

Una aproximación al estatuto de la actuación en las realizaciones escénicas contemporáneas

BERLANTE, Daniela / Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo (IAE)/ Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas – daniberlante@hotmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: actuación-performance-teatro contemporáneo-real-ficcional*

› **Resumen**

Los estudios teatrales más recientes - cuando abordan esta práctica escénica a la luz del impacto dejado por un género contemporáneo como la performance- parecen coincidir en un gesto común que consiste en discriminar aquello que es del orden de la actuación de lo que pertenecería exclusivamente a la operatoria propia del arte de acción. Desde una lógica binaria, buena parte de las aproximaciones sostienen no sólo que el arte de performance prescinde de la actuación para sustanciarse, sino que es su opuesto. De esta manera, la actuación quedaría inscripta en el territorio del artificio y la ficción, en franca oposición a la vida y lo real que se sustanciarían allí donde no se actúa. El presente trabajo se propone reflexionar acerca de la posibilidad de existencia de actuación, aún en aquellas realizaciones escénicas que se perciben y declaran prescindentes de ésta.

› **Presentación**

En los estudios sobre performatividad y artes del teatro de las últimas décadas se replica un gesto sostenido, casi un imperativo: el de trazar la diferencia entre aquello que es del orden de la actuación, de aquello que constituye la operatoria propia del arte de performance.

Desde una lógica binaria, buena parte de las aproximaciones sostienen no sólo que el arte de performance prescinde de la actuación para sustanciarse, sino que es su opuesto. De esta manera, la actuación quedaría inscripta en el territorio del artificio y la ficción, en franca oposición a la vida y lo real que se sustanciarían allí donde no se actúa.

En el conocido manifiesto “En defensa del arte del performance” del mexicano Guillermo Gómez Peña (2005) se lee que “[...] ningún actor, robot o encarnación virtual (avatar) es capaz de sustituir el singular espectáculo del cuerpo-en-acción del artista de performance” (2005: 209). Vemos aquí la valoración desigual que imprime a ambas prácticas orientada en desmedro de la actuación. En esa línea, considera

que en el escenario, los artistas de performance no suelen representar a otros diferentes de sí mismos. “Más bien permitimos que se desdoble la multiplicidad de nuestros “yos” y nuestras voces y que representen sus fricciones y contradicciones frente a un público” (218).

Para el fundador de *La Pocha Nostra*, los performers, a diferencia de los actores, no representan ni actúan personajes, no “desaparecen” (218) detrás de éstos, a lo sumo- sostiene- los ejecutan.

Creemos importante cuestionar la diferencia que Gómez Peña establece entre la representación, atributo que le asigna a la práctica actoral, y la ejecución de personajes, desempeño que considera propio de los artistas de performance.

Las características de esta escisión no parecen ser evidentes. No se da a conocer en qué instancia se produce, ni de qué manera. ¿Cuán tajante es la frontera que divide la actuación de la ejecución de personajes como para que concluya que esta última modalidad no es asunto de actuación?

Por de pronto, resulta desconcertante que, en tanto artista de performance, práctica que -según se desprende de sus dichos- estimula la ambigüedad y la contradicción, recurra a un esquema binario y dicotómico para sostener su argumentación:

Lidiamos con la “presencia” y la actitud desafiante en oposición a la “representación” o la profundidad psicológica; con el “estar aquí” en el espacio en oposición al “actuar” o fingir que somos o estamos siendo. Richard Schechner elabora la siguiente idea: “En el arte del performance la ‘distancia’ entre lo real-verdadero (social y personal) y lo simbólico, es mucho menor que en el teatro de drama donde casi todo consiste en fingir, donde incluso lo real (una taza de café, una silla) se convierte en fingimiento. (220).

Desde esta óptica, la actuación quedaría asimilada al terreno de la artificiosidad y la impostura, en desmedro del bios y lo real que circularían allí donde no se está actuando.

Marina Abramovic, considerada como una precursora de la performance, comparte esta posición cuando sostiene que la diferencia entre el teatro y la performance es que en esta última la sangre es sangre y en el teatro, la sangre es ketchup.

