



HaSer actoral: Apología de la escucha como fenómeno activo

Apology of Listening as an Active Phenomenon

— **Joaquín Andres Piumetti**

Universidad Nacional de Córdoba
Facultad de Artes
Licenciatura en Teatro
Córdoba, Argentina
joaquinpiumetti@gmail.com

Recibido: 29/01/2022 – Aceptado: 27/06/2022

Resumen

Situando a la actuación como el eje fundamental de la experiencia escénica y entendiendo el teatro como un fenómeno intrínsecamente colectivo, me pregunto acerca del lugar que ocupa el otro en la posibilidad de crear acontecimiento. Considero que para emancipar al actor será necesario fomentar el desarrollo de la pregunta por una inteligencia vincular.

Esta investigación no trata de la búsqueda de una metodología para el trabajo escénico, sino de ofrecer una mirada ética sobre este que permita horizontalizar la práctica en favor del diálogo, para que no prevalezcan las visiones únicas y dominantes del arte.

Palabras clave
Actor, Escucha,
Encuentro

Sendas. Revista de Trabajos Finales de Artes · <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/>

Publicación periódica arbitrada con artículos originales sobre procesos de investigación artística producidos en el marco de trabajos finales de grado. [Licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-Compartir Igual 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).



facultad
de artes



UNC

Universidad
Nacional
de Córdoba

Abstract

By placing performance as a fundamental axis of the happening and the theatre as an intrinsically collective phenomenon, we wonder about the place that the other holds in the possibility of creating happenings. We think that to emancipate the actor, it is necessary to encourage the development of asking for an intelligence of the binding.

This study is not a search for a methodological scene work, but an ethical gaze over it that allows us to horizontalize the practice in favor of dialogue, so that the unique and hierarchical visions of art are not the only ones to prevail.

Key words

Actor, Perception,
Encounter

Introducción

Este trabajo tiene como objetivo acercarse a una mirada ética sobre la actx¹ que le permita a este comprender su praxis de una manera más permeable a la hora de construir un proceso creativo con otrx. Para eso, convoqué a un dúo actriz-actor compuesto por Mabel Zignango y Tomás Gazzo que, desde la dirección, a través de ciertos dispositivos de provocación de las subjetividades, me permitieron reflexionar acerca de las problemáticas que dispara el encuentro. A partir de estas experiencias, en el momento en el que los ensayos presenciales se vieron interrumpidos debido a la pandemia de covid-19, decidí reflexionar sobre ellas y ponerlas en diálogo con diversos autores para así poder ir destilando ciertos tópicos respecto al trabajo del actx y su disposición hacia el vínculo creativo con un *partner*.

¿Qué es la actuación? Es una pregunta que llevamos con nosotrxs a cada ensayo, a cada clase, a cada función y que vuelve a ser realizada cada vez que intentamos aprender y encontrarnos con otras formas de hacerle lugar. Hace tiempo, vencido el derrotero metodológico comenzado por Stanislavsky, se nos dijo que no existe una sola manera de responderla; que no existen los métodos unívocos y que eso depende de cada obra, de cada proceso, de cada encuentro, de cada búsqueda. Pareciera que el oficio de la actuación depende de la experiencia singular de cada unx; que la respuesta a esa pregunta es abierta y personal. Sin embargo, paradójicamente, cuando entramos al ensayo, cuando queremos enseñar o aprender sobre ella, se supone que para acceder a un nivel actoral aceptable se debe direccionar la prueba solo hacia ciertos caminos posibles. Se presenta como evidente para cualquier persona cuándo en una escena ocurre aquel fenómeno vibratorio y cuándo no, inclusive más allá de los gustos de cada unx (se suele reconocer: “muy buenas las actuaciones, pero la obra no me gustó”). De manera que esa verdad que se espera del cuerpo escénico es como si se comportase irreverente ante los métodos universales, los singulares de cada actx, la experiencia teatral del espectador o incluso de la poética de cada escena: ¿cómo puede la actuación tratarse de algo entrenable si a veces actxres con gran trayectoria no pueden emanar esa sensación de vitalidad que esperamos ver y otras veces actxres principiantes o inclusive niñxs sí? Aquello que nos conmueve de la actuación parece ser evidente cuando se ve y cuando no, pero tenemos dificultades para entrenarlo o para hablar de sus procesos.

