

## **La acción en situación de actuación**

Karina Mauro  
CONICET – UBA

Este trabajo se propone indagar en un aspecto básico del desempeño actoral: ¿cuál es el carácter de la acción realizada en el escenario? ¿Cuál es su relación con la acción realizada fuera del mismo y cuáles sus diferencias?

Dado el logocentrismo del teatro occidental, la Actuación ha reportado siempre un problema. El carácter acontecimental del desempeño actoral ha suscitado su necesaria subordinación a algún tipo de principio que lo torne previsible y controlable. Esta función ha recaído fundamentalmente en el principio de representación, es decir, en el sometimiento al texto dramático (volviéndose superlativa entonces la figura del autor), y muy posteriormente, en su representante escénico, el director.

Partiendo de esta disposición jerárquica del hecho teatral, la acción del actor se reduce a una ilustración de la acción narrativa provista por el texto. En este sentido, la acción en escena queda definida por una suerte de incompletitud o simulación que la distanciaría de la acción en la vida cotidiana. No obstante, y como veremos, este argumento resulta insostenible y no es aplicable a la totalidad de los casos, aspecto que lo vuelve inutilizable como fundamento de una definición de la acción escénica.

La hipótesis que proponemos es la de la inexistencia de características particulares e intrínsecas que distingan a la acción actoral (la acción efectuada por un actor en escena), de la acción cotidiana (la acción llevada adelante por un sujeto cualquiera fuera de la escena). Con el fin de argumentar esta afirmación, analizaremos las dificultades de la aplicación de la noción de representación a la acción actoral, indagaremos en la caracterización de lo teatral a partir de una dimensión de desdoblamiento, y una vez fundamentada la inexistencia de propiedades diferenciales de la acción actoral, postularemos que la particularidad de la misma radica en el posicionamiento del sujeto en una situación determinada (Merleau Ponty: 1975), a la que denominaremos y caracterizaremos como “situación de actuación”.

La subordinación de la Actuación al texto dramático se sostiene en la

preponderancia de la transitividad por sobre la reflexividad de la representación. Louis Marin (Chartier, 1996) distingue dos dimensiones de la noción de representación: la transitiva y la reflexiva. La representación de carácter transitivo constituye la sustitución de algo ausente por un objeto que ocupa su lugar. Por consiguiente, el objeto nuevo se vuelve transparente en favor de aquello que refiere, que se erige así como la justificación y legitimación de su existencia. El carácter reflexivo, en cambio, consiste en la autorrepresentación del nuevo objeto y en la mostración de su presencia. De este modo, el nuevo elemento se basta a sí mismo, sin necesidad de una justificación o legitimación externa. Si bien Marin estima que en toda representación, transitividad y reflexividad coexisten, la prioridad de la primera por sobre la segunda en el teatro occidental, le confiere a la acción en escena la función de sustituir a la acción narrativa cuyo agente es el personaje (Ricoeur: 2000).

Pero, ¿qué sucede cuando contrastamos este planteo con la acción realizada por un actor durante su Actuación? Pongamos por caso a un actor que camina en el escenario. Supuestamente, dicha caminata sustituiría a la caminata del personaje. En primer lugar, el texto dramático o la indicación escénica, de naturaleza lingüística, señalan mediante un concepto que el personaje “camina”. En los términos de la mimesis aristotélica, la composición de la trama permite configurar una serie de eventos y/o movimientos inconexos en una acción narrativa con coherencia, sentido, y principio, medio y fin, en este caso “caminar”, cuyo “quién” es el personaje. En segundo término, y sobre la base de dicho concepto, el actor realiza la acción y efectivamente camina. Ahora bien, ¿qué es lo que diferencia a esa caminata de otra efectuada por el sujeto en su vida cotidiana? ¿Por qué características intrínsecas a esa acción podemos afirmar que se trata de la sustitución o materialización de otra acción, ausente o irrealizada?

