sobre otras instancias del hacer teatro.

Tomo estas referencias para reivindicar aquello que existe de más comprometido en estos modelos, es decir, el elemento vincular. Pero tal cosa no es particular de un teatro amateur o comunitario, esta es una calidad que puede ser identificada en grupos tales como el Odin Teatret, Cricot 2 de Kantor, el Yuyachkani o el brasileño Lume, entre otros. Estas agrupaciones que se profesionalizaron, estructuraron sus trabajos a partir de la naturaleza de su vinculación y no a partir de metas de creación de espectáculos con el fin de atender determinada demanda de público.

Podemos pensar el espectáculo como continuidad del ensayo, y de cierto modo, como una consecuencia del ensayar, del estar juntas, pero somos formadas para pensar que los ensayos son estructurados y realizados como resultado de un proyecto de puesta en escena que está previamente establecido, quizás en el texto o en la mente de quien dirige. Por eso, considero importante, una vez más, cuestionar el racionalismo de los procesos de construcción de espectáculos, porque el proyecto conduciría a una secuencia de acciones (ensayos) que estarían orientadas a producir elementos que permitirían que lo proyectado adquiriera la mejor forma posible, funcionando como objeto para la interface con la audiencia.

La noción predominante sobre el ensayo es que se trata de una instancia de creación que visa experimentar materiales que permitan una selección, cuyo principal objetivo es dar a la dirección la posibilidad de constituir un objeto – la obra terminada –, que será ofrecida al público

como cosa lo más terminada posible. Discutir esa noción abre un abanico de posibilidades para la investigación de lenguajes y de procedimientos. Pensar el ensayo como instancia en la cual el teatro ya existe como arte, aunque el público todavía no esté presente, es considerar que el equipo de creación está siempre presenciando el teatro como fenómeno. Este punto de vista viene de una negativa a considerar que el teatro ocurre solamente cuando se está en una presentación oficial frente al público que no participó de los ensayos. El teatro empieza en los procesos internos de las personas que participaron del proceso creativo, y luego se realiza como experiencia corporal en el espacio, ya sea frente a sus pares en los ensayos como frente las audiencias. Tenemos varios “aquí y ahora” en los cuales nos instalamos en estos procesos.

Pero, para sostener la hipótesis de la experiencia teatral como un híbrido ensayo / presentación es interesante buscar un punto de vista no binario que evite separar estas dos intensidades del actuar. En una crítica a las ontologías duales que oponen forma/sentido, alma/cuerpo, teórico/práctico, vida/muerte, las autoras Ana Levstein y María Laura Pellizzari hacen percibir que este binarismo confronta los términos tomando uno como puro y el otro como secundario, ruina o accidente. Las mismas autoras observan como Derrida indica que “este segundo termo no viene del exterior para deteriorar al primero” (2015), pues lo que los definen es su entrelazamiento y mezcla. Por eso, “las fronteras como límites que separan incluyendo y excluyendo, lo hacen a partir de leyes (la ley como límite y el límite como ley) el *exterior constitutivo* que enuncia la clausura, al mismo tiempo que se excluye de lo que se incluye”. Consecuentemente:

el límite participa sin pertenecer (..) y queda dentro y fuera al mismo tiempo. El hecho de que la ley no sea ni totalmente exterior ni interior da lugar a una oscilación o ambivalencia que permite la no-clausura del sentido, la incompletud. Siempre hay un "resto" que "resta" (*rester* en francés es al mismo tiempo "permanecer" y "restar". Esto es, algo que según una lógica paradójica permanece retirándose). (Levstein e Pellizzari, 2015, 2)

Ensayo y presentación pueden ser pensados a partir de su ambivalencia, en la cual operan el mostrar y el realizar auto-percibiendo el proceso de creación. Así, la idea de resto, o residuo gana una dimensión práctica que está relacionada con la búsqueda de procedimientos que permitan las diferentes experiencias – actuar, asistir – resten, o permanezcan en las otras personas. Si ensayamos con la intensidad del mostrar (al público) y presentamos como la intensidad del no saber (del ensayo), quizás sea posible ponernos en una situación francamente abierta en el aquí y ahora.

Es común que las personas interesadas en un teatro experimental hablen del teatro como encuentro, pero es importante no olvidar que se hay encuentro, el primer encuentro ocurre entre las personas que crean en el ensayo. Esta es un momento del acontecimiento y de la experiencia, y eso importa mucho cuando desplazamos nuestra noción teatral de la pura representación para algo híbrido que contempla los elementos performativos de la escena, que enfatizan la función reflexiva de la re-presentación. ¿Porque hablar de teatro como experiencia se realizamos los ensayos apenas como forma de llegar a la finalización del espectáculo?

En el caso de la actuación esta idea es fundamental como base para la construcción de procedimientos de ensayo que no concentren todos sus esfuerzos únicamente en los descubrimientos de formas de construir el objeto del espectáculo. El desarrollo de acciones que tengan como eje las relaciones, o sea, el estar con y el crear con, es clave para poder pensar una actuación contemporánea. Eso es así porque no es posible imaginar un actuar en las fronteras del teatro, si no somos capaces de llevar nuestras propias nociones de ensayo y presentación a una zona experimental, de modo que ese momento del trabajo ponga en riesgo lo que sabemos del teatro.

Ensayar una obra es ensayarse a sí mismo/a como actriz/actor, es ensayarse como director/a, es ensayar nuestra forma de pensar y hacer teatro. Cuando se ensaya se está haciendo teatro, por lo tanto, se está haciendo mundo.

También podemos pensar nuestras presentaciones a partir de estas cuestiones. Solamente una lógica productivista puede separar de forma

absoluta el ensayo del espectáculo teatral como objeto artístico, y aceptar que tal objeto tendría absoluta autonomía con relación a los acontecimientos del ensayo.

Reivindicar ensayos y presentaciones como un territorio híbrido implica considerar fundamental los movimientos de desplazamiento que las personas participantes puedan realizar en estas experiencias. Eso supone valorar la porosidad entre los materiales ficcionales y los materiales personales de quienes participan de la escena. También constituye un aspecto clave en este caso a hipótesis de que lo ficcional sea instrumento de la experiencia personal, pues si el espectáculo puede provocar la apertura de condiciones para la experiencia entre los/as espectadoras, ensayo y presentación lo hará con el elenco.

*Actuar en el aquí y ahora y la idea de convivio*

Estas reflexiones sobre la naturaleza del ensayo y de las presentaciones piden que se revise la idea del teatro como encuentro o como ceremonia social.

En los últimos tiempos el término “convivio” he hizo común entre los y las investigadoras teatrales en el Brasil, principalmente por estar asociado a una reivindicación de una ontología del teatro, que suena en discursos que reivindican y valoran el teatro como arte singular. Varias publicaciones del autor argentino Jorge Dubatti expresan su deseo de trazar una filosofía del teatro, pues afirman que existe un proceso de “desdefinición” del teatro, lo que podríamos entender como una amenaza que resultaría “de la emergencia de acontecimientos artísticos fronterizos desde el inicio del siglo XX”. Partiendo de esa percepción de algo se puede perder en el teatro, Dubatti aboga por un “rescate del convivio” (2007, p. 14).

La supuesta “desdefinición” del teatro que Dubatti busca evitar, no parece representar un peligro importante cuando aceptamos nuestra arte como algo vivo que dialoga con las tensiones creativas que atraviesan



nuestro tiempo. ¿Quién necesita de un teatro bien definido, se lo que importa para quienes crean, antes que una definición ontológica, es la creación artística en si, como práctica y modo de construcción del mundo?

Un teatro basado en la experiencia del aquí y ahora (del ensayo y de la presentación) deberá enfrentar el desafío de correr el riesgo de “desdefinirse”, porque eso es propio de un arte vivo que se realiza en nuestros cuerpos, en nuestro estar con otras personas, y justamente por eso frecuentará las fronteras del lenguaje y de la tradición. ¿Podemos comprometernos con el teatro como experiencia y, anticipadamente emprender un proyecto teórico cuyo eje es delimitar una identidad estable para el teatro?

En el momento actual nos deparamos con un fenómeno teatral complejo y múltiple que nos conduce más en dirección a la idea de una escena expandida y fronteriza, que a la estabilidad de un concepto de teatro cuya delimitación ontológica resista a la “desdelimitación histórica”. Por eso estamos obligadas a pensar la actuación asumiendo que dejó de ser importante identificar, por ejemplo, diferencias claras entre el teatro y la performance, y que podemos superar la confrontación entre representar/presentar.

Los procesos de fusión de lenguajes someten el teatro a presiones creativas muy estimulantes. Es importante aceptar el desafío de explorar las prácticas en el aquí y ahora, y considerar el ensayo como práctica artística que nos permite intensificar las discusiones a cerca de la naturaleza de las experiencias escénicas. De esta forma también podemos ampliar nuestra idea de espectáculo teatral, y, probablemente, podremos comprender mejor la diversidad de modos de actuar que van sobreponiéndose y re-fabricando aquello que llamamos de Teatro.

Este último aspecto es fundamental para pensar nuestras prácticas. Y eso debe ser valorizado como un elemento que permite que la escena teatral se renueve porque no se defiende reivindicando su identidad tradicional, sino reafirmando su capacidad de ponerse en el filo del tiempo. Esta escena puede ser contemporánea porque no se acomoda en los saberes establecidos de su propio lenguaje, sino acepta mirar para en la oscuridad del tiempo buscando las luces casi invisibles (Agabem, 2009).

La comprensión del actuar en el aquí y ahora “supone reconocer cuales elementos de nuestra propia materialidad – física y mental – se relacionan con el actuar en el teatro” (Carreira, Zechini, 2020). Eso debe ser vinculado con la singularidad de la experiencia que es un elemento clave en los procedimientos de actuación. Consecuentemente, “quien actúa debe considerarse responsable por producir las tensiones creativas que harán todos los materiales vibrar dentro de una estructura poética, es decir, dentro del acontecimiento que será el espectáculo” (Carreira, Zechini, 2020, 56), pero también deberá estar comprometida/o con las tensiones vitales que el ejercicio produzca, corriendo el riesgo de ser transformado/a en el proceso. Esto será realizado a partir de la percepción del aquí y ahora como el ambiente en el cual toda actuación cobra vida, y se proyecta tanto en la producción de ficción como en la práctica social y relacional. Eso demanda la discusión de abordajes de una técnica apenas transitiva, por lo tanto, debemos apostar en los elementos reflexivos de la representación teatral.

Una actuación que se sostiene en el vivir el aquí y ahora implica en una mirada que busca comprender – y también desfrutar –, todo lo que está ocurriendo mientras se trabaja con la ficción. De esta forma, se puede efectivamente crear interfaces entre el representar y el presentar de modo consciente, llevando la escena más allá de la función transitiva. Esta actuación supone vivir la experiencia singular del actuar como centro del trabajo creativo. Por eso, es fundamental pensar esta actuación a partir de la búsqueda de lo máximo de intensidad, considerando los momentos de los ensayos y presentaciones oportunidades para profundizar las relaciones con los materiales de la escena, y las posibilidades de juego con las otras personas que participan del proceso (Carreira, Zechini, 2020).

La búsqueda de la intensidad en los procesos de creación puede ser un componente central de la escena siempre que sea pensada como una fuerza que desequilibre y dinamice el ensayo, y la puesta en escena como vivencias en la materialidad de la escena. Cuando se juega el juego de la actuación, dejándose afectar por lo que produce el propio juego, emerge una actuación que ya no está absolutamente al servicio del texto o

## **Escritos sobre la actuación contemporánea**

---

de la dirección. De este modo escapamos de los modelos que buscan soluciones totalizantes de la puesta en cena, en las cuales cumplimos el papel de piezas de una máquina, y ampliamos las posibilidades de hacer que la actuación funcione como fuerza realmente creativa; una fuerza que nos transforma y también puede transformar el teatro.

*Bibliografía*

- Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensayos*. Ed. Argos, 2009.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009.
- Carreira, André, Zechini, Ana. *Ejercicios de actuación: prácticas no aquí e ahora*. Gramma, 2020.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del Teatro I:convivio, experiencia, subjetividade*. Atuel, 2007.
- . “Teatro, Convívio e Tecnóvívio” em *Da cena contemporânea*. (org. André Carreira, Armindo Bião Walter Lima Torres) ABRACE, 2011.
- Levstein, Ana e Pellizzari, María Laura. “Interrogando alteridades: *parergon* y *\marco* como categorías de indagación” en Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología ALAS GT 26 - Costa Rica. San Jose, 2015.
- Marin, Louis. *Opacité de la peinture. Essais sur la représentation au Quattrocento*. Usher, 1989.
- Rivera Cusicanqui Silvia, “El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia” en Revista Temas Sociales, número 11, IDIS/UMSA, La Paz, 1987.
- Romagnolli, Luciana e Lima Muniz, Mariana. “Jorge Dubatti teatro como acontecimiento convivial” (Entrevista) *Revista Urdimento*, v. 2, n. 23, dez. 2014.
- Spolin, Viola. *Improvisación para o teatro*. Perspectiva, 1987.

## ¿Representar, presentar o ninguno de los dos?

Clara Angélica Contreras Camacho

*Directora, Actriz y Investigadora*

*Universidad El Bosque/Vendimia Teatro – Colombia*

Carlos Araque Osorio

*Actor, Director e Investigador*

*ASAB/ Vendimia Teatro – Colombia*

### *Representación/ Presentación*

Hoy por hoy este debate entre representar y presentar cuestiona la escena contemporánea y por ello nos interesa profundizar en estas discusiones y también plantear un punto de vista desde nuestro entendimiento y nuestra práctica.

Es importante destacar que según Patrice Pavis reconocido autor francés que ha realizado un estudio, para nosotros riguroso, sobre la terminología que envuelve el acto teatral. En su primer diccionario (1984) no plantea la definición de presentación, quizás porque para la época no era importante este término. Pero sí dedica varias páginas a la definición de representación:

El teatro forma parte de las artes de la representación igual que la ópera, el cine o la danza, pero también la pintura, la escultura o la arquitectura. Estas artes se caracterizan por el doble nivel: lo representante – la pintura, la escena, etc. – y lo representado – la realidad figurada o simbolizada. La representación es siempre una reconstitución de algo diferente: acontecimiento pasado, personaje histórico, objeto real. [...] pero el teatro es el único arte figurativo que se “presenta” al espectador sólo una vez, aunque utilice

como medios de expresión los de una multitud de sistemas exteriores. (422)

Vemos que el autor coloca entre comillas “presenta” y se puede deducir que este párrafo hace referencia a la presentación como una acción de mostrar algo que no es real frente a un público. La academia de la lengua española define *presentar* como mostrar, exteriorizar, exhibir, enseñar, descubrir, entregar, lucir, exponer, ofrecer, regalar, dar, anunciar, comparecer, apersonarse, acudir, asistir, aparecer, acontecer, suceder, poner en presencia de alguien, entre otros. Vemos como para una sola palabra aparecen un gran número de sinónimos que vistos en contexto diferentes tiene sentido por sí mismos. Pero en el teatro también son válidos y casi podrían equiparse con verbos para que la actuación sea desarrollada.

En el ámbito teatral se ha estudiado con más entusiasmo el asunto de la representación que evoca directamente una acción real que suscita una acción imaginada.

La presentación solo ha sido tema de importancia en la contemporaneidad y es resultado de las rupturas sobre el texto, el personaje, la acción que ya en las vanguardias del siglo XX se pretendían; ahora, tenemos una ruptura que ha marcado parte de finales del siglo XX y continúa en el XXI y es la relación con el espectador; desde sus inicios el teatro es en la medida que exista alguien que presenta o representa y otros y otras que observan, este espectador silencioso y casi siempre anónimo ahora es participe, espectador activo, asistente, testigo, cómplice, crítico entre muchas otras calificaciones que se le han dado a ese que observa. Todas estas rupturas han llegado al cuestionamiento de la propia esencia del teatro, se ha creado una distancia entre la presentación y representación, ese espacio que las separa cada vez es mayor a veces una distancia irreconciliable, distancia que no solo cuestiona, sino que en el peor de los casos niega. Pensando de una manera positiva y proactiva es posible que la escena contemporánea teóricamente construya argumentaciones robustas que defiendan la presentación o la representación según sea el caso, pero en la práctica el asunto se mide de otra manera y es allí donde queremos

situarnos, para entender desde la práctica la dicotomía entre presentar/representar.

