

Cuerpos situados para una expectación en trama

PESSOLANO, Carla / IIT-DAD-UNA / CONICET / UFC – carlapessolano@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: espectador – escena – resistencia – cuerpo poético – cuerpo actoral*

› **Resumen**

Según María Onetto la actuación necesita cargarse de un tipo de energía peculiar para poder “soportar” la mirada del espectador. Partiendo de esta idea, en este trabajo se estudiará la centralidad de un cuerpo de actuación que se reconoce frágil y en ambivalencia permanente. A partir de la idea de trama, recurrente en la constelación de creadoras y creadores inscriptos en una concepción escénica de resistencia, se buscará ubicar las zonas de la creación escénica en que la existencia de un cuerpo que actúa constituye un acto poético para un cuerpo que mira.

› **Presentación**

Según María Onetto la actuación necesita cargarse de un tipo de energía peculiar para poder *soportar* la mirada del espectador. Partiendo de esta idea, en este trabajo se estudiará la centralidad de un cuerpo de actuación que se dice frágil y en ambivalencia permanente, pero reconoce su praxis como instrumento de comprensión del mundo. A partir de la idea de trama, recurrente en la constelación de creadoras y creadores inscriptos en una concepción escénica de resistencia, se buscará ubicar las zonas de la creación escénica en que la existencia de un cuerpo que actúa constituye un acto poético para un cuerpo que mira.

Hace algunos meses tuve la oportunidad de participar de un taller que dictó María Onetto en el marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro, organizado por el Grupo IEP del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes. A partir de cinco frases se organizó un proceso de trabajo que duró los dos días del intercambio que enmarcaba el taller. Esas frases provienen de materiales textuales de autores diversos (con proveniencias disimiles y géneros variados) y su lugar central dentro del despliegue de su metodología de trabajo se condice con una mirada singular de Onetto sobre la escena: ella suele hablar de “actuar la frase”, dejando entrever que ese podría ser el nodo central de su estructura de sentimiento (Williams, 2009). Esa especie de polinomio de cinco citas funcionaria como modo de apertura. Y luego, el trabajo sobre un cuerpo que se prepara para materializarse en la escena. En ese

espacio de taller, breve, de dos días, Onetto pudo desplegar algunas de las líneas principales de su concepción teatral. Algunas de estas líneas se asocian con la existencia de una "dimensión inconsciente de la actuación" (Onetto, 2021) que ella también reconoce como "eso que emana en la práctica" (Onetto, 2021). Enunciado en estos términos pareciera estar hablando de una materialidad difusa, inaprensible. Pero, aunque difícil de describir con los términos del lenguaje literal, eso que emana de la práctica se apoya en cuestiones bien materiales: el cuerpo de la actriz y del actor.

Justamente, es Onetto quien en el marco de sus clases refiere a ciertas "cosas intraducibles", "fuerzas invisibles", "la llama escondida" de la actuación. ¿Pero por qué hará falta toda esa serie de alusiones metafóricas a aquello extraño e inasible que sucede con los cuerpos de actuación en la situación escénica?