Consideremos un argumento tradicional: la acción escénica difiere de la real en el punto en que las motivaciones que la originan no son verdaderas<sup>28</sup>. La acción no correspondería al actor porque se halla motivada en una idea que es anterior y exterior a la ejecución, por lo que la acción que se representa en escena es la traducción material de un contenido previo, no correspondiendo a la Actuación en sentido estricto. La idea posee además una jerarquía superior a su ejecución en una acción efectiva.

---

28 En este sentido, el desarrollo de metodologías de Actuación realistas buscarán reducir lo más posible este hiato, al proclamar que el actor debe hacer suyas las motivaciones del personaje, con el fin de que todo signo exterior tenga un correlato “interior”

Este argumento, eminentemente dualista, se halla aun hoy muy extendido en la práctica y en la teoría teatrales. Sin embargo, permanece sin explicar en el mismo, en qué aspectos inmanentes radica la diferencia entre las acciones realizadas a partir de una motivación real y las acciones que ilustran o materializan una idea aportada previamente. Esto es debido a que los motivos son imperceptibles en la acción<sup>29</sup>, e incluso pueden permanecer indeterminados para el propio actor.

La teoría teatral contemporánea, cuyo cimiento se halla en la semiótica estructural, sostiene que la especificidad de lo teatral se funda en la Denegación. La función esencial de este concepto es la de producir el desdoblamiento del enunciado escénico. Así, todo aquello que se halle en escena se sustraerá de la realidad, al enunciarse como teatro.

No obstante, la Denegación es más compleja en el caso del actor, quien para ser percibido como personaje (Hamlet, quien muere trágicamente hacia el final de la obra) y no como persona (un sujeto que es asesinado en un instante impredecible), es necesario seguir viéndolo siempre como actor. Hamlet es el resultado de un desdoblamiento que nos indica que si bien el sujeto es real, lo que hace no lo es, dado que está actuando<sup>30</sup>.

Revisemos este argumento. Para enunciar la especificidad de la acción actoral sobre la base de la Denegación, debemos precisar a qué acciones nos estamos refiriendo. De regreso a nuestro ejemplo, si un actor camina por el escenario, debemos reconocer que dicha caminata se ha hecho efectiva. Pero si un actor muere en escena, será necesario comprender que dicha muerte no ha sido tal. Nos encontramos entonces con la evidencia de que el concepto de Denegación así caracterizado, se manifiesta demasiado laxo o inexacto, dado que en toda Actuación habrá acciones que será necesario denegar (el actor no murió) y otras que no podrán *ni deberán* denegarse (el actor realmente anduvo por el escenario).

Con el objeto de precisar más exactamente la especificidad de lo teatral, han surgido en la última década otras explicaciones teóricas, que profundizan en la noción de teatralidad como mirada que desdobla. Oscar Cornago (2005) define a la teatralidad

---

29 De lo que se desprenden todos los malentendidos y las astucias en relación a la Actuación sincera o efectista, discusión de la que participa tanto la anécdota del Ion de Platón (1974); como la paradoja de Diderot (2001)

30 De esto deriva la idea de “espectador ingenuo”, que es aquél que no podría producir la Denegación, por cuanto confunde al nuevo objeto con el objeto invocado y cree que verdaderamente el actor murió (aspecto específico del teatro, del que están exentas otras artes).

como la cualidad que una mirada le otorga a una persona que se exhibe conciente de ser mirada, mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento. Por lo tanto, se trataría de una acción que se exhibe como real, dado que posee todos sus atributos, pero que se denuncia como falsa. Dicha denuncia implica que el engaño o fingimiento sean visibles, porque sino, no habría teatralidad alguna.