Ahora bien, en el último diccionario de Patrice Pavis “*De la performance y el teatro contemporáneo*” (2014) el autor define presentación desde el entendimiento del estilo presentacional recurriendo a Goffman (1956).

Este estilo de la puesta en escena busca efectos de teatralidad, lejos de toda imitación exacta de la realidad. La realidad es distorsionada, abstraída, tratada con exageración y hasta con exceso. La actuación rompe la ilusión de dirigirse directamente al público. El espectáculo (escenografía, vestuario, música, luces) va en esta misma dirección de la artificialidad y la intensificación de los signos. También se trata de la presentación de sí mismo, una referencia a la identidad propia [...] (288).

Entonces la presentación no es imitación, pero sí se alimenta de efectos teatrales; mientras la representación evoca o demuestra la realidad, la presentación es real. Surgen algunas preguntas que quizás podamos responder con Pavis, ¿puede existir una presentación de la representación? ¿Se puede decir que las dos acciones, tanto representar como presentar ocurren en un tiempo real, tiempo del público, espectador, asistente, partícipe?

El intento de responderlas nos lleva por otros escenarios del conocimiento como la semiología y desde esta perspectiva vamos a intentar responder nuestras inquietudes.

Como ya lo habíamos expuesto, la dicotomía, como la llama Pavis, entre representación/presentación es un tema de la contemporaneidad, hace 20 años se entendía la representación como la acción de mostrar algo frente a un público y la presentación como esa acción de mostrar. En estas condiciones, una era consecuencia de la otra.

Estamos de acuerdo con que la “presentación” es la acción de mostrar algo a un espectador y esta presentación teatral en la contemporaneidad está constituida por una variedad de matices que ponen en

debate grandes postulados de la escena. Desde Grotowski, incluso antes, se tenía claro que el acontecimiento teatral sólo era posible en la relación escena – espectador. Este postulado no ha cambiado, lo que ha cambiado es el rol que se le ha otorgado al espectador, ahora es participe lo que indica que ya no es sólo alguien quien observa, sino que interviene directa y activamente sobre la escena. En el centro del debate se encuentra la discusión sobre la creación o no de personajes, asunto que tiene una relación directa con la actuación y por la forma como se concibe desde la puesta en escena. Lo representativo hace alusión a mostrar algo que es creado. La presentación se relaciona directamente con el hecho de mostrar desde lo que se es, sin ningún tipo de ilusión.

Según Cipriano Argüello Pitt (2015) la teatralidad continua viéndose desde la relación entre un actor y un espectador en este sentido el acontecimiento teatral siempre estará preocupado por buscar esa comunicación, para que esto ocurra de la forma más fluida y concreta posible, los sujetos que realizan la acción teatral (actores y directores) trabajan arduamente para lograr ese objetivo comunicativo, aquí encontramos un elemento fundamental en el teatro y es “la repetición como posibilidad de recuperación de una experiencia ya vivida y vuelta a vivir. Razón por la que- en la repetición- lo que aparece es la representación de la vivencia. Esto implica volver a vivir una experiencia pasada” (68). Para este autor la repetición es la que genera representación.

En la contemporaneidad tanto la “presentación” como la “representación” son acciones que ocurren frente a alguien que observa, la relación con ese que observa puede variar o mantener su rol de observador, pero lo más importante a destacar es que en la “presentación”, lo que ocurre no es necesariamente una ilusión o evocación de algo, mientras que en la “representación” la intención sí es evocar lugares, situaciones, personajes. Claro que esto no es una regla, pues la contemporaneidad intenta romper reglas como lo hicieron las vanguardias en su momento. Por eso es posible, incluso, ser participe de una representación/presentación, donde mezcla todos los elementos y rompe con los componentes de espacio, tiempo y fábula.



## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

Para esta reflexión es importante entender y descifrar la dicotomía entre “presentación” y “representación”, dicotomía que podría ponerse en duda en las cada vez novedosas propuestas escénicas. Ahora pasamos a otro de los temas que nos interesa, la investigación y la creación, donde también se han querido buscar dicotomías intentando separar dos acciones que en definitiva pueden cabalgar juntas en especial desde la práctica escénica.

### *Participación*

Algunos marcos teóricos y referenciales que conciernen a los criterios de presentación y representación centran el debate contemporáneo sobre si se asume una puesta en escena a partir de estados emotivos y sentimentales, se construye personajes o se indagan otras alternativas. Todo parte de preguntas como: ¿se puede repensar la escena contemporánea desde la representación o presentación, participación o segregación, interpretación, la caracterización de un personaje?, ¿o se crea en la escena sin pensar en estas opciones?

A pesar de no reflexionar sobre estos dilemas, al salir nuestra creación a la luz pública, no se puede escapar a que desde unas miradas críticas nuestra obra sea percibida, sentida y vista desde una de estas aristas. El teatro contemporáneo casi que exige una investigación sobre posibles relaciones entre los personajes, entre el personaje y el actor/actriz que lo interpreta, pero fundamentalmente el análisis se puede centrar en las relaciones que se establecen con aquello que denominamos público, partícipes, testigos, espectadores o conviviantes.

Reflexiones sobre una de las formas con las que Jorge Dubatti (2012) define el convivio:

Llamamos convivio o acontecimiento convival, a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos, y espectadores, en una encrucijada te-

---

**Narciso Telles y André Carreira (organizadores)**

---

rritorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle un bar, una casa, etc. en el tiempo presente)”. (35)

¿Se trataría entonces de un acontecimiento creativo, en el que se representa un personaje en la escena o un/a actor/actriz que emplea elementos como vestuario, máscara, objetos, para construir un universo incluyente? Si la puesta en escena es concebida como un convivio, donde la existencia real del partícipe es un elemento primordial y necesario, no podríamos hablar de teatro de representación o presentación sino de participación. Esto implica que el/la actor/actriz participa de un suceso que incluye unos cómplices que no son espectadores tradicionales, pues es con ellos y que construye el acontecimiento. Por eso quizás sea importante estudiar algunas otras opciones que permite en teatro en la contemporaneidad.

Indagar si en el proceso de actuación contemporáneo, ¿hablamos desde el actor/la actriz que interpreta un personaje o del/la performer que se descifra a sí mismo/a, cuando el concepto de diálogo asociado al teatro dramático que pretende una conversación dialógica está puesto en duda? Si optamos por la participación o intervención directa, donde los espectadores ya no son simples voyeristas como ocurre en la escena tradicional en la que se conversa por medio de diálogos más o menos comprensibles para que un público más o menos sensible asimile desde su silla lo visto y pueda o no estar inmerso en el conflicto que se desarrolla en la escena, claro..., si logramos interesarlo en lo que ocurre en el escenario.

En la escena contemporánea no se pretende que el discurso sea dirigido a personas pasivas, sino a entidades individuales, identificables y reconocidas como personas con características y condiciones específicas. No se emite un discurso para esperar una respuesta de un asistente anónimo, sino a personas que desde su ingreso a ese lugar llamado teatro, recinto o lugar del acontecimiento, se perciben y sienten incluidas en el acontecimiento, pues son seres que significan y sensibilizan, que están presentes y que pueden tomar la opción de participar o no el suceso.

No se trata de cuerpos como depositarios de las palabras y los textos, sino de cuerpos que sienten, vivencian y perciben desde otras opciones diferentes a la racional que se limita a escuchar el texto para comprenderlo y lograr si es posible o no emocionarse. Cuando es importante todo lo que ocurre en el lugar del acontecimiento, el teatro contemporáneo adquiere entonces características de metalenguaje, como algo macro y total que lleva al participante a participar. Ya no es fundamental representar en un lugar y un tiempo determinado, donde una historia cotidiana conduce los hilos del drama. Es el acontecimiento estético lo que en realidad importa y lo que conmueve, desestabiliza, pretende transformar y esto no puede definirse en términos de presentación o representación.

Existen nuevas búsquedas que entrecruzan la investigación con la creación y en las que se indaga sobre visiones contemporáneas de lo que antes definíamos como personaje teatral, sin importa si esté vigente o se encuentre en crisis. Si bien el concepto de personaje está puesto en duda en la actualidad, en procesos de creación investigación no tendríamos porque remitirnos solo a la idea de construir personajes para la escena y podríamos denominar esta actividad como la acción de “crear personajes”. Vale la pena preguntarnos, por qué hablamos de creación. Aunque en apariencia crear podría significar lo mismo que construir; cimentar tiene una relación más concreta con el oficio, con el hacer, mientras que crear tiene una relación específica con la imaginación y la sensibilidad, que no siempre están determinadas por el hacer.

Cuando exploramos un teatro de participación se convierten en directrices importantes preguntas de esta índole: ¿cómo se concibe y cuál es la práctica de la/el actor/actriz en la construcción o creación de un personaje para la escena? y ¿cómo influyen la experiencia individual y personal en su vivencia en el escenario? Para aproximarnos a posibles respuestas centremos el análisis en las relaciones existentes entre la presentación que se realiza por medio de los estados sensitivos y cognitivos del actor o la actriz y que comprometen cuerpo, pensamientos, sentimientos y sensaciones, en contraste con la representación que se lleva a cabo por medio de la interpretación y que tiene como objetivo construir personajes para la escena.

Es sustancial esta diferencia, dado que son dos formas de asumir el cuerpo en vida en el escenario. La primera esta argumentada en las teorías del teatro posdramático y del papel que juega una/un actor/actriz en sus formas procedimentales y la segunda se sustenta en las teorías del teatro dramático y la importancia del texto para el proceso de montaje o de puesta en escena. En estas posibilidades se instalan cuestiones sobre la eventualidad de participación del público-testigo en el proceso de puesta en escena y se intenta comprender su relación en el suceso teatral que aborda ese espacio liminal entre mundo real y el espacio sensitivo subyacente entre el territorio de la afectación y el de la presencia, donde el personaje o la persona identificada y percibida por el público; ¿le interpela o le invita a participar?, o ¿es el público-testigo el que posibilita el acontecimiento?

Estas inquietudes generan otras preguntas: ¿cómo repensar el concepto de actuación en la escena contemporánea?, ¿lo analizamos desde la presentación o desde la representación, desde la interpretación o desde la caracterización? El teatro contemporáneo propone diversos planteamientos para intentar comprender si en la actuación contemporánea hablamos desde el/la actor/actriz que interpreta un personaje o del/la performer que se descifra, conmueve, aloja en el acontecimiento y muestra a sí mismo otras alternativas de vida en la escena.

En la actualidad el héroe o la heroína no siempre son el centro del suceso teatral, incluso pueden tender a desaparecer o por lo menos a mutar en otras formas y opciones. El protagonista es incierto y en algunas ocasiones lo que re-aparece en su reemplazo es el coro consolidado como un dispositivo mucho más poderoso que esa entidad dudosamente definida como personaje. Al ponerse en duda el personaje también se cuestiona al protagonista.

Ese actor/esa actriz-performer puede jugar con ser él en la escena, o distanciarse de sí mismo creando comportamientos extraños, chocantes, ridículos, lúdicos, parcialmente indescifrable, pues en la pretensión no es que se asuman como personajes perfectamente definibles, pero no siempre como actor/actrices que se confiesa ante el público.

## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

Al retornar a los mecanismos primordiales de la teatralidad, no ha hecho otra cosa que demostrar claramente la dificultad de apartar completamente a la mimesis para resolver la crisis de la representación: si nos fijamos con detenimiento, los dramaturgos más recientes más que destruir al personaje han quebrantado su definición burguesa y su condición literaria. (Abirached, 2011, 18)

Varias de las propuestas escénica del presente optan por que las personas asistentes, participen o intervengan ya no como simples espectadores u observadores, sino como actuantes que co-ayudan a configurar el acontecimiento. Por eso se habla de público-partícipe o espectador testigo que, si bien conserva la característica del público, no es anónimo en el espectáculo y construye vivencialmente en el acontecimiento, entonces se constituye una forma de comunicación mediada por la poiesis, la poesía puesta en vida, contemplada, atestiguada y co-creada por todos los involucrados.

¿Pero esa ansiada desaparición de un público pasivo se da en un teatro de presentación o de representación? Partimos de que el testigo está asociado a un teatro de participación, donde el personaje se niega a desaparecer. Sin embargo, esto podría ser una especie de contradicción porque la participación se plantea desde él; “yo hago, digo, estoy a-quí”. De hecho, el actor o la actriz, pasan a ser más importantes que el personaje, ya que se trata de llevar a la escena, no situaciones o sucesos ajeros a los involucrados, sino que en el acto de presentar se exigen eventos de sinceridad y honestidad.

Tengamos en cuenta que en la escena tradicional los personajes conversan por medio de diálogos más o menos comprensibles, para un público espectador pasivo, pero que en las posibilidades de la escena contemporánea no se pretende un discurso dirigido a espectadores como entes homogéneos, sino a personas con identidad propia, seres reales de carne y hueso, con sus opiniones, que se pueden manifestar a partir de sentimientos y emociones y que expresan sensaciones vivas en la escena;

claro, sin la intención de manipularlo u obligarlo a participar en lo que no quiere.

Otro elemento de la puesta en escena contemporánea es el repliegue de la síntesis o de la complejidad dramaturgica, pero sin pretender un discurso homogéneo, ni significar en una sola dirección. No es interesante que todos los partícipes entiendan perfectamente el suceso o que lo ocurrido en el acontecimiento sea vivenciado de manera de igual forma por todos/as.

Se espera que el partícipe tenga la capacidad de decodificar el suceso, descifrando muchas de las acciones e imágenes en las que está involucrado. La decodificación se basa en la comprensión de signos y símbolos auditivos, sonoros y visuales, donde los espectadores emancipados no requieren de una historia unidireccional y tienen capacidad de construir, vivenciar y elaborar su propio relato o crear su propia narrativa, relacionando aquello que ve y vive con su vida, sentimientos, deseos y anhelos.

No es tan importante entender como sentir o aceptar, sino sentar una postura, y ese sentar una postura no es necesariamente construir un discurso político o ideológico, sino propiciar que cada partícipe se proyecte en el acontecimiento y abandone el territorio donde es complaciente con lo que ya sabe y pueda optar por convertirse en crítico, porque lo fundamental es que quien participe pueda concretar su acción presencial en el suceso:

Para proponer un camino de florecimiento del acto performativo, partimos, que una experiencia escénica debe trabajar con figuraciones y ficcionalidades individuales. Para que esto suceda, es muy importante que el actor pueda moldear como “arcilla”, su ser, antes y durante el proceso creativo en curso, experimentando las consistencias de la “arcilla”, y su maleabilidad antes de la expresividad buscada”. (Bya Braga, 2014, 54).

El actor/la actriz crea con su sangre y su espiritualidad y con la imagen poética que deriva del conocimiento de su cuerpo poético, por

qué lo más importante es retornar al cuerpo como centro de atención; para ello se acude a la presencia física y corporal, al movimiento transitorio, al cuerpo manejado con precisión, desfachatez, desvergüenza, pero con conciencia de sí y de los otros/as. Un cuerpo que significa y sensibiliza al mismo tiempo, no un cuerpo como depositario de la palabra o del conocimiento, sino un cuerpo-signo, un cuerpo-símbolo que crea un discurso disímil al racional, que significa y transmite independiente del texto y de la razón.

Sin duda hay un debate sobre la crisis del personaje, de la acción y la puesta en escena. Participamos de propuestas que buscan una transformación profunda del hecho escénico, donde las acciones rechazan la teatralidad, y buscan una especie de ritual contemporáneo, donde lo sagrado tiene que ver con lo arcaico.

Quizás la pretensión sea demasiada, pero se desea regresar a estados oníricos, niveles instintivos y subconscientes, buscando un teatro casi que religioso, mítico, mágico y fundamentalmente vivencial, retomando las raíces de lo ancestral, primigenio y originario, pero sin la pretensión de hacer religión con el teatro, por ello miramos hacia la ceremonia, misterios y drama tribal poetizados.

