

## **El actor como autor.**

**Karina Mauro**  
**(Universidad de Buenos Aires)**

¿Cómo hablar del actor como artista, como creador de una obra de arte? Más exactamente, ¿cómo podemos analizar la obra de arte producida por un actor?. El análisis de la tarea del actor es por demás errático. Basta leer las críticas teatrales (ya sea periodísticas o académicas) para constatar la dispersión y confusión reinantes en el momento de **describir** (cuánto más al momento de analizar) qué hace el actor.

### **¿Qué hace el actor?**

Todo sujeto posee un estilo personal que se pone de manifiesto en cada uno de los enunciados y de los objetos que construye. En realidad, el sujeto es el resultado de sus enunciados y sus objetos. Porque es en ellos donde pueden identificarse las marcas de su subjetividad. Un artista es aquel sujeto que hace **de** su forma de enunciar y **con** su forma de enunciar una obra de arte. Esto es, a partir de un conjunto de reglas o técnicas reunidas en un lenguaje artístico específico (ya sea para respetarlo, vulnerarlo, ampliarlo o crearlo), desarrolla un enunciado o objeto que, al tiempo que da cuenta de las mismas (aunque más no sea en lo mínimo indispensable como para que pueda decirse de la obra "esto es una pintura" o "una escultura" o "un poema"), posee las marcas de ese sujeto en particular, que lo vuelven reconocible o valorable por su singularidad (aspecto del que la "firma" sería el ejemplo más acabado).

En el terreno del arte, la semiótica ha intentado responder a la cuestión de cómo se produce esta relación entre lo general de un lenguaje y lo particular de un enunciado. Y la premisa que la gobierna es cómo esto sucede en pos de la construcción de sentido.

En el ámbito del hecho teatral esto presenta algunos problemas, dada la dificultad de constituir o de hacer jugar en él la noción de signo y mucha más la articulación de los mismos. La solución que se propone entonces es la de dividir el



hecho teatral en sistemas significantes y luego ponerlos en relación de una manera que siempre resulta algo incómoda.

Cuando el análisis semiótico se topa con el trabajo del actor, esto último se hace por demás evidente. Los sistemas significantes propuestos (gestualidad, movimientos, proxemia, etc.) diseccionan al sujeto actor como al anatomista disecciona un cadáver para saber cómo es una persona (demás está decir que el cadáver **fue**, pero no **es** una persona).

Más allá de la adecuación o no de estos parámetros para al análisis del trabajo del actor (una pregunta que puede esbozarse, pero que es imposible de responder en este trabajo), queda planteada la cuestión de si para dar cuenta de lo que el actor hace, necesariamente se debe recaer en los sentidos que produce. Nos detendremos aquí en una de las expresiones que adopta esta problemática, que es la del papel jugado por el texto dramático en relación con la actuación.

Comenzaremos por esbozar las relaciones que las técnicas de actuación predominantes de Buenos Aires han tenido con el texto dramático a lo largo del siglo pasado. Partimos de la base de que el texto se ha erigido como principio rector de la tarea del actor, limitando sus prácticas, pero sobre todo, sesgando la percepción y al análisis de los críticos y teóricos respecto de las mismas.

Desde los inicios del joven teatro argentino se ha registrado una tensión entre formas teatrales cultas y populares. Tensión en la que las estéticas actorales, y por consiguiente las técnicas ligadas a ellas, también se han visto implicadas. Durante muchos años, la tradición del denominado "actor popular"<sup>1</sup>, cimentada en el sainete y las revista porteños de las primeras décadas del siglo XX, fue desterrada de las prácticas teatrales consideradas cultas. Uno de los aspectos más destacables de la actuación popular era que la actividad del actor no se sometía a la ilustración de un texto, dado que éste solía tener una calidad dudosa, cuando no era simplemente un conjunto de fórmulas a la espera de ser completadas y explotadas por la improvisación y la creatividad que el actor desarrollaba en escena. Por ello se condenaba al actor popular: por su sumisión a formas teatrales consideradas inferiores por la calidad de sus textos dramáticos. Otro cuestionamiento era a su divismo, relacionándolo con su afán comercial. Sin

---

<sup>1</sup> Osvaldo Pelletieri , "En torno al actor anacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo", en Osvaldo Pelletieri (ed.) *De Totó a Sandrini (del cómico italiano al "actor nacional" argentino)*, Buenos Aires, Galerna, 2001; 11-40.

embargo, también entre los actores cultos había estrellas. Lo que sucede es que este divismo se escondía debajo del ala protectora de los textos importantes. Esto significa: los sentidos vehiculizados por las obras teatrales en las que actuaba, merecían ser transmitidos. Uno de los motivos que conducen a la revalorización del actor popular es la revalorización previa de los textos que interpretaba, postulados como la expresión de un momento sociocultural de la Argentina: la inmigración. Esto promovió en primer lugar a sus autores y posteriormente a sus actores.

En lo que respecta a la actuación culta, ésta se basaba en saber decir correctamente un texto previo. Sacar de la palabra escrita la expresión y el tono justos. Esta poética se denominó dicción interpretativa y provenía de España. El actor era valorado en la medida en que tuviera una voz poderosa y dúctil que le permitiera elaborar una rica gama de tonalidades, capaz de transmitir o generar emociones. El resultado era una hipercodificación de las formas del decir, que el actor aprendía a reproducir y que el público aprendía a reconocer.

En la década del treinta surge el teatro independiente. En lo que respecta a la actuación, el mismo se manifestaba en contra del divismo inherente al teatro comercial. Pero sus primeros esfuerzos se volcaron a la difusión de textos dramáticos prestigiosos. La tarea del actor se sometía a esta premisa. El teatro independiente se construyó en oposición al estilo popular, que consideraba menor y de espaldas al problema de desarrollar una técnica de actuación que superara a los dos estilos descriptos anteriormente.