› **Trama y fragilidad**

En una investigación que se encuentra en curso he observado que esto se repite en las metarreflexiones de creadoras y creadores sobre las praxis de actuación (no esos decires puntuales, pero si otros, cercanos, que podrían estar relacionados). Me detengo concretamente en las reflexiones que configura una constelación en específico que son las y los creadores de resistencia. A partir del análisis de los decires de este grupo (que puede tener ciertas coincidencias fácticas y estilísticas, pero es principalmente una grupalidad virtual a partir de ciertos rasgos comunes) detecté la presencia de metáforas para referir especialmente a cuestiones en torno a la actuación. Para trabajar esas metáforas utilizo la teoría de la metaforología, desarrollada por Hans Blumenberg, en que refiere a las metáforas como el "subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes" (Blumenberg, 2003: 220). Mediante el relevamiento de esas palabras pude comprobar, en primer lugar, la presencia de dos tipos de metáforas diferentes, las que aparecen como herramientas metarreflexivas explícitas en diferentes escritos teóricos de creadores y aquellas que forman parte de la cotidianeidad de la práctica y perviven en el campo de la clase y el ensayo. Dentro de esta configuración metarreflexiva, esos modos de decir que toma Onetto abonan a la idea de una reflexión elaborada sobre las praxis (que bien puede hallarse en un diario de notas o en una entrevista que reúna sus discursos de espesor), un modo de aproximación a decir aquello inefable que sucede al momento de actuar. Encontramos también durante la situación de clase cantidades de metáforas del otro tipo: por ejemplo, cuando justifica el entrenamiento previo a la escena refiriendo que "humedece zonas que habitualmente están secas" (Onetto, 2021), o cuando simplemente propone "sumergirse" (Onetto, 2021) en mismo entrenamiento, también cuando manifiesta ir en busca de aquello que hace un "sucundúm" (Onetto, 2021) en referencia a un estímulo gatillo ineludible para producir actuación o cuando fundamenta registrar el "impacto" (Onetto, 2021) de una frase para poder activar el cuerpo de actuación, entre otras.

Pero, más allá de las múltiples alusiones metafóricas que buscan "pulsar" (también un término suyo) algunos mecanismos que quedarán en lo efímero de la clase, retomando aquella categoría primera, de metáforas metarreflexivas, la actriz y docente implanta en su concepción de la escena una conexión potente entre las ideas de *trama* y *fragilidad* cuando define: "la actuación es como algo frágil que requiere de una trama para poder hacer de la existencia un acto poético" (González, 2021).

Por lo tanto, siguiendo esta idea, la actuación se encontraría sostenida desde un territorio de fragilidad que al configurar un entramado específico permitiría producir un acto poético a partir de la propia existencia de un cuerpo de actuación. Al pensar justamente en los modos en que la materialidad escénica incorpora elementos de los sujetos teatrales que la constituyen, no se puede evitar notar que la gran complejidad que trae aparejada la escena es que quien la transita no podrá separarse nunca de su material. Su obra es generada desde la propia materialidad que es el cuerpo específico que la contiene, "su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, 'el material de la propia existencia'" (Fischer-Lichte 2011: 157).

A su vez, el cuerpo es el territorio del "entre" por excelencia. Es lo que vuelve manifiesta la singularidad del hecho escénico porque el cuerpo de actuación es materialidad intrínseca de la escena. A su vez, la producción de un pensamiento acerca del acontecer del artista escénico en su obra, desde la óptica específica que avala la escena, instala la posibilidad de una reflexión que dinamiza no solo las prácticas de la escena, sino también la producción de conocimiento derivada de las mismas.

En Onetto se encuentra esta idea de diversas maneras. Por ejemplo, cuando alude a la actuación como a como actividad "ampliadora de la existencia" (Onetto, 2021) o la actuación como "instrumento de comprensión": "se actúa lo que se comprende, si comprendo poco, actúo poco" (Onetto, 2021). Estos dos constructos son una pieza clave para pensar cuestiones relativas a la configuración de un cuerpo de actuación, especialmente desde dos aspectos: desde lo que se *comprende* en la actuación, es decir, lo que ese cuerpo entiende, transita, manifiesta y que se expresa en materialidades que no pueden darse por fuera del tránsito del ensayo o de la clase; y lo que ese cuerpo proyecta en la interacción con el "punto de vista", para pensar en la expectación en términos amplios (desde una concepción muy usual entre la constelación de creadoras y creadores de resistencia). Pensando en lo singular de esa interacción puede recuperarse un apartado del libro *Un mundo común* en que Marina Garcés describe:

Nuestros cuerpos, como cuerpos pensantes y deseantes, están imbricados en una red de interdependencias a múltiples escalas. Para cambiar la vida, o para cambiar el mundo, no nos sirven entonces los horizontes emancipatorios y revolucionarios en los términos en los que los hemos heredado. Por eso los cuerpos se desencajan de los discursos y empiezan a hacer lo que sus palabras no saben decir (Garcés, 2013: 48)