El culto a la poesía es el paradigma a seguir en el proceso de montaje y para ello se debe intentar desaterrorizar el manejo del cuerpo del actor/actriz-performer, contaminándolo con el del participante-testigo y generando el atrevimiento pues lo importante no es divertir, sino sacudir por medio de un teatro de acción directa que convierte el lugar del suceso en una especie de organismo vivo, social o cultural.

Es vital asumir una estrategia para confrontar y cuestionar esa dicotomía entre esas dos formas de teatro que en apariencia se encuentran en dos polos opuestos y que son el teatro clásico-dramático y el teatro posdramático-performativo, donde el primero supuestamente se argumenta en la representación y el segundo en la presentación. Ambas formas intentan convergencias interesantes como la relación arte-vida, ficción-realidad, presencia-ausencia, estado-personaje.

**Narciso Telles y André Carreira (organizadores)**

---

Para lograrlo es necesario entender cuáles son los comportamientos, intenciones, búsquedas, deseos y anhelos en la contemporaneidad, de actores/actrices tanto en el teatro dramático como en el posdramático.



### *Bibliografía*

- Abirached, Robert. *La crisis del personaje en el teatro Moderno*. Madrid, 2011.
- ASOCIACIÓN Asociación de Academias de la Lengua Española, RAE. Disponible en: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>, consultado el: 10 de enero de 2018.
- Arguello Pitt, Cipriano. *Dramaturgia de la dirección de escena*. Ciudad de México. 2015.
- Baptista, Pilar. *Metodología de la investigación*. Ciudad de México, 1997.
- Braga, Bya. "O florecer do atuator: maneiras de atuação performativa" en Carreira, André y Baumgartel, Stephan (orgs). *Nas fronteiras do Representacional*. Editorial Letras Contemporâneas, 2014.
- Daza Cuartes, Sandra Liliana. *Investigación-creación un acercamiento a la investigación en las artes*. Revista Horizontes pedagógicos. Vol. 11, N° 1. 2009
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Del texto a la puesta en escena. Ciudad de México. 2012.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los Estudios Teatrales*. Editorial Atuel, 2012.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios Liminales*. Ciudad de México, 2014.
- Haseman, Brad. *Manifesto pela pesquisa performativa*. Resumos do 5º seminário de pesquisas em andamento. ECA/USP, 2015. Disponible en: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/Manifesto%20pela%20pesquisa%20performativa%20%28Brad%20Haseman%29.pdf>
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Ediciones Cendeac, 2013.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. Ediciones Paidós, 1984.
- . *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. Ciudad de México, 2014.
- Ruiz, Borja. *El arte del actor en el siglo XX*. Editorial Artezblai, 2012.



## Performance y actuación

Guillermo Cacace

*Director*

*Universidad Nacional de las Artes/ Estudio Apacheta*

*Argentina*

### *Introducción*

All the world's a stage, and all the men  
and women merely players...

William Shakespeare's *As You Like It*

Insiste en mí un particular interés por estudiar *la actuación* ya no a través de los soportes que la evidencian usualmente (teatro, cine, televisión, etc.), sino como objeto de estudio en sí mismo: el cuerpo de quien actúa como sede de una práctica artística cuyas derivas ha creado y/o ha sido funcional a los soportes mencionados. Soportes que han contenido la *experiencia de actuación* pero que no tendrían por qué atrapar su potencia en tanto perspectiva de efectuación en ámbitos inéditos.

El arte contemporáneo desde fines de siglo XX hasta la actualidad ha tenido hitos que lo definen. Uno de ellos es a la afirmación de lo *performático*.

La *performance*, queriendo instalarse en un más allá reivindicativo de *la acción* en relación al teatro o en relación a las artes visuales, ¿se propone como un ámbito donde podríamos pensar el trabajo del actor? Las premisas del *performer* parecen colaborar con esta suerte de emancipación de sus soportes que pretendo para la *actuación*.

En la figura del *performer* se libera a la *actuación* –por los propios rasgos de la *performance*– de ciertos yugos a los que fue quedando sometida.

**Narciso Telles y André Carreira (organizadores)**

Dichos “yugos” son los que tratan de asociar la *experiencia de actuación* a ciertas obligaciones entre las que se destacan crear un personaje y/o dar vida a un guión/texto previo. A continuación, veamos, de manera comparativa, el encapsulamiento en el que la tradición fijó la praxis actoral y lo que, con gran beneficio para el arte de la actuación, disloca la *performance*. De donde lo *performático* podrá ser una cualidad con la que observar cualquier actuación.

<i>Actor</i>	<i>Performer</i>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Parte, en general, de un texto y más excepcionalmente de un mero disparador de creación previo a la configuración de obra.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Un texto de literatura dramática o guión nunca es premisa de creación. Incluso puede no haber texto alguno.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Compone un personaje con fuerte lógica identitaria.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Pueden existir o no personajes. De existir una lógica identitaria, no encierra a la construcción del actor en conductas previsibles.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Representa.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <i>Presentifica</i>.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Articula una ficción.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● La noción de ficción es puesta en crisis. Está estallada la noción de realidad.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Lo político se explicita en el discurso.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● La producción de un presente en actos del cuerpo es política por proponer un orden alternativo para lo instituido/hegemónico.</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● Es logocéntrico.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Trata de no armar centros o situaciones de centralidad en su composición.</li> </ul>

El cuadro que presento no carece de cierto esquematismo, pero lo cierto es que de manera “didáctica” ubica el lugar en el que la tradición dejó situada la tarea del actor. Incluso podemos sostener que la mencio-

nada tradición releva esta caracterización de lo que han sido los campos más visibilizados del trabajo actoral ya que, como diremos más adelante, diversas vanguardias teatrales y cinematográficas han intentado erosionar el estado del problema según se lo describe en la primera columna.

De lo dicho se desprende que el cuadro no es –por si existiese alguna duda– representativo ni del total del universo de la tradición del trabajo actoral, ni de la modalidad de todo *performer*. Magro favor le haría al campo de las prácticas y de la conceptualización sobre el arte si la reflexión aportase rigidez categorial. Lejos de inventar o reforzar categorías vincularé algunas nociones ya puestas en circulación en el ámbito de los estudios teatrales y performáticos para analizar con más recursos lo que en un sentido tradicional podríamos llamar “la tarea de quien actúa”.

Desde los estudios de la *performance* una de sus máximas representantes, Marina Abramović dirá:

El teatro es falso, hay una caja negra, ustedes pagan por una entrada y ven a alguien que representa la vida de otro; el cuchillo no es real, la sangre tampoco es real, y las emociones tampoco lo son. La performance es exactamente lo opuesto: el cuchillo es real, la sangre es real y las emociones son reales. Se trata de un concepto diferente. Se trata de la verdadera realidad (Abramović, 2010 en Danan, 2016, 17).

Nuestra primera objeción a tal afirmación podría ser: ¿qué autoriza a la *performer* a considerar que la falsedad o nivel de representación que describe define la condición de “lo teatral”? ¿No será este alejamiento de lo real un devenir posible de lo teatral más que su propia condición? Abramović necesita definir un territorio y hacerlo mediante una exclusión que facilite su meta. Lo inclusivo requiere asumir lo complejo. En tal contexto, para la mencionada artista, quien actúa es puesto a falsear una realidad, reducido a lo meramente representativo. Es el referente de una verdad que ya no está ahí, ¿pero es esto necesariamente así?

Puedo aseverar que la *experiencia de actuación* es capaz de crear una realidad no representativa, que cuando tiene lugar configura un *acontecimiento*. Abramović, es dable inferir, establece un estatuto de lo real y lo no real valiéndose de imágenes que provienen de un estereotipo de lo teatral, de un estereotipo de la actuación, de un teatro y de un actor situados en un tiempo detenido. Admito que es un teatro que se puede ver hasta la actualidad, pero que es más la repetición de una fórmula institucionalizada que aquello que pueda dar cuenta de su “estar siendo”. Es decir, de su movimiento.

Tal vez si el teatro hubiese asumido su compromiso ineludible con la acción hoy no tendría tanto sentido hablar de *performance*, pero la impronta logocentrista ganó cada vez más terreno y el teatro se fue convirtiendo en una empresa al servicio de la literatura. *Cómo hacer cosas con palabras* de John Austin (1962) es un texto fundacional en el territorio de la *performance*. Luego, el título citado podría definir la sempiterna tarea del teatro y los actores. Pero es justamente su calidad *performativa* lo que el teatro perdió y lo que muchas vanguardias teatrales intentaron recuperar. Abanderados de dichos intentos han sido desde Stanislavski hasta Artaud, pasando por Grotowsky y tanto otros. Ellos detectaron una palabra vacía, advirtieron que el teatro se convertía en el instrumento de ilustración de lo literario y, por diferentes caminos, combatieron esa deriva que atentaba contra una escena que acontezca.

¿Podríamos considerar que cuando Abramović se sienta en una silla frente a 750 personas que van pasando de a una por esta situación y la gente pasa por allí para conectar con su mirada ella no actúa? ¿Quién tiene la última opinión sobre qué es actuación y qué no? En la medida en que la actuación habilita una entrada para otrx en el marco de una convención, ¿no es ya es actuación? Es decir, alguien *hace* algo y alguien lo *percibe* –no sólo lo mira– en el marco de un evento artístico, ¿dicho encuadre no le da ya una dimensión de *actuación* que no necesariamente implica la existencia de cosa alguna a representar?

Abramović asocia la actuación no representativa a la *performance*. Para la *performer* serbia lo que hace quien actúa sería lo que comúnmente podemos llamar “fingir”. Eso la anima a decir entonces que el cuchillo es

falso, la sangre es falsa, las emociones son falsas. ¿Subyace en esa descripción la idea de engaño, de mentira? Nos avisa que los actores nos mienten, pero no así lxs *performers*.

Hay un cuchillo, sangre y emociones en la escena final de *La profesora de piano*, dirigida por Haneke (2001), en la que Isabelle Huppert ve marchar a su amado hacia una sala de concierto. ¿El nivel de verdad capturado en el film sería el logro de una buena simulación o asistimos a algo que allí está pasando?

Y por fuera del soporte cinematográfico, también en el teatro, ha habido cuchillos, sangre y emociones que estremecieron a la platea por la realidad allí materializada.

Luego, se trate del cine, del teatro o de una performance, hay un cuerpo que puede quedar guarecido en artificios que ilustran ideas en la producción de presencia o bien cuerpos –valgámonos de un neologismo solidario a mi propósito– *presentificándose*. Es decir, produciendo un nivel de presencia que instala una verdad otra. Relevan un plus. Sin duda, es esta verdad otra, aquella que, de manera muy esquemática, quiere referir Abramović en la cita que recogí *ut supra*.

De lo afirmado hasta aquí quedan expuestas varias cuestiones, pero nos interesa ahondar en una de ellas:

¿Es el campo de la *performance* un soporte menos cristalizado para la experiencia actoral o la *performance* se constituye más que como un nuevo soporte como un punto de vista que describe una calidad particular del “estar en escena”?

Al tiempo que intentaremos indagar en esa pregunta creemos que es necesario seguir discutiendo un marco que nos permita reflexionar sobre los términos real, realidad, ficción, verdad. Términos todos extensamente estudiados pero que muchas veces no terminan de articularse en los escritos sobre la especificidad de lo actoral.

Me parece que puede dar cierta claridad para lo que estudiaré en este escrito, tomar dos casos que exponen dos modelos de actuación bien distintos y desde ellos pensar estas cuestiones. Un modelo de actuación tradicional o canónico, para ello citaremos a la ya mencionada Isabelle

Huppert. Y, finalmente, un modelo de actuación bastante inasible cuyo representante será Batato Barea, referente indiscutido del under porteño.

### *Desarrollo*

La historia de la actuación ha sido siempre la historia del teatro. Si las celebraciones dionisiacas –hoy podemos decir– tenían la impronta de una gran *performance* y allí se suelen ubicar los inicios del teatro, el teatro habría nacido de una experiencia *performática* que fue deteriorándose en su impronta ritual para ceder paso a su sacralización a través de la importancia que fue ganando el *logos* en dicho acontecimiento. En *El origen de la tragedia* Nietzsche (1987) ubicará este deterioro de lo dionisiaco en las primeras producciones de Eurípides. Hablará del inicio de una etapa socrática para la actividad teatral.

Ahora bien, acorde al eje de nuestra reflexión, la actuación en sentido estricto tiene un origen menos estudiado. Porque voy a afirmar que existió actuación antes de existir teatro. El teatro será la instancia que sacraliza la actuación, siendo ésta un bien colectivo que hoy sería necesario profanar, en términos de Agamben (2005). Es decir, la existencia de un cuerpo creando una realidad paralela a la cotidiana –aquello que solemos llamar ficción– a través de acciones físicas y con el fin de modificar alguna circunstancia vital que no lo satisface, es una conducta de lo humano de la que los rituales religiosos o el teatro se apropian muy tempranamente. La historia de “las primera veces” que algo fue hecho indicaría que muchos, en tal estadio, ignoraban qué estaban haciendo o en qué devendría tal acto y qué identidad adquiriría en el tiempo. Que hoy la institucionalización de la actuación parezca indicar que se actúa cuando en el ámbito de los audiovisuales o del teatro alguien hace funcionar un texto de carácter dramático, coloca a la actuación en total dependencia de narrativas a cuyo servicio cobrará entidad. La formación actoral y las prácticas actorales que solemos apreciar como tales abonan a consolidar esta matriz de comprensión para lo actoral. Dicha especificidad se desprende de una observación cuantitativa: la del territorio más frecuentado por la actuación. Claro que “lo observable” es aquello que los dispositivos permiten ver en



relación a lo observado y –en general– dichos dispositivos tienden a naturalizar algunas prácticas, clausurándolas en aquello que no desestabilice la mirada. Una actuación pensada como conducta propia de lo humano y desbordando las superficies que usualmente la contienen pasa por inadvertida o forma parte de lo impensable, de lo indecible. En definitiva, este supuesto origen del teatro –tal como lo entiende la academia– no es teatral y mucho menos teatral es la actuación. De tal manera, la actuación se ubica en la trama de los vínculos diarios, se tenga o no conciencia de ella, y la producción de actuación como práctica artística, es decir, en términos disciplinares, sería la tarea que algunos desarrollarían con conciencia de dicha construcción.

Sobre la base de lo hasta aquí afirmado, la indefinición de la noción de *performance*, el atributo de efímera que algunos le asignan y el carácter político/activista que para otros tiene, nos permite el ejercicio de desidentificar la experiencia de actuación de la reducción de potencial que la tradición teatral le ha otorgado. Ahora bien, ¿en qué consistiría dicho potencial? Considero que la actuación tiene el poder de discutir a la realidad su condición de tal. Estaríamos hablando de un arte que podría dismantelar la realidad como verdad unívoca al construir realidades paralelas cuyo nivel de verdad compita con las construcciones de artificio, con los simulacros que intentan circular como realidad. Si la verdad que trae una escena tiene fuerza de acontecimiento y la vida cotidiana monta endebles escenas con las que desmiente lo real, el poder de un cuerpo procesando poéticamente lo que se resta a la realidad expondría muchas de nuestras actitudes como meras ficciones de supervivencia, que el psicoanálisis lacaniano ligaría al territorio de lo *imaginario*.

A través de la actuación, los ecos de lo *real* contarían con dos vías de emergencia: 1) su procesamiento en la construcción de realidades alternativas, 2) la construcción de realidades que –carentes de flexibilidad para mutar según los movimientos de lo vivo– se fijarían en estructuras permanentes con las que intentarían hacer pasar lo ilusorio como verdad unívoca.