La puesta en valor de una de estas dos prácticas cuyo mérito parece desprenderse de su autenticidad, en franca oposición a la impostura de la otra puede funcionar como disparador para reflexionar acerca de la posibilidad de existencia de actuación, aun en aquellas realizaciones escénicas que se perciben y declaran prescindentes de ésta.

Para ello seleccioné la descripción que hace Serge Danan (2016, 32) de la famosa performance *Inferno* de Romeo Castellucci en el Festival de Avignon:

El ataque del espectáculo es conocido. Castellucci avanza solo hacia el público, sobre la inmensa platea de la cour d'honneur del palacio de los Papas y lanza “Me llamo Romeo Castellucci”. Acaba de ponerse un equipo, mientras entran a escena siete perros lobos atados; tres de ellos –apenas son soltados-lo asaltan con una brutalidad que lo hace caer al piso donde

se ensañan con él, destruyendo con sus dientes el traje de protección (el rostro y las manos no están protegidas) hasta que son llamados por los adiestradores.

La toma de riesgo, aunque sea calculada – y se imagina, minuciosamente repetida- es real; y el efecto, multiplicado por la resonancia de los ladridos, es aterrador. El espectáculo se ubica de entrada, bajo el signo de las grandes performances históricas (performance en sentido estricto), por la puesta en juego de su autor e incluso de su integridad física. Que la acción sea repetida, noche tras noche, no le quita en nada su dimensión de performance: el ataque de los perros es real y se produce cada vez, como por única vez; la sacudida que hace estremecer el cuerpo de Castellucci y que lo arroja al suelo también es real; hay algo allí, sin duda, porque los animales por más controlados que estén son agentes a los que excede todo cálculo, y esto puede producirse, no, esto se produce cada noche como si fuera la primera vez (2016: 33)

› **Entre performance y actuación**

Ahora bien, el hecho de que Castellucci se haya presentado vociferando el propio nombre para dejar establecido, a la manera de un pacto de lectura, que no representaría ningún personaje y aun cuando un ataque incontrolable de los perros hubiera podido desencadenar un atentado contra su integridad en escena, no significa que no haya actuado o que en ese contexto no se haya producido un hecho de actuación. No consideramos que el aspecto presentativo y autorreferencial propio de la performance y del teatro de presentación, anule la noción de representación. El hecho de no haber interpretado un personaje no exime al artista italiano de haber actuado.

Advertimos que esta problemática es objeto de un malentendido.

Cuando Jacques Rancière discute en *El espectador emancipado* (2010) con los reformadores más influyentes del teatro del siglo XX, Brecht y Artaud, encuentra que ambos se propusieron desplazar al espectador de esa condición. Ambos, aunque los medios empleados fueran opuestos, coincidieron en que ser espectador era un mal, porque – según los acusadores del teatro- mirar es lo contrario de actuar o de accionar, porque lo único que puede contemplarse en el espectáculo es la actividad que nos ha sido sustraída. A partir de esa evidencia es que Rancière pone en cuestión la tradicional identificación de las tareas propias de la expectación, esto es, contemplar y escuchar, cuando son asociadas con pasividad, inacción e inactividad.

La conquista de la emancipación, concluye, comienza desasociando estas identidades tan férreas que sólo han promovido la transmisión directa de lo idéntico.

En este sentido es que nos permitimos poner en cuestión una asociación bastante extendida, no exenta de un juicio de valor velado pero deducible, que identifica la práctica de la actuación con el territorio de la ficcionalización y –en tanto tal- del artificio, la redundancia y la representación como operación de segundo orden.

Probablemente, como un desprendimiento de lo que ha sido concebido desde finales del Siglo XVIII en términos de encarnación (Fischer Lichte, 2011), modalidad que descansaba sobre la descorporeización del actor en beneficio de la constitución de los signos de su personaje para su consiguiente interpretación, la

actuación quedaría ligada a un procedimiento cuestionable, teñido de sospecha, irreconciliable con la verdad, ubicado en las antípodas de lo real.