Cuando la autora se ocupa de pensar acerca de la politización de la corporalidad (a partir de la imagen de un cuerpo ardiendo al comienzo de la primavera árabe que circuló mediáticamente) pone en tensión la idea de "autonomía". Alude a que este concepto se había vuelto la bandera de la construcción emancipatoria moderna: condensándose en la aspiración a "[una] autonomía de la razón, [una] autonomía de la política, [una] autonomía del cuerpo, [una] autonomía del individuo, [una] autonomía del deseo". Ante ese imposible, hoy el cuerpo se reconoce tal únicamente situado en un espacio y en interacción con otros. En nuestro campo de pensamiento, el teatro, lo que en su momento fue una autonomía actoral hoy quizá se encuentre mutando hacia una apertura de sentidos o -enunciado de modo más lúcido- lo que Onetto ha llamado "la actuación como un cuerpo que decide atravesar una experiencia" (González, 2021). Sumado a esto, algunos elementos mencionados por Garcés funcionan de manera transparente para hacer una transposición al campo del teatro. Cuando los cuerpos de actuación "se desencajan" de un rol subalterno limitado a responder a las expectativas de una dirección o una dramaturgia aparece en su despliegue una dimensión otra, la dimensión expansiva de la propia experiencia. En esta línea, podríamos agregar también la reconocible dimensión del "cuerpo poético" al que Bartís (2018) define del siguiente modo: "el cuerpo poético del actor pone en tensión la idea del lenguaje por delante" (9) porque constituye un lenguaje en el cual diversos elementos se ponen por encima del aspecto narrativo o dramático. El director agrega: "intensidades emocionales, formas, velocidades, ritmos, encadenamientos poco convencionales" (9). Es decir, un hacer apoyado centralmente en *lo que puede un cuerpo*. Este cuerpo poético es aquel que – a partir de esos recursos particulares entonces – se diferencia del cuerpo de la realidad cotidiana. De hecho, el fenómeno de *poiēsis* (Dubatti, 2011) requiere esta fricción con la experiencia de la cotidianeidad, ya que se conforma en un espacio creado, de alteridad y desterritorialización. Será en ese espacio liminal, entonces, en que se genera esa "otredad" única con la que es capaz de trabajar la escena.

› **La materia de la actuación**

Pero ¿cuál sería la razón por la que a un cuerpo de actuación le cueste "soportar" la energía del espectador? ¿Hasta dónde llega un cuerpo en la actuación? ¿Hasta dónde, físicamente, en el vínculo con la expectación? ¿Hasta dónde su proyección?

Si se comprende al teatro como "encuentro de cuerpos" será dentro de este marco que lo que produzca el ente poético se verá constantemente multiplicado por la recepción. El universo escénico transmitido a partir de su materialidad singular será transformado en múltiples universos gracias al fenómeno poético. A su vez, a partir de lo que Rancière (2010) llama los "signos sensibles [...] dispuestos por la voluntad de un autor" (55) (en nuestro caso la autoría estaría centralizada en el propio cuerpo de actuación), estas

multiplicaciones incontables harán su propio recorrido interno, ya que al formar parte de la situación de expectación cada receptor se involucra, de manera singular, con una cierta lectura de su propio universo (experiencia, imágenes, referencias, etc.). Más allá de la situación de recepción o encuentro que implica la experiencia espectral, el ente poético en sí tiene una particularidad en ese contexto. Si bien el cuerpo poético se encuentra conformado por el cuerpo real (cotidiano) del actor, está atravesado por el procedimiento de *poiēsis*, lo cual genera lo que podríamos pensar como "un universo paralelo" que es el mundo evocado. Esto quiere decir dos mundos espacio-temporales en uno, durante la situación de expectación: podría pensarse en una especie de dinámica que mantiene activo el ida y vuelta entre lo histórico y lo singular. Entre "mi mundo" y "los mundos", como referirá Nelson Goodman en *Maneras de hacer mundos* (1978).