En el marco de estas ideas se diluye la noción de *ficción*. Sobre todo, cuando la *ficción* sería el término con el que designar la construcción de lo

falso. Ese engaño que –de manera muy básica– supone Abramović cuando compara *teatro* y *performance*. Es decir, cuando actuar no establece vínculo alguno con lo real, que sería lo mismo que afirmar: cuando la actuación no establece vínculo alguno con lo imposible, ya que lo real está desligado para siempre. Claro que desligado para siempre no implica que el humano no necesite convocarlo una y otra vez a modo de diálogo entre abismo y sentido. Lo complejo es que no existe una “intención” de vínculo con lo real que lo haga tramitable, no existe método, no existe técnica y sí existen estrategias para hacer pasar lo falso como verdadero *con* y *sin* conciencia de ello. Solo existen estrategias erráticas y la descripta inestabilidad, la descripta ausencia de certezas otorga una ética a la tarea, en este caso, de quienes actúan y/o de lxs *performers*. La radicalidad del problema no reside en hallar la *performance* que materialice lo enunciado. La búsqueda podría pasar por la fuerza con la que se puedan diluir los regímenes de percepción y el casillero de acciones preestablecidas que operan como destino eficaz de lo que es inhibido de pronunciarse en su más genuina singularidad. Admiramos de muchos artistas la capacidad de crear esa realidad que irrumpe de modo disruptivo en el régimen de lo dado y nos permite habitar *otros posibles*. Incluso puede pasar que el *punctum* de su obra no sea sencillo de apreciar. Allí nuestra mirada se fascina con un resultado, con una obra en su concreción, pero una percepción no colonizada por lo normativo y el acto que se animó a trascender lo esperado son lo invisible que sostiene esa punta de iceberg que tal vez el teatro o el museo luego exhiban como trofeo de caza. Teatro y/o museo como mecanismos sociales de legitimación de lo artístico disruptivo serían muchas veces los que debilitan aquello que la obra misma puede venir a desestabilizar en el macizo de la costumbre. El maridaje entre producciones alternativas y exhibiciones de tales producciones en los sitios sobrecodificados para la apreciación de lo artístico suele deteriorar el valor de la obra en tanto experiencia. La metáfora de tal hipótesis es el zoológico. No obstante, los movimientos ecologistas parecieran dar pasos más fuertes en relación al mundo animal que la circulación de obras en relación a sus instituciones.

Ahora bien, hagamos lugar a los casos elegidos valiéndonos de lo reflexionado en el párrafo anterior.

Si queremos presenciar una actuación de Isabelle Huppert – hasta donde sabemos– tendríamos que ir a un teatro o a un cine. Si queremos ver una performance de Abramović sería muy factible tener que ir a un museo. Pero si queríamos (el pretérito alude a su fallecimiento) ver la producción artística de Batato Barea bastaba con descubrirlo yendo a comprar el pan.

Claramente los casos son muy distintos y en cada uno se trata de artistas que asumen notables niveles de riesgo y compromiso en su tarea. No entendemos uno mejor que otro. Nos interesa investigar las diferencias.

Puedo apostar a que dentro de la formalidad de los dispositivos de actuación en los que se mueve la actriz francesa, su cuerpo formula cierta suerte de oasis performático. Es decir, dentro de un campo de representación ella *presentifica*. La puesta de *Medea* de Eurípides que Jacques Lasalle crea para Aviñón en el 2000 la tiene como protagonista, pero el trabajo del director no aporta más que cierta suerte de estetización monumental de la tragedia. Sin embargo, su aparición parecía borrar todo el artificio y poner entre nosotros un *estar encarnado*. Directores como Bob Wilson en *Quartett* de Heinner Müller (presentada en el Teatro Odeón de París en 2006), Krzysztof Warlikowski en otras tantas piezas (en 2010 en *Un tranvía llamado deseo* y en 2016 en *Fedra*, por citar algunas) han contado con ella porque tal vez sepan que es complejo que la formalidad de sus sistemas de puestas amordace al animal/Huppert. Otro tanto podemos decir de directores de cine donde la exigente factura visual no ahoga la voracidad de la actriz cuyo impacto en *La profesora de piano* bastaría para demostrar estas afirmaciones.

Es factible que, sin el encuadre del cine, el teatro o el museo, la actuación de Huppert resultase insoportable. Está dado que al tiempo que estos espacios de exhibición debilitan la actuación también sean el soporte que la hace posible pues, al menos hasta la fecha, qué encuadre brindaría al artista la confianza para lanzarse hacia una realidad cuya calidad vacía de significado el acto y deja espiar la consistencia del sin sentido, ¿este sinsentido se deja mirar a los ojos? En tal dirección aún nos encontramos muy lejos de una convivencia social que arme condiciones de posibilidad

para emergencias artísticas en lo cotidiano y en este punto hablaremos de Batato Barea. La impronta performática de los artistas citados revela un carácter tan extraño como perturbador y son dichas características las que creo harían imposible manifestaciones de tal contundencia por fuera de una convención que avise: “quédese tranquilo, se trata de una obra de arte”.

Llegamos entonces a Batato Barea (a quien en adelante nombraremos sólo como Batato) y podemos decir que, si bien venía de una formación tradicional, que actuaba no solamente en sótanos del *under*, no obstante, él/ella llegó a concebirse como obra de arte. Tal como en la noción de *performance* llegamos al punto de no poder definir de qué se trataba esa “acción”, esa “práctica vital” que sucedía en ella/él. Ya no aplica la categoría de actor, actriz, tal vez tampoco la de *performer*... Tal vez tampoco la de sujeto en tanto sujetado. Algo se ha desujetado y convida o contagia a ser artista a quien se relacione con su modo de estar en el mundo. Quiero decir que no se trata de una excentricidad a ser observada. No se exhibía, se dejaba ver y quien lo veía también lo creaba. Es más, Humberto Tortonese, actor argentino y compañero de Batato del movimiento *under* desarrollado durante los '80 en Buenos Aires, comentó alguna vez en una reunión que a Batato se lo sigue creando permanentemente entre quienes creen recordarlo. Quien veía a Batato entraba en una actividad que se configuraba con leyes blandas y muy cerca de la donación. Cuando hablo de la no espera de beneficio a cambio de dejarse ver, hablo –sin idealizar– de que al menos en lo inmediato no instalaba el *modus operandi* canónico del intercambio teatral. Intercambio que ya está inscripto en las lógicas del capitalismo. Lógicas que también Batato habrá tenido que habitar en términos laborales, pero, al ser obra las veinticuatro horas, las excedía.

Que uno se cree como obra demanda que a quienes me interpelen en la extrañeza en la que aparezco frente a los demás: negarme, instalarme en el plano de lo abyecto o, por un momento, salirse de sí para hablar un lenguaje otro. Uno que no reposa sobre la lengua. Vale la pena destacar que si tomamos el caso de Batato y su vía de *presentificarse* es desmarcándolo

de la mera provocación con la que individuos o movimientos *snobs* se exhiben desde cierta suerte de excentricidad con la que refuerzan un narcisismo gozoso, de una acción que no va más lejos de un aullido de reconocimiento cuyo trámite empieza y termina en tal acción.

Lxs artistas antes citados, menos aún en el caso de Isabelle Huppert, no podrían considerarse *performers* en sentido estricto. Pero en sentido amplio la idea de *performance* describe una calidad de la acción que recupera para la *experiencia de actuación* un lugar de *producción de presencia* muy descendido en algunos actores y actrices. Ver a Huppert fumando un cigarrillo con la vista extraviada hacia la nada en *Home* (2008) o ver a Batato mover al viento su larga cabellera mientras suena algún tema de música popular en el Parakultural durante los '80, son experiencias de sentido que no dependen de un significado que explique lo que allí está o estuvo sucediendo. De aquello que no podemos dudar, a pesar de la enorme diferencia entre ambos artistas, es de que ambos están presentes en lo que hacen y que tal condición plantea una concepción de lo bello que permea la separación entre vida y arte. Podríamos observar en vivo, o a través de un documental, cómo una mujer del norte argentino prepara un loco. Algo de esa acción nos convida al goce estético, algo de esa acción nos revela un sentido que no es intelectualizable. Ese encuentro en el que tanto la mujer como nosotros creamos juntos una percepción del mundo compartida depende del nivel de presente que allí está teniendo lugar. Como en muchas *performances* nada representa a otra cosa y no obstante hay un comportamiento restaurado.

Huppert y Batato en el más alto ejercicio de su praxis no ascienden a una proeza circense que fascine la demanda de *show*. Tampoco descenden a las profundidades de un lugar esencial. Ambos artistas ahuecan la línea divisoria arte/vida y la vida puede ser pensada como hecho artístico. De tal modo, el estar viviendo es factible de ser poblado de epifanías que no tienen superficies de exposición reservadas para tal fin. Epifanías que no tienen un tiempo agendable. Algo queda formulado artísticamente sin marcos específicos, sin normativas que habiliten su emergencia. Así, el artista comenzaría a competir con cantidad de *performances* cuya condición de posibilidad sería la puesta en valor de un presente en la singularidad de

territorios cuya particularidad es imprescindible para que el evento sea único y, en un mismo movimiento, sensibilice con realidades no idénticas. Esto equivale a decir que en los momentos de más alto nivel de *presencia* no hay actuación. La mujer del norte argentino hace su locro y su nivel de *presencia* habilita un desarrollo artístico del cual ella no es conciente (el hecho no es su lectura, su lectura es ya otro hecho). Es posible que otras mujeres cocinando no alcancen esa *performance*. Es posible que estas tres mujeres logren lo que logran gracias a una ausencia de conciencia en relación al acto. No existe la especulación de algo que se hace para otro. Situación que es más accesible de ser comprendida en el caso de la mujer norteña, porque Batato y Huppert saben que alguien mirará su producción, tienen conciencia del acontecimiento artístico que intentan formular. Claro que esa conciencia previa puede diluirse en la consistencia del acto. Luego, la intensidad de ese *presente* opera con mayor capacidad de conmoción por el olvido de esa mirada externa a la acción que por tenerla en cuenta.

Huppert desarrolla su carrera en cine y teatro. Estos soportes de la *experiencia de actuación* serán marcos que, al tiempo que se proponen como encuadre para la creación, son estallados cuando lo creado alcanza su éxtasis y, luego del mencionado éxtasis, el marco se recompone (*acontece* en términos zizekianos). Una dinámica similar se dio en la carrera de Batato, con la diferencia de que, estallados los marcos, las esquirlas del estallido se mudan a su cotidiano y progresivamente irá desapareciendo la división entre obra y vida. El punto de éxtasis comentado será el grado más performático de la actuación y, en el caso de Batato, su vida toda se tornará una *gran performance*. El cuerpo de Batato en acto desborda cualquier tipo de discurso. Es un cuerpo producido en la contundencia del acto que se instala en la realidad modificándola. Lejos de una posición logocéntrica, su relación con el lenguaje se disloca permanentemente en alianza cada vez mayor con la poesía. La presencia de Batato entre nosotros no era un discurso en relación a temas de género, insisto: era un acto. Se configura desbordando los discursos, las significaciones y tal vez la potencia radical de su devenir tiene uno de sus mayores méritos en lo indescifrable de esa diferencia desde la que circula dejándose co-crear.

### *Conclusión*

Desde la perspectiva que estamos intentando bocetar, la *performance* es un aporte sustantivo al campo de la actuación porque nos permite correr los esquemas en que la tradición ha pensado la *experiencia de actuación*. En tal perspectiva podemos decir que la realidad misma es una construcción ilusoria, una escena, que comparte rango con lo que canónicamente se pensó como la escena a cargo de actores. Volvemos a la cita de shakespereana: “El mundo es un escenario y los hombre y mujeres simplemente actores”.

Luego, no hay una realidad, hay múltiples realidades de diferentes modos de procesamiento de lo real. Realidades paralelas. La realidad de los sueños, la realidad de los mitos... No solamente habría tantas realidades como existencias, sino que en cada existente habría diversas realidades que se materializan cuando dicha existencia entra en contacto con lxs otrxs. Múltiples escenas se están creando todo el tiempo y en medio de ellas lxs *performers* –todxs lxs artistas de la actuación– habitan una de esas escenas con conciencia de estar haciéndolo. La escena que se consagra como obra es una escena entre otras escenas que no registran que lo están siendo. No tendrían interés en registrarse como tales, pues no forman parte de un acto que se ofrecerá a otrxs como práctica artística. Esa conciencia les permite a *performers* y a quienes actúan comprometerse con la posibilidad de darse las condiciones para asumir riesgos que exploren por qué vías dar solidez a niveles de *presencia* que, puestos a actuar desbaraten, desde su producción poética, lo que la media de los seres humanos queremos entender como realidad. La paradoja será que la conciencia que liga lxs *performers* con el riesgo arma una voluntad con la que entregarse a la acción, pero para la plenitud de dicha acción tendrá que soltar esa conciencia que, de modo contrario, operará queriendo controlar los resultados de la efectucción del cuerpo en acto.

¿no estamos precisamente añorando la presencia, no es nuestro deseo de tangibilidad tan intenso, debido precisamente a que nuestro entorno cotidiano está tan centrado en la conciencia? En lugar de tener que pensar, siempre e interminablemente, qué más podría haber, a veces parecemos conectar con un estrato de nuestra existencia, simplemente, quiere las cosas del mundo cerca de nuestra piel (Umbrecht, 2005, 112)

El plano de *lo conciente* es la punta de lanza de una configuración meramente discursiva que no tiene efectos transformadores sobre la realidad y que, por lo tanto, enlaza paupérrimamente lo real. “Campañas de concientización”, “tener conciencia de”, “ser conciente”, todo el tiempo escuchamos la apelación a una conciencia a la que se le supone un atributo modificador que, lejos de tenerlo, posterga u oculta la necesidad de operaciones que realmente puedan relevar algunas problemáticas, hacerlas *presente*. Conocer el daño que hace el tabaco no evita dejar de fumar. “Conciencia de...” es sinónimo de “conocer acerca de...”, con la ilusión de que dicho conocimiento evita el daño que generaría no tenerlo. La técnica actoral ha basado gran parte de su arsenal pedagógico en concientizar a quienes se dedican a la actuación acerca de las operaciones que hacen cuando actúan y esto no ha arrojado mejores actuaciones. En general, dicha conciencia es un refugio para el pensamiento cartesiano que intenta disimularse en ciertas ideas psicoanalíticas como las de “hacer conciente lo inconciente” para con ello superar la compulsión a la repetición. Al interior del psicoanálisis queda clara la diferencia entre latente y manifiesto. Esto permite entender que algo que queda de manifiesto para el sujeto ya no es algo latente, pero lejos estamos de que esté operando una transformación con la que algo inconciente pierda su condición de tal. Todo el movimiento “new age”, todo el mercado de la autoayuda también apoya sus posturas en la importancia de “tomar conciencia de...”. Desde mi praxis como director de teatro y docente de actuación puedo afirmar que dicha “conciencia”, que quien actúa cultiva en la mayoría de los casos, lx pone a especular con qué se está viendo de lo que hace, desarrolla en



quien actúa cierta suerte de fe cartesiana consistente en: “si conoce y/o piensa en las motivaciones de su personaje podrá otorgarle mayor verdad a su actuación”, etc. Finalmente, dicha conciencia refuerza los controles del yo sobre lo que produce y pone a quien actúa a ilustrar lo que entiende que la situación dramática significa. Observo que es justamente cuando dichos controles ceden en querer regular la actuación, cuando realmente tienen lugar los mayores niveles de producción de *presencia*. Es restaurar la conducta de juego lo que opera actuaciones que revelan una realidad poética. El cuerpo jugando en estado de escucha plena a aquello que la situación dramática invita produce un tipo de actuación que consiste más en asumir algo propio de lo humano que en creer en metodologías sobre la conciencia mecanicista de cómo se actúa. El juego opera desregulando la actuación y en simultaneidad crea reglas blandas que tienen por objeto poder volver a jugar.

El folklore sobre “la buena actuación” defiende lo creíble como un valor. Lo creíble, al igual que con un billete, puede estar en manos de un astuto falsificador, un imitador. Cuando la verdad en escena es sinónimo de “parecido a la realidad” queda inhibido todo campo poético. Porque lo que comúnmente se está entendiendo como realidad son acuerdos de una época y de un territorio en particular que eyecta fuera de sí todo lo que no se le parezca a la concepción de mundo en la que se guarece y en donde lo real entra solamente por las fisuras que esa concepción tendrá. Alguien que actúa en estado de disponibilidad lúdica será la noción de actuante que más nos acerque a un *performer*. Una vez más las ideas de *punctum* y *studium* (Barthes, 1990) nos asisten en este escrito. Tanto Isabelle Huppert como Batato Barea instalan ese tipo de actuación que por inquietante podríamos relacionar con el *punctum*, incluso cuando dentro de su propia producción en una obra pasen por instancias ubicables en el plano del *studium*. La actuación ligada al *punctum* siempre deberá librar la batalla de la aceptación por parte del público masivo y, acorde al contexto en el que se presente, ganará o no esa batalla. El *punctum* siempre estará más ligado por su naturaleza a lo que la *performance* inestabiliza en el orden de las convenciones. El *punctum*, al convocar algo del orden de lo real,

**Narciso Telles y André Carreira (organizadores)**

---

vuelve a dislocar una comprensión de la realidad a la que intentábamos aferrarnos.