Consideremos la acción narrativa “Laertes mata a Hamlet”. Mientras el actor realiza una serie de movimientos con la espada, Laertes asesina a Hamlet. Sabemos que hay algo allí que el actor no ha hecho: matar. Pero mediante la Denegación, vemos que sí lo ha hecho. No obstante, la mirada que desdobra esta acción, no lo hace viendo el producto y viendo también el fingimiento, tal como lo plantea Cornago. Por el contrario, el producto se ve, mientras el fingimiento *se conoce*. Y a tal punto el saber condiciona la percepción, que se deja de ver lo sucedido (una infinidad de movimientos, ritmos, gestos y formas, que exceden o no están contenidos en la acción narrativa “Laertes mata a Hamlet”), para ver lo que *se sabe* que sucedió, en definitiva, para ver lo que *debe* verse.

Lo que observamos una vez más, es que lo específico de la acción actoral deriva de la conceptualización de la misma, es decir, de su vínculo con el discurso que la delimita.

Josette Feral (2003), por su parte, propone que la teatralidad descansa sobre una mirada que postula y crea un espacio separado de lo cotidiano, produciendo una partición de la realidad. Se trataría de la generación de un tiempo suspendido y reversible, que se inscribe en lo que Feral denomina “ley de imposibilidad del no retorno”. Según esta perspectiva, la teatralidad radica en la generación de un marco que distingue un exterior cotidiano, donde las acciones son realizadas efectivamente y no pueden ser deshechas, de un interior en el que el tiempo es reversible, es decir, en el que las acciones tienen vuelta atrás. Esto puede suceder porque la acción actoral sea efectiva pero no tenga consecuencias en lo real o porque no se realice por completo.

La “ley de imposibilidad de no retorno” tiene un efecto retroactivo e indica: esto que hemos visto, no sucedió. Pero si bien podemos decir que mientras un personaje “entra a palacio”, el actor permanece tras bambalinas, con lo cual su acción de dirigirse a palacio no tiene consecuencia en lo real, la acción de “andar” sí la tiene, porque el actor efectivamente se ha desplazado, de modo que dicha caminata no puede “deshacerse”. El sentido atribuido a lo que sucede en escena (“lo que el actor está haciendo es para

señalar que Laertes mata a Hamlet”) es aquello que puede entenderse de la lectura del texto sin necesidad de la acción del actor. Sólo si nos limitamos a ver que Laertes mató a Hamlet, y dado que no lo mató, podemos decir que la acción puede “deshacerse”. Pero, ¿hemos visto eso realmente o le hemos atribuido ese sentido a lo que vimos, que es en sí mismo, otra cosa? Que Laertes mate a Hamlet es una acción que no ha sucedido jamás y que no podemos hallar en otro sitio más que en el texto dramático. Como resultado, la única acción que puede “deshacerse” es aquella que nunca ha ocurrido.

Desplazarse por el escenario es una acción completa y efectiva, matar, no. Pero, ¿acaso el teatro debe dividirse entre acciones completas e incompletas? Supongamos una obra realizada íntegramente con acciones efectivas que no refieren a otra cosa más que a sí mismas. ¿Podremos afirmar que no se trata de teatro sino de realidad? Tomemos un caso extremo como *Shoot*, performance realizada por Chris Burden en 1971, que consistió en un disparo al brazo del artista. La acción fue realizada efectivamente y ha sido completa, no hay retorno posible de ella, al punto que Burden debió ser hospitalizado. Sin embargo, lo perturbador de la experiencia es que ninguno de los asistentes creía que allí le estuvieran “haciendo daño” a alguien, aunque el disparo haya sido real. ¿Qué es aquello que “mediatizaba” dicha experiencia, al punto que los espectadores no impidiesen el disparo o huyeran por temor a ser agredidos? ¿Qué es lo que provocó que el sujeto que efectuó el disparo lo hiciera sin reservas y que Burden se sometiera a ello sin problemas? No se trata de un rasgo de la acción, por el cual ésta pueda ser considerada como no real o no efectiva. Tampoco hay algo en ella que pudiera considerarse representación de otra cosa ausente.