El cuerpo de actuación configura, entonces, a partir de la creación de una "materialidad" específica, un mundo posible para el espectador a través del espacio de acontecimiento que es la escena, utilizando diversos recursos en vistas a una producción de sentido interdependiente. En este sentido podemos ver esa zona de borde entre el relato subjetivo que es la obra del artista y la realidad cotidiana que lo enmarca y contiene: el límite en que lo experiencial se transforma en acontecimiento y viceversa. Volviendo a María Onetto, la actriz reconoce esa materialidad singular que despliegan los cuerpos de actuación, de hecho, habla de su trabajo actoral como "hacer materia". Así lo afirmará hablando del proceso de trabajo de la obra *Potestad* de Eduardo Pavlovsky y bajo la dirección de Norman Briski:

[...] había algo muy fuerte en todo lo que fue el proceso, y a mí me gustó mucho hacer materia para que alguien como Norman Briski pudiera pensar cosas y yo tratara de traducirlas en escena. (Pages y Aguilera, 2021)

"Hacer materia" dice ella y parece suspender toda definición posible para repensar el vínculo entre actuación y punto de vista. Qué más transparente para una praxis de actuación que considerar posible volverse material para traducir lo intraducible dejando atravesar el propio cuerpo. Y frente a esto aquella mirada, aguda, exterior que únicamente será tolerada a partir de un tránsito actoral "del arder" cuando Onetto afirma:

Hay algo del arder, que lo uno mucho a la actuación. Y hay veces que la intensidad actoral, aunque uno esté actuando algo aparentemente más liviano, está presente internamente. Es necesaria un tipo de energía intensa para soportar la mirada del espectador. (Pages y Aguilera, 2021)

› **Conclusión**

Para concluir, en estas líneas tomamos algunos disparadores propuestos en el marco de las clases de María Onetto para pensar en una expectación posible, aquella que se constituye frente a un cuerpo de actuación que se proyecta en un arder y se sabe capaz de "hacer materia". En sus concepciones podemos pensar en una estructura de sentimiento que se apoya sobre diversos puntos reconocibles. Por un lado el desfasaje que presenta la creadora de la idea de autonomía actoral hacia la concepción de "apertura de sentidos" (porque desde la actuación se puede proyectar pensamiento que abarca tanto la propia creación como la expectación); el trabajo sobre una metodología específica para apropiarse de una "estrategia" para estar en escena (un "actuar la frase"); una evidente productividad discursiva a nivel metarreflexivo y a nivel de lo que sirve para provocar algo en el cuerpo de actuación. Como mencionamos antes, esta es una característica típica de las y los creadores que tienen una concepción escénica de resistencia; y, por último, la doble concepción de la actuación como *ampliadora de existencia* y como *instrumento de comprensión del mundo* con relación al universo de las lecturas de ese cuerpo de actuación (quizá sería interesante comenzar a pensar en lo que leen y cómo leen los artistas para relevar aquellas materialidades textuales que impregnan la actuación).

Quizá sean estos pocos puntos "emanados de la práctica" (Onetto) los que constituyan las primeras líneas de una trama que habiliten a un cuerpo a materializar lo que sus palabras todavía no pueden o no conocen aun cómo decir.

Bibliografía

- Bartís, R., Desmarás, J., Zapata L. (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Blumenberg, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Dubatti, Jorge (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- Fischer-Lischte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: ABADA Editores.
- Garcés, Marina (2013). Poner el cuerpo. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- González, Soledad (16 de noviembre de 2021). "María Onetto: la actuación es una actividad existencial" *Diario 10*. En línea: <<https://diario10.com.ar/2021/11/16/maria-onetto-la-actuacion-es-una-actividad-existencial/>> (consulta: 10-07-2022)
- Goodman, Nelson (1978). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Onetto, María (2021). Clase presencial en el Marco del II Coloquio Nacional de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes.
- Pages, Pablo y Marvel Aguilera (20 de julio de 2021) "María Onetto: 'Es necesaria una energía intensa para soportar la mirada del espectador'". *Revista Ruda*. En línea: <<https://revistaruda.com/2021/07/20/maria-onetto-necesaria-energia-intensa-para-soportar-mirada-del-espectador/>> (consulta: 09-07-2022)
- Rancière, Jaques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.