*Bibliografía*

- Agamben, G. *Profanaciones*. Adriana Hidalgo editora, 2005.
- Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós, 1990.
- Danan, J. *Entre Teatro y performance: la cuestión del texto*. Ediciones Artes del Sur, 2016.
- Freid, D. y Meier, U. *Home*. Box Productions/ Need Productions, 2008.
- Heiduschka, V. y Haneke, M. *La profesora de piano*. Wega-Film, MK2, Les Films Alain Sarde, 2001.
- Nietzsche, F. *El origen de la tragedia*. Alianza, 1981.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (comp.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Taylor, D. “Hacia una definición de performance”, 2001. Consultado en: [www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/performance.doc](http://www.deartesy pasiones.com.ar/03/doctrans/performance.doc).  
2001.
- Umbrecht, H. U. *Producción de presencia*. Universidad Iberoamericana, 2005.
- Zizek, S. *Acontecimiento*. Sexto Piso, 2016.



## DESAFIOS DE LA ACTUACIÓN CONTEMPORANEA<sup>9</sup>

Marvin Carlson  
*City of New York University*

Mientras escribo estas palabras, en el verano de 2020, la pandemia del corona virus forzó las personas en todas las partes del mundo a repensar sus certezas sobre casi todos los aspectos de la vida social y cultural. Entre las prácticas culturales más afectadas por la pandemia está el teatro, que en su forma tradicional dejó esencialmente de existir. Casi tan pronto los teatros comenzaron a cerrar alrededor del mundo, artistas del teatro comenzaron a explorar posibilidades, se es que algo del arte podría ser preservado y desarrollado bajo las nuevas condiciones. Los teatros de Europa Occidental, en particular, han preservado por muchos años el registro visual de sus producciones, entonces una gran cantidad de material archivado fue ofrecido al público. Otro tipo de teatro muy común, ahora disponible es una variedad de performances en Zoom, donde actores individuales, cada uno de ellos en sus lugares de cuarentena, presenta un texto creado realmente para ser presentado por un grupo de actores en un único lugar para una audiencia en vivo.

Aunque una gran capacidad inventiva ha sido mostrada en la creación de tales performances, no conozco nadie que considere que estas sean un sustituto adecuado para el teatro tradicional. La interacción en vivo que la situación actual ha probado, es esencial para esta experiencia —no solamente la interacción en vivo entre actores, pero, igualmente importante, entre audiencia y performers. Se hizo claro, se alguna vez hubo dudas, que el cuerpo vivo del actor, presentándose para los cuerpos vivos de los observadores, constituye la irreductible esencia del teatro.

En este momento la cuestión básica que enfrentan los artistas del teatro si es posible recuperar la esencia del teatro cuando el contacto social

---

<sup>9</sup> Traducción André Carreira

es desestimulado o totalmente prohibido. Una respuesta posible es negativa. La pandemia forzó la sociedad a considerar más profundamente sus presupuestos sobre como las sociedades y las culturas operaron antes de esta crisis, y este proceso de reexamen llamó la atención para cuestiones como las desigualdades sociales y raciales, y la distribución y accesibilidad a los cuidados de la salud. Una nueva consciencia se desarrolló sobre que operaciones culturales son esenciales y cuales son, en último análisis, arbitrarias. En el microcosmos del teatro, eso se hizo cada vez más visible que a co-presencia física de los actores y audiencia es algo esencial para este arte. Imitaciones digitales o fílmicas, aunque sean hábilmente realizadas y tecnológicamente avanzadas permanecen esencialmente cinematográficas, que es una poderosa e importante forma de arte en si misma, pero no es teatro.

¿Eso significa que mientras las personas no puedan reunirse, no habrá teatro? Esta es una cuestión difícil, yo pienso que la respuesta es si. Pero también es verdad que seres humanos son esencialmente sociales, y mientras las personas no puedan reunirse, una parte fundamental de la humanidad estará perdida. Inevitablemente, de una forma u otra, el contacto social volverá, y con eso inevitablemente alguna forma de teatro, lo que intrínsecamente relacionado con las dinámicas de contacto social.

Puede ser que nuestra sociedad no retorne a los inmensos y caros teatros tradicionales que están tan íntimamente ligados al capitalismo tardío. Puede ser que el teatro de este siglo tome otras formas, más íntimas, basadas más en la comunidad, más flexible en la ubicación y tamaño. Pero, sea cual fuera la forma que los teatros tomen, está claro que tendrán que ofrecer un espacio físico compartido entre los cuerpos vivos de los actores y del público, que estamos comenzando a entender que no es apenas esencial para la dinámica del arte, como está relacionada con una necesidad humana básica a punto de garantizar que de alguna forma este arte continuará mientras la sociedad humana exista.

Los desafíos que la actuación enfrentará en el futuro inmediato será encontrar caminos para reestablecer esta dinámica dentro de los parámetros proporcionados por la lenta reapertura de la sociedad. Uno de los últimos tipos de teatro a recuperar, se es que alguna vez eso ocurre,

será el teatro comercial de masas, con sus precios astronómicos con asientos muy ajustados. Actuar en el futuro inmediato estará ciertamente, centrado en espacios pequeños y más informales, y con relaciones más íntimas entre actores y público.

Varias tendencias importantes en los años anteriores a la pandemia permiten suponer que este tipo de desarrollo, y ofrecen desafíos particulares para la actuación post pandemia. Dos de ellas en especial bastante vinculadas a la relación entre el actor y su papel, y el actor y el público. Una de ellas dice respeto al cambio de conceptos de la relación entre actor y espectador. Desde el Renacimiento hasta el final del siglo XX, esta relación se mantiene básicamente la misma, aunque el teatro fuera íntimo, para apenas doce personas, o para una amplia sala de ópera para mil espectadores. El modelo básico tenía dos espacios articulados, uno dedicado al público y otro para los performers. Atrás de cada uno de estos espacios estaban, frecuentemente, otros espacios – *lobbies*, bares y baños para los espectadores, depósitos, salas técnicas, camerinos y quizás, salas de ensayo para los performers. Ni la audiencia, ni los performers tenían normalmente acceso a estas salas secundarias reservadas para los otros, pero las operaciones del teatro demandaban que el público estuviera habilitado a ver los performers mientras los dos están en sus espacios primarios. Pero, apenas para verlos, y no para contactarlos físicamente. Una variedad de barreras reforzaba esta separación. La más común es el arco del proscenio y el foso de la orquesta, pero existen otras barreras reales y psicológicas. Lógico que existen instancias ocasionales en las cuales los performers invaden el espacio de la audiencia o personas del público, invitados o no, invaden el escenario, pero eso es invariablemente visto como algo excepcional, como actos transgresores.

En el teatro contemporáneo surgieron varios desafíos para este sistema tradicional, permitiendo o en realidad demandando diferentes relaciones físicas entre espectadores y actores. Uno de los ejemplos más claros es el teatro inmersivo, en el cual los actores y la audiencia dividen el mismo espacio físico. Es más común que los actores lleven con ellos un tipo de burbuja psíquica que excluye los espectadores, aun cuando estos

están próximos lo suficiente para tocarles. Así, como ocurre frecuentemente en el teatro inmersivo, dos actores pueden dialogar entre sí y con uno o más espectadores, que ellos hacen no ver. Obviamente mantener el mundo imaginario de la obra bajo estas condiciones presenta un desafío particular para los actores contemporáneos. Siempre existió una convención general que se actúa como se la audiencia no estuviera presente, aunque hasta en el teatro tradicional esa convención sea interferida por artificios como el discurso directo al público, o la pausa para risas o aplausos. En el teatro inmersivo, no apenas la risa del público debe ser ignorado por los actores, sino también los cuerpos físicos del público cuando, por ejemplo, estos deben ser gentilmente alejados para poder desplazarse para otro espacio.

Esa relación es dentro de teatro inmersivo aún más compleja debido a la convención llamada de "uno-a-uno" segundo la cual los actores interactúan directamente con las personas de la audiencia, física y/o verbalmente, extendiendo de hecho su burbuja ficcional para incluir estas personas del público en la situación. Hasta en la más famosa producción de teatro inmersivo, *Sleep No More* de la compañía Punchdrunk, que requiere que los espectadores se mantengan en silencio, usen máscaras neutras y no interactúen con los performers, permite ocasionales "uno-a-uno" en los cuales performers llaman alguien de lado, remueven su máscara y, brevemente, interaccionen con él. Todo esto está bajo el control individual del actor, e eso agrega complejidad para su creación. Algunas experiencias inmersivas van más allá y estimulan interacciones extensivas entre la audiencia y el performance. En *Speakeasy Dollhouse* presumiblemente ambientado en un bar ilegal de Nova York durante la ley seca, las bailarinas y otros clientes del bar se mezclan durante la noche con el público (estimulado a asistir al performance con ropas de la época) e interactúan como personajes con ellos. La improvisación de los personajes cambia constantemente, y eso obviamente demanda un conjunto muy diversas de elementos de preparación y técnicas diferentes de la actuación tradicional.

La segunda tendencia que noto en el teatro contemporáneo que presenta nuevos desafíos para el actor está relacionada con este concepto diferente del espacio teatral, pero aún más con una base fenomenológica



más general. Y eso es el creciente interés en se llevar material real para el teatro, una práctica que penetró el escenario moderno a partir de diferentes direcciones. En design escenográfico el aumento del realismo durante el siglo XIX estimuló primero el desarrollo de medios complejos de ilusión – produciendo efectos de atardecer, caídas de agua reales, incendios reales en edificios. Luego vinieron las representaciones de obras en locaciones reales – florestas reales, castillos reales, salas de estar verdaderas – un tipo de performance comúnmente llamada de *site-specific*, del cual el teatro inmersivo es un descendiente.

Mientras la escenografía del teatro se movía para el mundo real con el performance *site-specific*, los textos teatrales y el lenguaje hizo un movimiento paralelo con el crecimiento primero del teatro documental que lleva a la escena materiales encontrados en fuentes tales como transcripciones de juicios o documentos oficiales, y el teatro literal, que pone en escena entrevistas grabadas y conversaciones. Revelar el discurso real es de hecho muy diferente del drama cuidadosamente estructurado, aunque se trate del teatro más realista.

En paralelo a estos experimentos con lo “real” y el lenguaje “real” surgió el interés en la presentación de personas reales en el escenario – el actor sin el personaje. La cuestión de la realidad se hace particularmente compleja en el caso del actor, que, al contrario del perro o del sillón en el escenario, no percibe que está apareciendo como otra cosa. Una vez más, la mayor parte de la historia del teatro procuró desviar la atención de los actores reales; los vestuarios, las máscaras, el maquillaje, el lenguaje y los gestos estilizados contribuyeron para eso. La invasión de la persona “real” - una línea olvidada, un estornudo inesperado, un accidente de escenario - fueron considerados tropiezos, ignorados tanto cuanto posible por el actor y por el espectador.

Algunos desarrollos en el siglo pasado, nuevamente conectados con el crecimiento del realismo, hicieron esta situación mucho menos clara. Buffalo Bill fue un pionero e importante ejemplo de un performer que conscientemente mezcló su personaje con su vida real, y al final del siglo XX la mayor parte de los performances solo fueron creadas por mu-

jeros, artistas gays, y miembros de varias minorías étnicas que eran o afirmaban ser autobiográficas. Estas personas aparecían en el escenario no como personajes, sino como ellas mismas, buscando la autoridad para hablar como representantes vivos de un grupo en particular. Tales performances ponen en discusión lo que es el proceso de actuación. Tradicionalmente la respuesta sería “alguien representando ser otra persona”, pero lo que ocurre si no hay esta otra persona, ¿y el actor representa a él mismo?

Aún más difícil para analizar en estos términos son los performances modernos, una importante parte de la escena experimental, en la cual no-actores aparecen en el escenario, usualmente como cierta versión de ellos mismos. Muchos artistas y compañías reconocidas del teatro experimental, entre ellas Rimi Protokoll, She, She Pop, y Jerome Bel, crearon importantes trabajos con tales personas. Rimi Protokoll los llama de “Experts de la Vida Cotidiana”, evitando el término actores, pero no la paradoja. Cuando She She Pop, en su versión de *Rei Lear* incorporó en su puesta en escena los no-actores abuelos de las actrices para representar sus abuelos, y articulan el performance alrededor de conversaciones verdaderas sobre relaciones reales, ¿alguien está actuando? ¿No se puede decir que la situación en sí, el público asistiendo, y hasta los menores ajustes en los movimientos, y en el discurso por causa del público, leva el performance de la vida real para la teatralidad? De cualquier forma, que se responda a estas preguntas, está claro que el crecimiento en importancia de lo “real” plantea nuevos desafíos importantes para la actuación. Eso envuelve no solamente un dilema perene de la actuación – ¿cuál es la relación entre actuación y no-actuación? – pero, aún más fundamental, el desafío sobre que sería realmente la actuación.

Estas principales áreas de experimentación e interés, es decir, la relación psico-física entre el actor y el público, y la relación psico-física entre el actor y la persona del escenario – fueron hasta cierto punto suspendidas en 2020 con el eventual desaparecimiento del teatro en vivo, al cual ambas áreas están íntimamente relacionadas. Pero, con el retorno inevitable de ese teatro, en cualquier forma, estas áreas seguramente volverán para estimular y desafiar futuros actores y teóricos de la actuación.

## Breviario sobre la actuación (escritos en proceso continuo)

Narciso Telles  
*Actor/Investigador*  
UFU/CNPq - Brasil  
*Núcleo 2 – Coletivo de Teatro*

**E**n los diccionarios de la lengua portuguesa, el verbo ACTUAR tiene, entre otras, dos tipologías que nos interesan para este breviario. La primera está ligada al oficio o función propia del actor/actriz, que es desarrollar su trabajo en espacios donde la representación está presente como lenguaje. Y la otra es tener la acción como célula fundamental de tu trabajo.

Partiendo de estas dos tipologías y experiencias diversas como artista y investigador teatral, compartiré un conjunto de breves – apuntes – sobre la actuación, por efímera, precaria, conmovedora y transitoria que deba ser, al fin y al cabo, la actuación es una condición en que morir y renacer tiene lugar en presencia presente, como los escritos deste breviario.

Breves, año 2022

Actuar es revelarse continuamente;

La Mirada del otro transforma un gesto cotidiano en un gesto de acción;

Actuar aquí-ahora y con todo delante de la mirada del otro;

En la actuación todo el teatro es físico, ya que siempre interviene el cuerpo. Sucede en la carne;

Actuar es una posibilidad de poner a la humanidad del actor en desequilibrio;

---

## Narciso Telles y André Carreira (organizadores)

---

En la actuación, el cuerpo debe ser sensible, poético, vibrátil, precario, atento...pero no puede prescindir del deseo de actuar;

Actuar es movilizar el deseo de...; es ponder el cuerpo en riesgo de...; es exponerse por completo al encuentro con...;

La presencia del actor nace de su axé y kawapacha;

Actos o dispositivos de actuación: escucha, percepción, imaginación, emoción, deseo, palabra, memoria, tensión, magnetismo, atención, actitud, juego, intención, artificialidad;

Elementos o dispositivos de una actuación brasileña: swing, encanto, alegría, histrionismo, ancestralidad;

Actuar es instituir un estado de inestabilidad, de apertura, es para relajar el culo;

Actuar es encontrar la palabra en la literatura y darle carne viva en movimiento;

Actuar es producir palabras no escritas;

¡Actuar es ser como Hamlet!