La constitución del hiato no consiste aquí en una acción remedada, defectuosa o incompleta, sino en el enunciado “esto es arte” esgrimido por Burden y compartido por los concurrentes, lo cual bastó para que todos justificaran y se justificaran a sí mismos el hecho, adoptando conductas que serían totalmente diferentes de no existir dicha declaración. Este enunciado no era un hecho contundente que partía de la naturaleza incontestable de la acción, dado que, si bien era compartido por los presentes, no lo era por otras personas<sup>31</sup>. La polémica que plantea la obra (y en la que se sustenta buena parte del arte conceptual contemporáneo), radica en el choque de fuerzas de enunciados disímiles, siendo siempre uno de ellos el enunciado “esto es arte”.

---

31 Esto se demuestra en el hecho de que la *performance* no fue comunicada a la policía, ante la cual se esgrimió una explicación falsa

El caso analizado demuestra que la diferencia entre balas reales o falsas es impertinente para hablar de representación / presentación o verdad / falsedad, dado que estos conceptos se hallan delimitados por la relación entre enunciados y no por el contenido de la acción en sí. Tampoco sería pertinente plantear entonces que es fuera del arte donde las cosas pueden simplemente “presentarse”, dado que las motivaciones supuestamente reales para llevar adelante una acción en la vida cotidiana y los medios por los cuales hacerlo, también dependen de la mediación del lenguaje. Por ejemplo, ¿el disparo hubiera sido una mera “presentación” si respondiera a motivos reales en lugar de artísticos? ¿Qué son los “motivos reales”? ¿Acaso no hay mediatización alguna en el hecho de que si alguien quiere hacerle daño a otra persona, sepa que, entre otras cosas, puede comprar un arma, cargarla, apuntar y tirar?<sup>32</sup> Por lo tanto, todas las explicaciones son el resultado de la conceptualización de la acción realizada, la cual es cambiante, contingente y externa al acontecimiento en sí, características que no se diferencian de las de la acción en el ámbito cotidiano, que también debe ser conceptualizada para ser comprendida.

Estimamos por consiguiente, que lo teatral implica una dimensión de desdoblamiento, pero que es inadecuado establecer la misma sobre la base de la noción de representación transitiva, o en la distinción entre acción real y acción actoral. Consideramos, por el contrario, que no existen características intrínsecas que permitan una diferenciación entre ambas, dado que tanto las acciones de la vida cotidiana como las actorales, dependen de la mediación de una instancia externa que permite conceptualizarlas como tales: el lenguaje. Afirmamos entonces, que la acción actoral no difiere de la acción real.

### **¿Cuál es entonces la especificidad de la acción actoral?**

Consideramos que se trata de la acción de un sujeto que se halla posicionado en un contexto determinado por el lenguaje, al que denominaremos “situación de actuación”. Se trata de la circunscripción de una situación espacio temporal en la que el sujeto, en tanto ser encarnado, se posiciona para llevar adelante dicho accionar ante la mirada de otro sujeto.

En su *Fenomenología de la Percepción*, Maurice Merleau Ponty (1975) define al

---

32 Aun si planteásemos la “ausencia de motivos” en la realidad, siempre puede apelarse al último sentido posible para suplir dicha falta, la “locura”

sujeto en tanto situado. Para el autor, el sujeto “es” su cuerpo, en tanto límite que da lugar, y en consecuencia, que coloca en situación. Sólo como situado, es decir en relación con un mundo que no se posee como totalidad cognoscible sino como contexto para una posición determinada y parcial, el sujeto es del mundo, posee un mundo, se da un mundo.

Esta concepción del sujeto imposibilita pensar a la acción como ejecución de una idea previa o externa. No es pensable entonces una acción emprendida desde una separación o suspensión del medio contextual para responder exclusivamente a imperativos conceptuales, es decir, no es posible para el sujeto accionar sin estar situado. Los movimientos y las acciones se experimentan como resultado de la situación, no son necesariamente precedidos ni acompañados por ideas o pensamientos y es por ello posible afirmar que la motricidad posee ya el poder de dar sentido. Cada movimiento tiene lugar en un medio contextual que es determinado por el movimiento mismo, dado que encierra ya una referencia al mundo, pero no como representación, sino como medio hacia el que el sujeto se proyecta. Mover el cuerpo es apuntar hacia dicho medio, responder al mismo, por lo que no puede concebirse un movimiento que sea primero representado y luego meramente ejecutado.