A esta presunta modalidad devaluada del ser en la escena se le opondrían desde los años sesenta y a partir del giro performativo dado por las artes, el vitalismo, la autenticidad, la transparencia, lo real y genuino de aquellas realizaciones que se declaran prescindentes de la actuación. Como sostiene Abramovic: “El teatro es falso ...ustedes pagan por una entrada y ven a alguien que representa la vida de otro...La performance es exactamente lo opuesto...Se trata de un concepto diferente. Se trata de la verdadera realidad” (Danan, 2016:17).

Ahora bien, ¿cómo se supone que se puede estar en escena sin actuar? ¿Cómo, sin representar? El malentendido, creemos, surge de asociar indefectiblemente actuación con la interpretación de un otro que no coincide con el propio actor/actriz y que adquiere en un contexto de ficción el estatuto de personaje. Pero actuar excede esta definición. La representación de las vidas ajenas construidas en términos de personajes es sólo una de sus posibilidades. Tal vez la más extendida, la más cristalizada a la luz de la posición hegemónica que ha sabido ocupar el teatro dramático en Occidente. El malentendido continúa cuando se inscribe a la actuación en el terreno de aquello que no es naturaleza sino su copia falseada e impostada. Desde esta lógica, quien se presentara en escena desprovisto de personaje no estaría actuando, estaría siendo él mismo o ella misma (y en determinados contextos de recepción esta condición supone una valoración positiva).

› **Imprenteros**

Por aproximar sólo un ejemplo, tomemos la obra *Imprenteros* de Lorena Vega y hermanos. En tanto biodrama, denominación acuñada por Vivi Tellas para designar la exploración de la biografía de una persona viva y su empleo como material escénico, Vega convoca a sus hermanos para dar cuenta a través de fotos, videos, audios, proyecciones, y de un grupo de actores amigos que harán las veces de los miembros de la familia Vega (incluida la propia protagonista), de las vicisitudes que la atravesaron. La obra se propone restituir escénicamente la desposesión real, esto es, la de la imprenta perteneciente a su padre, apropiada por la segunda familia que conformó.

Ahora bien, ¿se puede sostener que sólo hubo actuación cuando los performers y la propia Vega interpretaron a la familia y que Lorena, en tanto sujeto biográfico real en escena no actuó porque su desempeño fue exclusivamente presentativo, autorreferencial, prescindente de ficción?

¿Esto la excluye del territorio de la actuación, asociado indefectiblemente al espacio ficcional, para colocarla en el de “lo real”?

No lo creemos.

Su ingreso al espacio escénico, aun desde una genuina voluntad de no interpretar a otra que no fuera sino ella, no puede impedir que se desencadene el proceso propio de la teatralidad que adviene (Féral, 2004) cuando el espectador crea con su mirada un espacio de alteridad por fuera del cual se posiciona para dar lugar a la ocurrencia de un juego de ficción, incluso cuando el espectáculo apostaba a mostrar algo del orden de lo real.

No es posible impedir que se desencadene el proceso propio de la teatralidad, por el cual los espectadores tienen, a través de sus miradas, la libertad de ficcionalizar, de ver como teatral una ocurrencia que se pretende del orden de lo real. En la medida en que los espectadores postulen que el espacio de la performer es privativo de ella y no les pertenece, lo que se declaraba real admitirá ser leído como teatral, y la presentación de la performer, como actuación.

Finalmente, no es posible no actuar porque no es posible estar en situación de representación sin que ese hecho acontezca.

Bibliografía

Agamben, G.(2005). "El autor como gesto" en Profanaciones, Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Danan, S. (2016). Entre teatro y performance. La cuestión del texto; Buenos Aires: Artes del Sur.

Féral, J. (2004). "La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral" en Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna.

Fischer- Lichte, E (2011), "Sobre la producción performativa de la materialidad" en Estética de lo performativo, Madrid: Abada.

Gómez Peña, G." En defensa del arte del perfrmance". Horizontes antropológicos, Porto Alegre, ano11, n.24, p. 199-226, jul./dez. 2005

Grotowski, J. (1986). Hacia un teatro pobre, Mexico: Siglo XXI.

Rancière, J. (2010). El espectador emancipado; Buenos Aires: Manantial.

“