Actuar es vivir el momento poético en estado de plenitud absoluta; es establecer ausencias en presencia; es ensayarse en el mundo; es inventar un mundo posible; es el estado relacional en potencia; es adentrarse en lo desconocido con cada nuevo día de trabajo;

¿Es profano actuar? ¿O es afirmativo? Un espacio de resistencia en existencia

Actuar es reterritorializar los cuerpos masculino, bixa, trans y femenino en campos imaginarios e imaginables.

Actuar es promover derives y asociaciones de textos y temas

Actuar es enfrentarse a la palabra con fuerza y vulnerabilidad

Es poner los músculos en movimiento

Actuar es dar y dar, y dar no duele, lo que duele es resistir (Amir Haddad)

Un acto de soledad dentro de un juego colectivo y palpitante

Actuar es rear/habitar/construir/encontrar personajes? ¿O establecer líneas de fuerzas con la ficción?

Es el inconsciente encarnado

Es un acto disidente

## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

¡Un grito! ¿O sería el grito la expresión de algo que lo motivó?

Alcanzar estados de ser inalcanzables, no como virtuosismo, sino como hermosura

Es negarse a vivir en el cuerpo impuesto, en el sexo impuesto

El poder de lo incierto, un salto al vacío lleno de posibilidades

Actuar es...

*Bibliografia*

Bogart, Anne. Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable. Alba, 2015.

Carreira, André; Carvalho, Ana Maria Bulhões; Ferracini, Renato; Telles, Narciso. *Representação e Ética. OuvirOuvir*. Uberlândia, v. 01, n. 13, 2017. Disponible en:

<https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouvir/article/view/36977/20405>

Coutinho, Eduardo. *Jogo de Cena*. Globo Filmes, 2007.

Pavlovsky, Eduardo. *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Ediciones Babilonia, 2001.

Shakespeare, William. *Hamlet*. LP&M, 1996.

Telles, Narciso. *Cuerpos en Actuación*. Paso de Gato, 2020.

## **El Camino. Decisiones drásticas. Cimientos.**

**Mi Visión** (cuerpo, interacción, sorpresa, accidentes, riesgo y urgencia).

**ENBORRADOR. Enseñanza.**

Paola Irún

*Directora – Grupo EnBorrador*

*Paraguay*

No sé si puedo establecer como una afirmación concreta de si existe una actuación contemporánea o no, o cuáles son sus características. Puedo sí, compartir lo que para mi hoy significa actuación y sobretodo como el camino que fui andando para llegar hasta el hoy, informa directamente mi visión personal de la actuación.

Existen muchas teorías, tendencias e incluso la unión, yuxta-posición o diálogo entre las mismas.

Conocer y analizar.

Analizar y probar.

Probar y experimentar.

Desde lo básico de Stanislavski, pasando por Grotowski, Meyerhold, Biomechanics, Artaud, Chejov, Lecoq, Laban -por supuesto Brecht- llegando hasta el teatro de imágenes de Robert Wilson, Viewpoints, Suzuki, Bausch, Lepage, podríamos nombrar demasiadas corrientes y mezclas que informan a métodos, herramientas y características de la actuación. Partiendo de la base de que este escrito no busca ser teórico sino experiencial, considero que existen inúmeras técnicas actorales (contemporáneas, anteriores, y las que vendrán); pero todas las personas son distintas. Y ahí radica la gran diferencia: lo que nos define a cada persona como única. Personalmente, defiendo la creación de la técnica propia. Y a eso sólo se puede llegar habiendo explorado todo lo que hay a disposición. Para romper las reglas, hay que conocerse todas. Lo mío tiene varios

pilares; pero todos orientados hacia la búsqueda permanente de LA VERDAD. A esa verdad llego fusionando lo personal y lo ficticio, donde lo primero dota de verdad a lo segundo.

Recuerdo un precepto común en décadas atrás cuando me dijeron... “Tus problemas y todo lo que te pasó en el día se dejan fuera del escenario. Se dejan en la puerta”. Muy por el contrario, con los años fui experimentando y perfeccionando cómo traer todo al escenario sin dejar nada afuera, logrando que esa puerta directamente no exista. Esto no tiene que ver con utilizar la “catarsis” en la actuación, sino con aceptar y utilizar la carga personal, la vida vivida, y el estado particular en un momento específico al encarnar un personaje, cualquiera fuere. No solamente como una carga interna, sino también externa, e incluso dentro de la dramaturgia. Negando mi contenido personal, siento que estoy mintiendo. No me veo convirtiéndome en un personaje apagando mi ser, no lo puedo hacer. Como ese concepto antiguo, para mí, de “composición” actoral de personaje, donde se compone desde la forma. Una forma intelectualizada. Me veo adoptar un personaje desde yo misma y con todo lo que cargo a cuestas. Cargo mi vida, cargo ese momento exacto, ese presente irrepetible y cargo al personaje al mismo tiempo. No se separan.

*El comienzo del camino*

Hablando del camino empírico que me trajo a formar mis conceptos hoy, soy actriz desde que tengo memoria porque prácticamente nací en un escenario, de la mano de mi madre que ya lleva una carrera de actriz de más de 50 años. Pero justamente esta es la razón primera por la cual me costó mucho y me llevó mucho tiempo elegir al TEATRO y dedicarme al TEATRO de lleno.

Mucha presión.

Mucho auto juzgamiento.

Mucha carga de un apellido ya con historia dentro de una comunidad teatral muy pequeña.

Mucha inseguridad.



## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

Huí de mi destino deliberada y sistemáticamente. Negué y desvié todo lo que me llevara hacia eso que era inevitable; pero que no quería aceptar. 10 años me sumergí en una carrera en televisión, detrás de cámaras. Pero “el bicho” de la actuación siempre estuvo ahí. De hecho, empecé actuando frente a cámara, mucho antes de pisar el negado escenario. Finalmente tomé una decisión. Decisión drástica.

Como fueron todas las decisiones a partir de ahí. Todo drástico y de raíz. Como también siento deberían ser todas las decisiones creativas.

No creo en los términos medios.

No creo en los grises.

No creo en las medias tintas.

Decidí dejar todo, incluso mi estabilidad económica y dedicarme enteramente al TEATRO. Pero todo ese camino y todo el estudio que realicé mientras caminaba, en realidad constituye un PROCESO DE CREACION. Cada evento, cada negación, cada desvío, es parte de una investigación construyendo no una carrera en TEATRO, sino construyendo mi propio TEATRO, del cual quiero ser parte.

Mis primeros pasos en la escena teatral fueron como actriz. Más adelante sumé los roles de Directora y Dramaturga. Una actriz que POR FUERA cumplía respetuosamente con el modelo del cual era parte y ejecutaba cada papel a la perfección según indicaciones. Siguiendo las reglas establecidas. Pero POR DENTRO, estaba llena de preguntas, las cuales contradecían totalmente aquel modelo. No tenía las respuestas, pero eso fue sedimentando mi proceso creativo actual, que tiene que ver con LAS PREGUNTAS. Todo se basa en las preguntas que me hago y la búsqueda de las respuestas, llegue o no a encontrarlas. No encontrar una respuesta, es también una respuesta.

Por dentro, tomaba decisiones en silencio en función a la creación de mis personajes.

Por dentro, anhelaba una libertad que me permita no censurar mis impulsos.

Por dentro, rompía reglas establecidas y en silencio iba creando nuevas.

---

## Narciso Telles y André Carreira (organizadores)

---

Por dentro, luchaba contra todo lo que implicaba una falta a la verdad que en ese momento para mí se establecía como tal.

Así llego a formular mis primeras palabras claves en la actuación (En silencio. Por dentro):

### PREGUNTAS - LIBERTAD - IMPULSO - VERDAD

Todo esto me llevó a explorar dentro mío, maneras de concebir la actuación no sólo desde la actuación misma, sino a través de la dramaturgia y la dirección. Buscando escribir lo que quería actuar, buscando poner en escena lo que me gustaría ver. Sedimentando también así, lo que posteriormente llamaría la diferencia entre

### EL ACTOR-ACTRIZ INTÉRPRETE y el ACTOR-ACTRIZ CREADOR/A

#### *Otra decisión drástica: me fui del país (2006)*

Volví a soltar todo y dejé el Paraguay en busca de nuevas PREGUNTAS y respuestas. Empiezo una maestría multidisciplinaria en Nueva York, Sarah Lawrence College. Al ser multidisciplinario dentro de una educación superior de “liberal arts”, tuve la oportunidad de crear mi propio programa buscando siempre todo lo nuevo, todo lo que no sabía.

Y todo era nuevo aparentemente.

Y no sabía el idioma. Lo entendía y podía comunicarme de manera muy básica; pero no sabía cómo actuar en inglés, sentir en inglés, mucho menos encarar una dramaturgia desde el inglés. De ahí a una formación multidisciplinaria, no tenía idea. No entendía cómo iba a lograr el poder expresarme actoralmente en un idioma que no era el mío y poder rescatar en medio de eso la LIBERTAD y la VERDAD. Sentía que iba a mentir de comienzo a fin. Que había viajado miles de kilómetros y dejado todo atrás, para mentir.

Mentira.

Miedo.

Vergüenza.

Impotencia.

Más inseguridad.

Armando mi programa, encontré la clase EXPLORACION INTUITIVA E IMPULSIVA DEL TEXTO, el título más largo de toda la lista de clases. Como no entendía lo que significaba, significaba un desafío, y fue por eso la primera clase en la que decidí inscribirme sin pensar dos veces. Esta clase transformó todo, le dio sentido a mucho, cambió mi cosmovisión. .

### *Cimientos*

Edwin Sherin (1930 - 2017) el profesor. Su primera frase fue “Todo lo que aprendieron hasta ahora de lo que creen es la actuación, todas las técnicas, teorías, todo, dejan afuera de la puerta. Acá no les va a servir.” Con sólo eso, todos mis sentidos se despertaron. La puerta se volvió a nombrar, pero en este caso, representando otra cosa que me estimuló mucho más.

Básicamente Ed nos impulsaba a explorar el texto desde otro lugar. El creó una técnica y un ejercicio de exploración que la acompaña, investigando junto con uno de sus hijos, neurocirujano, cómo funciona el cerebro y en qué parte del cerebro reina la razón y en qué parte la emoción. Básicamente, sostenía muy irreverentemente, que la razón debería tener poco o directamente nada que ver en el momento de la actuación. Momento en el cual, las emociones deberían liderar las decisiones sin mucho análisis del pensamiento. La emocionalidad por encima de la intelectualidad.

COMO DEJAR DE PENSAR EN EL MOMENTO DE ACTUAR

Lastimosamente, Ed no llegó a dejar por escrito sus ideas. Pero todo mi trabajo y yo misma somos su vivo legado. Y este artículo es mi primer intento oficial de ponerlo por escrito, y al hacerlo rendirle un homenaje.

Todo consiste en explorar los textos desde otro lugar, partiendo el proceso en dos partes: La primera, es decir el texto línea por línea de manera NEUTRA sin movimiento, y posteriormente expresando con el cuerpo en el espacio como me siento en ese momento, no el actor/actriz, sino la persona en el aquí y ahora. En función a cada línea o más allá de la línea. La segunda parte, es unir el texto con la expresión a través del cuerpo al mismo tiempo y abandonando la neutralidad. La forma responde solamente a lo que se siente en ese momento, dejándose llevar por los IMPULSOS del “aquí y ahora” independientemente a como el texto sugiere ser dicho. De esta manera, se exploran esos IMPULSOS que a lo largo de nuestra vida misma fuimos aprendiendo a tapar, incluso censurar. Evitamos con esta técnica, el “preparar” la escena, el predisponernos a algo, ya sea un estado o un tono, que viene de un análisis previo del texto. Evitamos la construcción de un personaje desde la razón, la lógica, y dejamos que nuestras propias emociones empapen de una VERDAD más pura el material que estamos interpretando. Donde las emociones no se “actúan” sino que las emociones son, y se expresan con total LIBERTAD. Implica el dejar de “pensar”, el aprender a vivir realmente el momento, no unos segundos antes, donde preparamos la siguiente línea, o unos segundos después donde juzgamos la línea que acabamos de tirar. Reconocer ese presente y poder vivir dentro del mismo por más caótico que aparentemente se nos manifieste.

Explorando de esta manera la actuación, se suceden acciones y actitudes en los personajes que no se podrían haber “pensado” de manera previa. Sorpresas que, al ser arraigadas en una VERDAD personal, encajan sorprendentemente en el universo de la obra en cuestión, generando nuevas capas de contenido “impensadas”. Ed, también muy irreverentemente, afirmaba que de por sí el texto ya estaba escrito por una persona. Esa persona ya impregnó su ser y sus emociones en las líneas escritas. Por lo tanto, reproducir lo que ya está escrito, genera redundancia. La riqueza

está en descubrir sorpresas que están más allá de lo que ya está escrito, a través de esta exploración personal.

Constantemente durante el entrenamiento se escuchaba la frase: “No actúes!! Sentí. No pienses!!”. Existen muchas técnicas contemporáneas que celebran la “no actuación” como ser la técnica Meisner, sólo por dar un ejemplo (salvando también diferencias); pero en su momento esta forma de acercarme a la actuación significó un giro decisivo. Había encontrado alguien que explicaba con palabras concretas, lo que yo venía haciendo en mi camino hasta ese momento, en silencio. Y decidí explorar más a fondo. Al no poder apoyarme en el idioma, tenía que apoyarme en otras herramientas, en mi cuerpo, en mis emociones. Casi como una manera de sobrevivencia; pero que fue poniendo otros cimientos aún más fuertes en ese proceso creativo de construir mi concepción de teatro, no sólo en la actuación, sino en la dramaturgia y la dirección.

Explorando de esta manera no sólo la actuación, sino mi manera de escribir y comunicarme, me ayudó a entender mi proceso creativo en otro idioma. Ed siempre me preguntaba, “en qué idioma estás pensando?”. Al principio la respuesta siempre era, “en español”. Lo cual acarrea un proceso intelectual de traducción no solamente del texto, sino traducción de emociones y traducción de reacciones. La cabeza no se apagaba, seguía pensando y realizando un proceso previo a cualquier acción. Entrenándome con estos ejercicios, como me tomaba mucho tiempo lidiar con los idiomas, recurría directamente a mi cuerpo como medio de expresión. Era inmediato porque era lo que tenía más a mano para ejercitar el PRESENTE. Entonces él me preguntaba, “¿Ya estás soñando en inglés? Cuando sueñes en inglés habrás traspasado una barrera”.

No recuerdo el momento exacto en que empecé a soñar en inglés; pero sí recuerdo el momento en que me di cuenta que algo cambió. Ya no pensaba en español, pero tampoco en inglés. El idioma dejó de ser una elección consciente y se convirtió en algo natural. Las decisiones no estaban arraigadas a un lenguaje, o un proceso racional de traducción. De repente, me di cuenta que yo simplemente existía. Y existí en el momento en que dejé que mis emociones lideren mi camino sin racionalizar en qué idioma las palabras salían de mi boca o de mi pluma. Existí al comprobar

que necesitaba dejar de PENSAR tanto. Estos conceptos plantados en mí por Ed Sherin, se fueron sedimentando con los míos hasta llevarme a una manera particular y personal de ver la actuación y todo proceso creativo. Con estos cimientos, fui creando mi propia montaña. Confiando en mis emociones, impulsos, intuición y en mi cuerpo.

*Mi visión – El cuerpo*

Cuando utilizamos el cuerpo de manera impulsiva, el cerebro se apaga inmediatamente; Y cuando dejamos de movernos, se enciende. Al encenderse, todo lo pre-concebido nos aprisiona por completo, entonces la creatividad carece de LIBERTAD. Y los juzgamientos nos invaden. Juzgamientos en función a mí misma, al personaje que intento habitar, y al texto escrito. Nos alejamos del presente, “pensando” en un pasado, de cuándo, cómo y por qué el texto fue escrito; o en futuro de cómo se vería mejor o qué sería más efectivo.

El presente queda inutilizado.

En ese momento en el cual nos damos cuenta que estamos existiendo sólo en nuestras cabezas, es cuando debemos recurrir al cuerpo y al movimiento. Esto no significa danza, ni mímica, ni tampoco moverse por moverse. Significa permitir al cuerpo moverse de acuerdo a lo que se esté sintiendo en ese momento preciso.