Con el advenimiento de las técnicas de Stanislavsky, introducidas merced a la traducción de sus textos y la posterior interpretación y puesta en práctica experimental de pedagogos como Hedy Crilla durante los años 60, la relación del actor con el texto dramático pasa a estar determinada por las acciones y motivaciones internas que el mismo desata. El texto se convierte en significativo por sus silencios y era tarea del actor analizarlos e internalizarlos para producir, a partir de allí, una vivencia. Se partía de la idea de que detrás de la palabra subyacía el conflicto, auténtico motor de la representación. La importancia no estaba dada por lo presente en forma de palabra, sino por un subtexto mudo que surgía entre las mismas. Nuevamente, aunque de distinta forma, el actor debía interpretar un texto. Sus sensaciones, pensamientos y acciones, servían en última instancia, para

una mejor comprensión de lo que estaba plasmado en él. El desarrollo de los caracteres debía estar en consonancia con la situación del personaje (cuya entidad estaba, en principio, regida por la generación de un análogo a la reacción de una persona real ante una situación real) y no debía desmentir o interferir con el desarrollo del resto de los personajes, en pos de una totalidad de sentido, que era la del conflicto narrado. Vemos cómo, nuevamente, el texto era el **punto de partida y de llegada** para la tarea del actor, que se desarrollaba en el itinerario que media entre ambos. Esto se producía en los ensayos y se revivía en cada representación.

Más tarde, la relación del espectáculo con el texto fue variando, hasta llegar a propuestas que se basaban en una contienda con el mismo y que bogaban por su desaparición. Surge la improvisación, la creación colectiva y la performance. Sin embargo, esto estuvo más emparentado (o generalmente era mejor visto) en las fronteras de las artes plásticas más que en el teatro propiamente dicho, donde la obligación de transmitir un mensaje claro llevaba a la identificación con el realismo.

Este estado de cosas se modifica durante los años de la postdictadura, con la irrupción de lo que se conoce como teatro *under*. En un artículo publicado en la Revista Conjuntos de Cuba, el teatrista Alejandro Catalán<sup>2</sup> analiza los cambios que produjo. Establece que el teatro *under* supuso una total prescindencia de elementos tradicionales, generando nuevas prácticas escénicas basadas principalmente en el actor. Lo fundamental del *under* lo constituye la elevación del vínculo entre actor y espectador como aspecto prioritario. Este vínculo se define por ser un juego que se aprende en el mismo momento en que se despliega, por lo que queda eliminada cualquier exterioridad previa que trascienda y organice al hecho teatral. En oposición, lo más importante es la inmanencia (no referencia necesaria a algo externo) y la indeterminación de la situación escénica (es decir, que es un juego que se abre hacia delante). Esto genera una situación inédita frente al texto dramático o a cualquier otra premisa organizadora de sentido.

Creemos que con el correr de los años, muchas de las formas del *under* pasaron de ser una novedad a ser una herramienta más de las que puede servirse el creador de teatro (ya sea director, actor o dramaturgo). La creación reside

entonces en la administración de una infinidad de elementos a su alcance para conformar el hecho teatral. En lo que respecta a la formación del actor, se pasa de la doctrina más férrea a la elección de procedimientos. Surge entonces una nueva relación del actor con sus herramientas. A la instrucción monolítica, que privilegia la metodología elegida por sobre otras, se le interpone la formación ecléctica, que incorpora aportes de diversas teorías (algunas reñidas o contradictorias entre sí), que pasan a formar parte del acervo personal que cada artista utiliza para confeccionar su propia poética o estilo personal y que se pone en relación con las de otros actores en el momento de la creación. Este es uno de los aspectos en los que creemos sería fundamental detenerse para analizar la tarea del actor.

Por otro lado, este acervo ha modificado el hecho teatral, dada la importancia que siempre ha tenido el actor en nuestro teatro. ¿Qué sucede en la actualidad con la obra de arte del actor? Que muchos de los conceptos utilizados para caracterizarla pierden o han modificado sustancialmente su significado. Por ejemplo, en muchas obras, los personajes no son susceptibles de que se les atribuya una existencia más allá de su materialidad en la escena. El personaje pasa a ser un rol o un cuerpo que realiza una serie de itinerarios (verbales o corporales) que no puede relacionarse con una persona real de la extraescena. Por eso no se le puede adjudicar ni carácter, ni sentido.

¿Cómo analizar la tarea del actor, si se trastoca esta relación con el texto dramático o con el conflicto (noción preponderante en el análisis stanislavskiano de textos) como principio rector de la generación de significados? Una buena parte del teatro actual desarticula esta premisa, volviendo visible al actor como generador de la obra y dudosa la pertinencia de la noción de significación en este terreno. Consideramos que el análisis de las posibilidades del vínculo actor / espectador como base para el discurso sobre la obra es otro de los puntos a profundizar.

Hemos intentado esbozar algunos de los problemas que dificultan la consideración de la obra de arte producida por el actor como objeto de análisis por parte de los estudios y la crítica teatral. La obra de arte producida por el actor no es algo inasible. Puede describirse, analizarse y hasta puede determinarse el estilo personal que las construye. Es del lado del análisis donde faltan o son insuficientes

---

<sup>2</sup> Alejandro Catalán, "El actor como escenario" en *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, Cuba,



las categorías para hacerlo. La obra está allí y desde el cuerpo del actor interpela a la teoría, esperando respuesta.