Donde la concepción dualista del sujeto propone una comprensión intelectual previa traducida posteriormente en movimientos adecuados (intervalo menos pronunciado en una acción real, pero acentuado en la ficción), la fenomenología plantea a cualquier acción desde la estricta vinculación del sujeto con la situación en la que se halla posicionado. El cuerpo que ejecuta un movimiento en una situación no real, hace un movimiento que se convierte en su fin, por lo que logra romper su inserción en el mundo dado y dibujar en torno a sí una situación ficticia. Si bien desarrolla su propio fondo o contexto, dicho movimiento no posee menos realidad, o una ejecución imperfecta o incompleta respecto de un movimiento situado en otro contexto. Representar un papel es, para Merleau Ponty, situarse en una situación imaginaria, deleitarse con el cambio de medio contextual, ponerse en situación.

Por consiguiente, definimos a la situación en la que el sujeto se halla posicionado y a partir de la cual acciona actoralmente como “situación de actuación”. La misma es una situación imaginaria en la que las acciones ejecutadas son reales.

No obstante, esta definición de situación como interrupción en un continuo, es

aplicable tanto al ámbito de lo cotidiano como a aquello que difiere del mismo por su virtualidad. ¿Qué es lo que distingue a la situación de actuación de otra situación cualquiera?

Postulamos que lo que distingue a la situación de actuación, es que las acciones realizadas por el sujeto posicionado en la misma son idénticas a una acción cotidiana, pero no tienen otra función ni motivación que producirse ante la mirada de otro sujeto. Se trata de una situación en la que la acción del sujeto carece, no de efectividad en su realización, sino de otra utilidad o función que su sola realización ante otro. Consecuentemente, ni el sentido, ni el referente representados sostienen a la acción actoral en tanto justificación por los resultados didácticos, éticos o morales de la misma. Como corolario, agregaremos que en la situación de actuación es necesaria la participación de dos sujetos, aquel que acciona y aquel que observa dicho accionar.

### **Conclusiones**

En el presente trabajo hemos argumentado que la acción actoral no difiere de la acción cotidiana. En contraposición a la acción narrativa (enunciada en el texto dramático), que presupone orden y coherencia, la delimitación de principio, medio y fin, la posibilidad de ser concebida, enunciada, pensada, planificada, y de entenderla y abarcarla intelectualmente (Ricoeur: 2000), la acción del actor en escena es lanzada y no terminada. Es un acontecimiento y su supeditación al esquema de la acción a representar, no lo contiene.

Al igual que en lo cotidiano, la acción en escena implica devenir. Hay por lo tanto, un riesgo inherente a la acción actoral. Dicho riesgo implica exactamente lo contrario a lo propuesto por la “ley de imposibilidad de no retorno”, es decir, establece la posibilidad siempre latente de que algo realmente “suceda”. Como toda acción, se trata de un presente vivo, activo, operante, que replica al presente visto, considerado, contemplado y reflexionado (Ricoeur: 2000). Se desarrolla en el instante, es decir, se da en tanto irrupción y ruptura.

En tanto realizada por un sujeto, la acción del actor, al igual que la acción cotidiana, no puede sustraerse del aquí y ahora, del instante en el que irrumpe, en el que se produce. Por lo tanto, para comprender la acción del actor ha sido necesario desentrañar, en primer lugar, las condiciones de su acción en escena en tanto sujeto, para lo cual



hemos propuesto la noción de “situación de actuación”.