A veces implica una reacción corporal entera o parcial.

A veces implica un gesto inesperado.

A veces implica un desplazamiento completo.

A veces implica una acción hacia otro personaje.

A veces implica sólo un leve movimiento del dedo meñique.

Imposible de predecir o de imponer a la expresión impulsiva e intuitiva del cuerpo, una regla que englobe esta práctica. Porque estamos lidiando con cargas personales y vidas personales, totalmente distintas para cada actor/actriz. Donde cada cuerpo también carga con una historia

## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

de vida distinta y, por lo tanto, la calidad y tono de expresión en movimiento es distinta. El cuerpo es capaz de expresar aún más de lo que las palabras dictan o las circunstancias supuestamente lo requieran. En el cuerpo habitan las emociones y no el intelecto pre-concebido. Por lo tanto, es crucial entenderlo y habilitarlo como nuestro primer vehículo de emociones, confiando en su eficacia. Al movernos, el cerebro trabaja de otra manera. Al no movernos, el cerebro vuelve a la función casi dictatorial de la razón. Ese lugar en el cual existimos la mayor parte del tiempo, en nuestro día a día, razonando hasta el más último detalle.

Planificando

Analizando

Juzgando

El antes

El después

Rara vez el presente

¿En qué parte del cuerpo sentimos la angustia? ¿En el pecho? ¿En el estómago?

Deberíamos explorar eso

¿En qué parte del cuerpo sentimos la rabia? ¿En la garganta?

Deberíamos explorar eso

¿En qué parte del cuerpo sentimos la impotencia? ¿En las palmas de las manos?

Deberíamos explorar eso

¿En qué parte del cuerpo sentimos el amor? ¿En las puntas de los dedos?

Deberíamos explorar eso

También deberíamos explorar y comprender que no solamente estamos respondiendo a nuestras emociones, sino que estamos en presencia de otros cuerpos. Mi cuerpo no existe sólo, está el cuerpo de la otra persona con todos sus IMPULSOS y toda su carga personal también auestas. Nos toca responder nuestro cuerpo y también a lo que nos brinda el resto. El “escuchar” en escena, no solamente se refiere al texto, sino

también al movimiento. La causa y efecto corporal instintiva e impulsiva es fundamental.

*Mi Visión – Interacción y sorpresas*

Existe un concepto teatral denominado “interacción” dentro del cual podríamos incluir estas “sorpresas” o situaciones impensadas. La Interacción es todo lo que ocurre entre los actores. No está en lo que hacen los actores, que serían “acciones”. La interacción dota de VERDAD, de mundo y vida escénica a lo que está escrito, y no está en el texto. (Aunque habría que hacer la salvedad que algunos dramaturgos incluyen o sugieren interacciones en sus textos; pero no es la generalidad). Estas interacciones son parte de la exploración actoral. Lo que yo propongo es realizar esa búsqueda a partir de los impulsos e instintos PERSONALES del actor o actriz que, unidos al personaje, generan un mundo insospechado con antelación, no generado intelectualmente.

Tomando todos los elementos que conformar una obra, podemos dividir entre significados y sentido. Siendo los significados, todo lo que podemos significar (valga la redundancia), lo que vemos y entendemos porque nuestro cerebro puede decodificar y dotar de significado. Ya está ahí. Ya lo reconocemos. Luego está el sentido, que no se refiere a la “interpretación”, debido a que la interpretación de lo que vemos sigue siendo el cerebro significando lo que tenemos enfrente. El sentido va mucho más allá, y es lo que no vemos, lo que no podemos entender, y no podemos explicar. Y cuando no lo entendemos, el cerebro busca desesperadamente esa significación, también más allá del significado. El sentido es la ilusión que creamos y damos a nuestros mundanos significados. Hacemos teatro para crear sentido. Y lo que no podemos explicar, genera emoción. Las interacciones y sorpresas que ocurren en la actuación, más allá de los textos y las circunstancias establecidas por los mismos, entran en el campo del sentido. El sentido hace crecer al personaje. Y la exploración INTUITIVA e IMPULSIVA PERSONAL, convierte a la actuación en generadora de sentido y no sólo en la representación de la forma del texto.



## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

Es común malentender estos preceptos, asumiendo que lo que se insta es a cambiar la esencia de una obra, a tomar esa libertad e incidir en los acontecimientos de la dramaturgia. Pero no es así. El ejemplo básico y rápido que doy en mis clases, consiste en imaginarse que el teléfono debe sonar y el personaje lo debe atender, porque en esa llamada se introduce una información crucial. Entonces, no significa que el actor o actriz, siguiendo sus INSTINTOS y su presente, no va a atender el teléfono porque esos instintos le o la llevan a en ese momento correr desafortadamente en círculo por el espacio. Si esa llamada no se atiende, la obra no puede continuar. El actor o actriz siempre va a tomar el teléfono en el momento exacto. Ahora bien, de qué manera toma el teléfono, física y emocionalmente, y como recibe esa llamada y esa información, es lo que estaría informado por sus IMPULSOS y su momento presente personal. De igual manera, cada función será distinta, cada noche de función tiene un presente diferente, un “aquí y ahora” quizás opuesto al anterior. El teléfono se tomará siempre, y la llamada será recibida siempre.

Adhiriendo a mis primeras palabras identificadas previamente y construyendo mi propia visión, surgieron otras:

PREGUNTAS - LIBERTAD - IMPULSO -  
VERDAD

INTUICION - PRESENTE - LA NO PRE-DISPOSICION  
(el aquí y ahora)

EMOCION VS RAZON EL NO JUZGAMIENTO EL NO  
PENSAR

CUERPO VS. ANALISIS INTELECTUAL

SORPRESA / INTERACCION PERSONAL

SIGNIFICADO VS SENTIDO

No creo en que la visión propia de cada persona sobre la actuación o el teatro llegue a un final definitivo. Personalmente, por lo menos, no creo llegar al momento de decir, “hasta aquí llegué”. Es una suma continúa de descubrimientos y aprendizajes. Poseo hoy una caja de herramientas donde reinan el IMPULSO y la INTUICION en el “AQUÍ Y AHORA” desde un lugar PERSONAL-que muchas veces ni siquiera tiene que ver con el personaje- pero que encaja maravillosamente y a veces hasta mágicamente. Confiando siempre en las propias sensaciones, sin dejar nuestra vida personal atrás de la “puerta”. En mi caja de herramientas no existe el “trabajo de mesa”. A excepción de quizás una primera y única lectura en el caso de estar trabajando un texto ya pre-existente. El resto, es todo producto de un trabajo de laboratorio en pie, corporal, emocional y de continua exploración.

*Mi Visión – Los ensayos*

Me fui dando cuenta la manera en que el AQUÍ Y AHORA afecta el desarrollo de la VERDAD en los ensayos y por ende, en la repetición. Surge entonces la gran pregunta: ¿cómo hacer que una acción o interacción totalmente impulsiva producto del presente, pueda reproducirse sin perder su frescura del momento? No existe una respuesta concreta, así como no existe una manera de inducir un IMPULSO o de direccionar el INSTINTO. ¿Entonces cómo repetir un momento sin “actuarlo”? ¿Sin mentir? Es uno de los trabajos más delicados, sutiles y por lo tanto, más difíciles dentro de esta manera de concebir la actuación. En el momento que forzamos un evento nacido de esta manera impulsiva y PERSONAL, e intentamos la repetición intelectual; es cuando “actuamos” demás, o “actuamos” una emoción. En ese momento, perdimos total VERDAD. Los ensayos en sí entonces cobran otro valor y otro significado. Me alejo del “ensayo repetición” y me concentro en un “ensayo exploración”. Dentro del cual, no se busca la repetición que lleva al estancamiento de situaciones, sino que se ahonda continuamente en los IMPULSOS e INSTINTOS, emocional y corporalmente, descubriendo capas y capas de interacciones y reacciones distintas en cada ensayo.

## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

Con el transcurrir del tiempo, he descubierto (nada nuevo, pero en su momento fue revelador) que las emociones y el cuerpo tienen una memoria muy distinta a la repetición intelectual que se vuelve mecánica. Tampoco tiene nada que ver con el conocido re-usado concepto de “memoria emotiva” que no incluyo en mis exploraciones. Al confiar en este tipo de búsqueda, algo inexplicable ocurre (quizás porque justamente no se sedimenta en la intelectualidad), y es que las decisiones actorales se van estableciendo de manera natural e inconsciente (como fue para mí, pasar del español al inglés y viceversa). Sutiles diferencias se suceden día a día, dado que la carga personal varía día a día.

### *Mi Visión – Accidentes, riesgo y urgencia*

Total apertura hacia los accidentes. Todo, absolutamente todo lo que sucede en la exploración e incluso en funciones ya al público, es material a ser utilizado. Concebimos como accidentes, las situaciones que se suceden inesperadamente, que incluso poco o nada tienen que ver con el objeto de exploración en ese momento. En mi visión, estos accidentes van directamente ligados a la exploración de las INTERACCIONES; pero los accidentes dan incluso un paso más allá dentro de lo inesperado: Los accidentes son aún más azarosos y menos conscientes. También muchas veces son el resultado de una fuerza externa, ajena al actor o la actriz. Un evento, circunstancia, alguna cosa que interrumpa el devenir de la creación. Se convierte en una interrupción creativa. Cualquiera fuera su origen o naturaleza, estos accidentes son bienvenidos. He creado obras enteras en función a un accidente revelador. O también me ha pasado, que obras en proceso de creación no encontraban ese centro del cual sostenerse, y fueron accidentes los que dieron sentido a todo y unieron todas las piezas.

Teniendo en cuenta todos estos conceptos dentro de mi caja de herramientas, sería imposible concebir un trabajo de construcción en función a lo PERSONAL (que la mayoría de las veces dejamos fuera de nuestros procesos), y a los IMPULSOS e INSTINTOS (que consistentemente reprimimos), sin que esto implique un tremendo riesgo como actor o actriz. Esta exploración nos ubica en un lugar en extremo vulnerable. Y al

---

---

**Narciso Telles y André Carreira (organizadores)**

---

---

arriesgarnos a exponernos así, he aprendido, nos lleva a descubrir incluso rasgos particulares como personas, que desconocíamos. Entonces es ahí que estamos creando realmente algo,

sin repetir modelos  
sin apoyarnos en trucos teatrales  
sin mecanización de técnicas  
sin hacernos cargo

Tomar ese riesgo es fundamental para ahondar en personajes, textos y también como personas. Sin riesgo, vivimos eternamente en un lugar cómodo que nos aplana, nos estanca y superficializa. El riesgo viene de la mano de otro concepto muy importante que es la urgencia. Todo, absolutamente todo lo que hagamos, debería estar impregnado de urgencia. De lo contrario, no tiene razón de existir. Para un personaje debería ser urgente tanto atender el teléfono, como confesar su mayor secreto. Si una decisión en escena no está impulsada desde la urgencia, no tiene razón de existir. Ahora bien, la urgencia no implica intensidad en la acción o en la manera de decir un texto. La urgencia es un concepto abstracto que viene desde dentro. Una decisión impulsada por una fuerza interna. Es INTERACCION. Da SENTIDO. Juntando el riesgo con la urgencia en cada decisión a tomar, sea cual fuere hasta las más mínimas o las más absurdas, dan como resultado un trabajo actoral completo y verdadero. Y esto llega hasta el público, contagiando directamente esa urgencia que se traduce en una fuerte conexión con espectadores, para quienes finalmente hacemos lo que hacemos.

Con todas estas apreciaciones expuestas, mis palabras identificadas y conceptos, aumentan...

PREGUNTAS - LIBERTAD - IMPULSO -  
VERDAD

INTUICION - PRESENTE - LA NO PRE-DIS-  
POSICION (el aquí y ahora)

EMOCION VS RAZON EL NO JUZGAMIENTO EL NO PENSAR

CUERPO VS. ANALISIS INTELECTUAL

SORPRESA / INTERACCION

SIGINIFICADO VS SENTIDO PERSONAL

ENSAYO EXPLORACION MEMORIA DE LAS EMOCIONES Y EL CUERPO

NO TRABAJO DE MESA ACCIDENTES

URGENCIA RIESGO

*ENBORRADOR – Dramaturgia Actoral*

Con esto llego a la actualidad, dentro de mi compañía de teatro experimental ENBORRADOR teatro en construcción, donde el rol del actor o actriz es de creador/a y está ligado directamente a la dramaturgia y a todo proceso creativo.

ACTOR/ACTRIZ INTERPRETE VS. ACTOR/ACTRIZ CREADOR/A

Este es un concepto que me ha traído un montón de críticas dentro del sector teatral. El malentendido radica en creer que al “elear” al actor-actriz a un rol de actor-actriz creador/a, estoy desmeritando al actor-actriz intérprete. No estoy descalificando, estoy añadiendo una característica más que implica que además de interpretar, se puede crear. Está también establecido que todo trabajo de interpretación conlleva creación.

---

---

## Narciso Telles y André Carreira (organizadores)

---

---

Se está creando un personaje que, hasta ese momento, no existía. Totalmente de acuerdo. Mi diferencia radica en la manera de crear. Dramaturgia actoral.

ENBORRADOR es una compañía que, a través de un método, crea obras originales en donde actores y actrices son creadores directos de su propio material. Se genera una colaboración entre dirección, elenco, dramaturgia, en la que todos los y las integrantes del elenco son escritores, escritoras, dramaturgos y dramaturgas. Y la sumatoria de las herramientas citadas en este escrito, junto con las palabras y conceptos claves, son parte del laboratorio creativo. De esta manera, el actor o actriz, no solamente crea interpretando un personaje, sino que es creador/a activo/a de toda la obra. En las producciones de ENBORRADOR el elenco está definido como ELENCO CREADOR, sin diferencias en cuanto a protagonismo o personajes específicos. Difiere de una creación colectiva, ya que la dirección mantiene su carácter provocador durante todo el proceso, tanto en cuanto a la creación de nuevo material como en la transformación de material ya creado; y mantiene su pluma dramática al final, dándole forma definitiva a todo lo creado, estructura y puesta en escena. Y esto construye mi concepción de artista teatral, integral, creador/a.

### *Enseñanza Actoral*

Finalmente, al hacerme la pregunta de si el actuar se puede enseñar, me remonto nuevamente al comienzo del camino y me hago otra pregunta. ¿Me lo enseñaron a mí? Y sinceramente debo decir que nadie me dijo exactamente cómo hacerlo. Cómo pararme en un escenario y... actuar. Yo fui siguiendo el camino de las PREGUNTAS que me surgían al estar ya actuando. Sí, maestros y maestras me han brindado un sin fin de herramientas, técnicas, teorías y hasta trucos. Mucha teoría he leído, en muchas técnicas me he entrenado, muchísimo he observado. Muchas de estas herramientas quedaron en mi propia caja,

Otras fui desechando

Otras fui transformando

### Otras me las inventé

Cuando doy clases, me cuido de decir que yo no enseño actuación. Considero a mis clases, un espacio de creación, investigación, exploración y experimentación. Pero sí, definiendo la formación en la actuación. Porque la única manera de encontrar tu manera de actuar, atada a tu visión teatral, es conociendo lo que ya fue afirmado anteriormente. ¿Qué existe? ¿Qué se hizo? ¿Qué se descubrió? ¿Qué preguntas ya fueron hechas? ¿Qué respuestas ya fueron encontradas? Y a partir de ahí, generar el camino propio. También definiendo el entrenamiento. Porque, lo que la actuación es y lo que conlleva no es un concepto cerrado, sigue evolucionando. Nuevas herramientas y nuevas maneras de expresión siguen apareciendo en movimiento continuo. Nuestro entrenamiento debería tener esa misma continuidad y constancia. Hoy estamos ante un total cambio de paradigma, teniendo al teatro parado ante la pandemia del COVID-19. Necesitaría otro artículo para analizar la disyuntiva actual entre teatro presencial y teatro online. Sin entrar en ese tema bastante sensible, estamos ante la decisión de pausar o continuar. Yo opto por no pausar. No he pausado mis clases e incluso he inventado nuevos espacios de exploración virtual. Dentro de los cuales por más que el teatro se encuentre atrapado en pantallas y cámaras, siempre mantengo el objetivo de intentar salvar u honrar la teatralidad de alguna manera. El ritual ha desaparecido, no sabemos hasta cuándo; pero podemos generar nuevos rituales. Al tener mi énfasis en la creación, creo firmemente en seguir creando con las herramientas que tenemos a mano en este momento. Y así ir descubriendo nuevas formas, nuevos SIGNIFICADOS y nuevos SENTIDOS. Y por supuesto, las formas de actuación se ven afectadas al existir hoy sólo ante cámaras. Estamos ante nuevos escenarios.