La consideración del accionar en escena, objeto del presente trabajo, no sólo supone la adjudicación de un papel prioritario del actor en el hecho teatral, sino que procura considerar a la Actuación como una obra de arte atribuible a un sujeto. De las definiciones propuestas, surge la especificidad de la Actuación en tanto obra de arte. Mientras en otras disciplinas, la acción artística produce un objeto tangible cuya contemplación posterior por parte de un espectador no es imprescindible para la definición de la obra de arte como tal, la acción actoral es soportada por su sola ejecución, por lo que el único fundamento que la justifica es el ser mirada o contemplada. Sin embargo, no obstante compartir esta característica con las otras artes denominadas “interpretativas” (como la danza, la ejecución instrumental o el canto), la diferencia de la Actuación radica en que en el caso de la acción actoral, la misma no difiere de la acción cotidiana.

El sentido o referente a representar o interpretar no origina la acción ni posiciona al sujeto en la situación de actuación. La acción actoral implica un posicionamiento contingente en un contexto que no es estático, dado que el actor no sólo tiene como premisa la representación de un personaje, sino que se halla directamente afectado por todas las eventualidades que se presenten en la situación espacio-temporal en la que se desarrolla la Actuación, ante las cuales deberá reaccionar. Esto hace que en la situación de actuación, como en toda situación, la acción no pueda ser predecible, por lo que sólo puede tener significado cuando ha concluido. El personaje sólo da cuenta de aquello que debe ser visto y comprendido por el espectador. No obstante, el actor participa también de los procedimientos teatrales ocultos para el mismo (los ensayos, las pautas del director, lo que sucede detrás de escena, la maquinaria, los técnicos, etc.).

Consideramos, por lo tanto, que la acción actoral no es el resultado de la sustitución o representación de algo previo, sino el origen de la Actuación como fenómeno específico. Es el sujeto el que dota de configuración efectiva a la obra a través de su accionar, del cual emanan todos los sentidos a percibir. De no ser por la Actuación, la acción a representar no podría ser invocada o reconocida. Lo único presente en el acontecimiento escénico es la acción del actor, por lo que el personaje no tiene otra existencia en esa situación espacio-temporal que la emanada de aquélla. Esta constatación desestabiliza la pertinencia de la noción de personaje fundamento de la

Actuación, en el pasaje del texto dramático al acontecimiento escénico. Por el contrario, es el accionar del actor en situación de actuación lo que establece la posibilidad de una representación de carácter transitivo. La acción actoral posee un carácter performativo merced al cual la ausencia evocada (la acción narrativa y su “quién”, el personaje) acontecen como su *efecto* y no como su *causa*. La ausencia evocada por la representación transitiva, no sería entonces sustituida, sino *construida* por la acción actoral. Por consiguiente, es merced a la Actuación que puede establecerse el sentido y el referente en el teatro, dado que en ausencia de aquella, éstos permanecerían informados y no tendrían existencia “teatral” (más allá de su existencia literaria).

## BIBLIOGRAFÍA

- Chartier, R., 1996. *Escribir las prácticas. Foucault, De Certeau, Marin*, Bs As, Manantial.
- Cornago, O, 2005. “¿Qué es la teatralidad?”, en *Telón de Fondo*, Año 1, Nro. 1, Bs As: UBA
- De Toro, F., 1987. “¿Teatralidad o teatralidades?”, en *Espacio*, Año II, Nro. 3, Bs As: Fundart
- Descartes, R. 1959 (1641). *Meditaciones metafísicas*, Buenos Aires: Aguilar.
- Diderot, D., 2001 (1773) *La paradoja del comediante*, Veracruz: Ed. Gobierno de Veracruz
- Feral, J., 2003. *Acerca de la teatralidad*, Bs As: Nueva Generación
- Mauro, K., 2010. *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*, Tesis de Doctorado, inédita.
- Merleau Ponty, M., 1975. *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península
- Platón, 1974. *Ion*, Bs As: Eudeba
- Ricoeur, P., 2000. *Del texto a la acción*, Bs. As.: Fondo de Cultura Económica