Nuevos desafíos

Nuevas concepciones

Nuevos procesos

Por ende

Nuevas PREGUNTAS.

Yo insto a continuar buscando las respuestas. Sea cual fuere el futuro del teatro, que nos encuentre creando.



## AUTORAS Y AUTORES

### Ana Kfourì

Es directora teatral e actriz. Doctora em Artes Visuais por la UFRJ, profesora del Curso de Artes Escénicas de la PUC-Rio. Actualmente está realizando un postdoc em el PPGAC ECo UFRJ. Em 2017 abrió el Centro de Estudios Ana Kfourì, CEAK, dedicado a la investigación y práctica artística. De 1992 a 2013 integró el cuerpo docente del Taller de Actores de TV Globo. Autora del libro *Lançou Forças de um corpo vazado* (editorial 7Letras y PUC-Rio, 2019). Recientemente, creó o canal CEAK en Youtube. @ceak.anakfourì

### Anne Bogart

Is an American theatre and opera director. She is currently one of the Artistic Directors of SITI Company. She is a Professor at Columbia University where she runs the Graduate Directing Concentration and is the author of four books of essays on theater making: *A Director Prepares*; *And Then, You Act*; *What's the Story*; and *The Art of Resonance*. She is a co-author, with Tina Landau of *The Viewpoints Book*, a "practical guide" to Viewpoints training and devising techniques.

### André Carreira

Licenciado en Artes Visuales (UnB, 1984), Doctor en Teatro por la Universidad de Buenos Aires (1994) e Investigador del Consejo Nacional de Investigación (CNPq) desde 1997. Profesor de Programa de Postgrado en Teatro de la Universidade do Estado de Santa Catarina y Programa del Mestrado Profissional em Artes. Miembro del Marvin Carlson Theatre Center Shanghai Theatre (China). Director teatral. Autor de los libros: *Teatro de Invasión: la ciudad como dramaturgia* (Documenta/Escénica, Arg: 2017); *Atuação por Estados: Prática de pesquisa e criação cênica* (2019); *Teatro Callejero en Brasil y Argentina* (Nueva Generación, Buenos Aires: 2003); *Meyerhold: Experimentalismo e Vanguardia* (E-Books, Rio de Janeiro: 2007); entre otros. Autor de artículos en periódicos como Conjunto (Cuba), TDR y Revista Kappa (EEUU) Territorios Teatrales y Telón de Fondo (Argentina), Urdimento, Sala Preta, Revista Brasileira de Estudos da Presença (Brasil). Investiga sobre experiencias teatrales en la ciudad a partir del concepto de la ciudad como dramaturgia, y también sobre procedimientos de actuación teatral en la escena contemporánea.

### **Carlos Araque Osório**

Actor, director e investigador teatral. Es Maestro en arte dramático y Doctor en Artes. Dirige el grupo Vendimia Teatro. Es docente de planta de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital. Asistente de dirección de Theodoros Terzopoulos, del grupo Attis Theater de Grecia. Forma parte de la International University Theatre Association, (AITU\_IUTA). Dirige el grupo de investigación “Estudios de la voz y la palabra” de la Universidad Distrital orientando los proyectos: El texto Teatral y la Acción, Lenguaje, pensamiento y acción, El espectro que soy yo y la Acción en Stanislavski. Entre sus publicaciones se destacan Ceremonial y Ritual Muisca, Dramaturgia en el teatro de los Muiscas, Voces para la escena, El teatro está en la calle, Teatro en Acción, pro-puestas pedagógicas, Dramaturgia en Diferencia, Teatro poshistórico. Perteneció al comité editorial de las publicaciones; Materilerilero, Malabares, Escenario Abierto, Revista ASAB y SCNK. Perteneció al comité editorial de la Revista indexada, “Calle14”, de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital.

### **Clara Angélica Contreras**

Directora Teatral egresada de la Facultad de Artes-ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, con Maestría en Educación de la Universidad Pedagógica Nacional, Doctora en Educación de la Universidad Federal de Uberlândia-Brasil. Es docente de la Universidad El Bosque, también es docente en el área de voz hablada de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, facultad de Artes-ASAB. Como investigadora ha centrado su atención sobre la formación en dirección teatral, la experiencia, el currículo, descubriendo diferentes metodologías de enseñanza-aprendizaje del arte teatral en el escenario universitario. Como creadora, pertenece al grupo Vendimia Teatro de Bogotá desde el 2003, con el cuál ha desarrollado gran parte de su actividad artística ininterrumpida, participa en una colectiva de mujeres de teatro de calle “Vale la pena ser callejeras”. También pertenece al consejo editorial de la revista digital brasileña *Rascunhos- Caminhos da pesquisa em Artes Cênicas* y es colaboradora de la Revista Universitaria Hojas de la Universidad El Bosque.

### **Guillermo Cacace**

Director y docente. Profesor Titular de Cátedra en las materias Actuación IV y Actuación Frente a Cámara del Departamento de Artes Dramáticas de la

## Escritos sobre la actuación contemporánea

---

Universidad Nacional de las Artes (UNA). Es también doctorando del Doctorado en Artes de la UNA. Director del Estudio Apacheta y de los espetáculos: Sería una pena que se marchitaran las plantas, de Ivor Martinić. Grupo Escena Urgente. Gral. Roca, Río Negro. Amor de cuarentena (*ficción sonora* en sus versiones de Argentina y España), de Santiago Loza. Parias (versión libre de Platonov de A. Chejov), Teatro CTBA (Sala Casacuberta). El mar de noche de Santiago Loza, Apacheta Sala/Estudio, NÜN Teatro. La crueldad de los animales de Juan Ignacio Fernández, Teatro Nacional Cervantes Mi hijo sólo camina un poco más lento de Ivor Martinić en Apacheta Sala/Estudio, Teatro El Picadero.

### José Ramon Castillo

Director, dramaturgo y docente. Director de la Compañía El Incinerador Teatro (Venezuela); Director de la Companhia EntreFronteiras Teatro (Brasil) desde 2019; Doctorando en Sociedade, Cultura e Fronteiras pela UNIOESTE; bolsista CNPQ 2021-2023; Fundador del Grupo de Investigaciones “Proyecto Fronteras: Teatro en las Fronteras” (Venezuela-México). Docente ASOCIADO de la Universidad Nacional Experimental del Táchira (UNET)-VENEZUELA 2002-2019. Mestre en Literatura Comparada de la UNILA-2019 (Brasil), Magister scientiae en Literatura Latino-americana y del Caribe de la Universidad de Los Andes 2004 (Venezuela). e-mail: [josecas99@gmail.com](mailto:josecas99@gmail.com)

### Marvin Carlson

Is an American theatrologist, currently the Sidney E. Cohn Distinguished Professor at City University of New York, and also previously the Walker-Ames Professor at University of Washington. A largely collected author, his work covers mainly the history of theatre in Europe from the 18th to the 20th century.

### Narciso Telles

Actor, director y investigador teatral. Postdoc em Teatro (UDESC, 2012), (UAM - Mexico/Universidad Castilla de la Macha - Espanha, 2017). Es profesor del Pregado en Teatro, del Programa de Posgrado em Artes Escénicas en la Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Investigador del CNPq y GEAC/UFU. Integrante del Núcleo 2 Coletivo de Teatro -Uberlândia-MG - Brasil. Actúa en las obras: Pátrio Poder (Dir. André Carreira); Fritzl, Agonista (Dr. Rafael Michelichem – Dramaturgia Emilio Garcia Wehbi); Tempos de Errância (Dir. Dirce Helena de Carvalho – Dramaturgia Rosyane Trotta). Autor del livro Cuerpos em actuación (Paso de Gato, 2020). [@nucleo\\_2](https://www.instagram.com/nucleo_2)

**Paola Irún**

Directora de Teatro. Egresada en la carrera de teatro de La Escuela Teatro MI. Master en Bellas Artes para Teatro multidisciplinario de la Universidad de Sarah Lawrence en Nueva York. Es creadora fundadora de la compañía de teatro experimental En Borrador teatro en construcción que lleva 10 años de labor en el campo nacional, con más de 12 espectáculos creados y también internacional presentándose en Nueva York, México, Brasil y Chile en diversas ocasiones. Como docente también tiene una cátedra a su cargo en la Universidad Nacional, FADA Facultad de Arquitectura y Diseño, “Proyecto escénico integrado I y II”. Co- fundadora del espacio conversatorio Mujeres de Teatro en resistencia a la pandemia 2020.

---

## Publicaciones de Argus-*a* en su sello Erosbooks:

Martín Giner

Tres escenarios improbables. Dramaturgia del humor

Gladys Ilarregui

*El amarillo inaudito. Poemas a Ucrania*

Gustavo Geirola

*Dedicatorias*

*Sonetos y antisonetos*

Gerardo González

*Soave Libertate*

## Otras publicaciones de Argus-*a*:

Alejandra Morales

*Representación de lo femenino en el teatro chileno*

*Rearticulaciones*

Alicia Montes

*Literatura erótica, pornografía y paradoja*

Gustavo Geirola

*Lacanian Discourses and the Dramaturgies*

Gustavo Geirola

*Introducción a la praxis teatral.*

*Creatividad y psicoanálisis*

María Cristina Ares

*Evita mirada*

*Modos de ver a Eva Perón:*

*las figuraciones literarias y visuales de su cuerpo*

*entre 1992 y 2019*

---

---

Gustavo Geirola

*Los discursos lacanianos y las dramaturgias*

Eduardo R. Scarano (compilador)

*Racionalidad política de las ciencias y de la tecnología.*

*Ensayos en homenaje a Ricardo J. Gómez*

Virgen Gutiérrez

*Con voz de mujer. Entrevistas*

Alicia Montes y María Cristina Ares, compiladoras

*Régimen escópico y experiencia.*

*Figuraciones de la mirada y el cuerpo*

*en la literatura y las artes*

Adriana Libonatti y Alicia Serna

*De la calle al mundo*

*Recorridos, imágenes y sentidos en Fuerza Bruta*

Laura López Fernández y Luis Mora-Ballesteros (Coords.)

*Transgresiones en las letras iberoamericanas:*

*visiones del lenguaje poético*

María Natacha Koss

*Mitos y territorios teatrales*

Mary Anne Junqueira

*A toda vela*

*El viaje científico de los Estados Unidos:*

*U.S. Exploring Expedition (1838-1842)*

Lyu Xiaoxiao

*La fraseología de la alimentación y gastronomía en español.*

*Léxico y contenido metafórico*

---

---

Gustavo Geirola  
*Grotowski soy yo.*  
*Una lectura para la praxis teatral en tiempos de catástrofe*

Alicia Montes y María Cristina Ares, comps.  
*Cuerpo y violencia. De la inermidad a la heterotopía*

Gustavo Geirola, comp.  
*Elocuencia del cuerpo.*  
*Ensayos en homenaje a Isabel Sarli*

Lola Proaño Gómez  
*Poética, Política y Ruptura.*  
*La Revolución Argentina (1966-73): experimento frustrado*  
*De imposición liberal y “normalización” de la economía*

Marcelo Donato  
*El telón de Picasso*

Víctor Díaz Esteves y Rodolfo Hlousek Astudillo  
*Semblanzas y discursos de agrupaciones culturales*  
*con bases territoriales en La Araucanía*

Sandra Gasparini  
*Las horas nocturnas.*  
*Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*

Mario A. Rojas, editor  
*Joaquín Murrieta de Brígido Caro.*  
*Un drama inédito del legendario bandido*

Alicia Poderti  
*Casiopea. Vivir en las redes. Ingeniería lingüística y ciber-espacio*

---

---

Gustavo Geirola  
*Sueño Improvisación. Teatro.*  
*Ensayos sobre la praxis teatral*

Jorge Rosas Godoy y Edith Cerda Osses  
*Condición posthistórica o Manifestación poliexpresiva.*  
*Una perturbación sensible*

Alicia Montes y María Cristina Ares  
*Política y estética de los cuerpos.*  
*Distribución de lo sensible en la literatura y las artes visuales*

Karina Mauro (Compiladora)  
*Artes y producción de conocimiento.*  
*Experiencias de integración de las artes en la universidad*

Jorge Poveda  
*La parergonalidad en el teatro.*  
*Deconstrucción del arte de la escena*  
*como coeficiente de sus múltiples encuadramientos*

Gustavo Geirola  
*El espacio regional del mundo de Hugo Foguet*

Domingo Adame y Nicolás Núñez  
*Transteatro: Entre, a través y más allá del Teatro*

Yaima Redonet Sánchez  
*Un día en el solar, expresión de la cubanidad de Alberto Alonso*

Gustavo Geirola  
*Dramaturgia de frontera/ Dramaturgias del crimen.*  
*A propósito de los teatristas del norte de México*

Virgen Gutiérrez  
*Mujeres de entre mares. Entrevistas*

---



---

Ileana Baeza Lope

*Sara García: ícono cinematográfico nacional mexicano, abuela y lesbiana*

Gustavo Geirola

*Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-1977)*

Domingo Adame

*Más allá de la gesticulación*

*Ensayos sobre teatro y cultura en México*

Alicia Montes y María Cristina Ares (compiladoras)

*Cuerpos presentes.*

*Figuraciones de la muerte, la enfermedad, la anomalía y el sacrificio.*

Lola Proaño Gómez y Lorena Verzero / Compiladoras y editoras

*Perspectivas políticas de la escena latinoamericana. Diálogos en tiempo presente*

Gustavo Geirola

*Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente*

Alicia Montes

*De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*

Lola Proaño - Gustavo Geirola

*¡Todo a Pulmón! Entrevistas a diez teatristas argentinos*

Germán Pitta Bonilla

*La nación y sus narrativas corporales. Fluctuaciones del cuerpo femenino en la novela sentimental uruguaya del siglo XIX (1880-1907)*

Robert Simon

*To A Nação, with Love: The Politics of Language through Angolan Poetry*

Jorge Rosas Godoy

*Poliexpresión o la des-integración de las formas en/ desde*

*La nueva novela de Juan Luis Martínez*

---

---

María Elena Elmiger  
*DUELO: Íntimo. Privado. Público*

María Fernández-Lamarque  
*Espacios posmodernos en la literatura latinoamericana contemporánea:  
Distopías y heterotopía*

Gabriela Abad  
*Escena y escenarios en la transferencia*

Carlos María Alsina  
*De Stanislavski a Brecht: las acciones físicas. Teoría y práctica de procedimientos actoriales de construcción teatral*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística  
Florianópolis  
*Falas sobre o coletivo. Entrevistas sobre teatro de grupo*

Áqis Núcleo de Pesquisas Sobre Processos de Criação Artística  
Florianópolis  
*Teatro e experiências do real (Quatro Estudos)*

Gustavo Geirola  
*El oriente deseado. Aproximación lacaniana a Rubén Darío.*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina  
Tomo I: México y Perú*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina  
Tomo II: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*

Gustavo Geirola  
*Arte y oficio del director teatral en América Latina  
Tomo III: Colombia y Venezuela*

---

---

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo IV: Bolivia, Brasil y Ecuador*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo V: Centroamérica y Estados Unidos*

Gustavo Geirola

*Arte y oficio del director teatral en América Latina*  
*Tomo VI: Cuba, Puerto Rico y República Dominicana*

Gustavo Geirola

*Ensayo teatral, actuación y puesta en escena.*  
*Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral*

---



---

---

---

**Argus-a**  
*Artes y Humanidades / Arts and Humanities*  
Los Ángeles – Buenos Aires  
2023

---