Que la actuación tenga una naturaleza efímera y escurridiza no significa que deba considerarse críptica, inescrutable, difícil o inentendible, pero tampoco dócil y lineal. Deberíamos dudar de cualquier ideal metodológico que pretenda cernirla y dominarla, sobre todo de aquellos que busquen generar un método totalizante, homogeneizante o –lo que es igual de reduccionista– excesivamente particular.

Un método que pretenda capturar las formas posibles en las que puede expresarse el oficio actoral no sería lo más emancipador a la hora de crear o enseñar, sino algo anterior quizá aún más complejo. ¿De qué manera disponernos como actxres frente a las condiciones inciertas de la escena y sus problemas? ¿Qué mirada sobre el fenómeno actoral podría brindarnos una mayor familiaridad con su territorio aparentemente ilimitado? ¿Cómo lograr una mayor sensibilidad o apertura

¹ Utilizamos la palabra “actx” como modo de apropiación del lenguaje inclusivo para poder intentar expresar la diversidad de género existente referida a este rol.

y a la vez sentir una mejor orientación en nuestro oficio? ¿Hasta qué punto el conocimiento y la instrumentación técnica nos permiten esto y en qué momento se vuelven un obstáculo?

Coloquémonos en la discusión: sitúo al trabajo del actxr como materia fundamental de la producción de acontecimiento teatral, sin la dependencia de textos, estructuras escenográficas, lumínicas o sonoras previas. Mi intento es abordar el vínculo creativo de la actuación en su fórmula mínima, para encontrar su expresión máxima. Grotowski (2011) dice al respecto: “La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de ese arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística” (p. 16).

Grotowsky buscaba revelar algunas respuestas a la misma pregunta que realicé, investigando la naturaleza de la actuación. Propuso diversas metodologías para acceder a un cuerpo ideal de actuación que llamó *el actor santo*. Desde nuestra perspectiva de teatrerxs argentinxs del siglo XXI, este concepto se nos presenta como una utopía que muchas veces creo que intentamos mantener cercana en la práctica. No solo es imposible de alcanzar como profesionales dentro de la sociedad en que vivimos, sino que también creo que, al tratarse de la construcción de un imaginario de lo esperado como calidad actoral, enturbia lo que podría llegar a ser una visión más abierta y, por lo tanto, más posibilitante del funcionamiento de la actuación.

Quizá sea necesaria una visión que nos comprometa con el permiso hacia otras organizaciones de la actividad expresiva del cuerpo, donde la posible fuga de ese ideal no sea algo a restar o evitar, sino parte sustancial de la exploración creativa. Incluso, hasta se podría arriesgar que la aceptación, la demora y la familiaridad con esa desvirtuación del ideal, podría llevar, de cierta forma, a la esperada plenitud de ese *actor santo*. Pues, sin descalificar los aportes que Grotowsky ha realizado a las metodologías actorales, pienso que una búsqueda que intenta salvarnos para siempre de la torpeza inherente a cualquier proceso de actuación, nos aleja de las genuinas posibilidades que esta puede ofrecernos.

El camino que atraviesa cada cuerpo actoral es distinto y, por lo tanto, es una novedad. Pero aunque así lo sea, las fuerzas y problemáticas que se enfrentan resultan muy similares a las de los otros cuerpos, ya que todos caminan sobre el mismo territorio de cruces y dilemas: la escena. Por más inciertos y diversos que sean los trayectos en los que se decide recorrerla, será requerimiento alguna brújula que nos oriente en ella. No se trata de encontrar un método que garantice el mejor recorrido esperado en el menor tiempo posible, que asegure una manera menos peligrosa de transitarlo ni que indique cuál es el punto al que llegar, qué capacidades se requieren para ello y qué cualidades hay que eliminar. Quizás sea más necesario insistir en la salud de la sensibilidad del actxr, para que experimente con menos reparos el roce del suelo que pisa y descansa sobre las dificultades que aparecen en el no-saber hacia dónde ir, de manera que el recorrido que transite ofrezca, no el punto de llegada que deseaba, sino quizás otra lectura cartográfica de su deseo.

Las formas, herramientas o pequeños métodos con los que cada actxr intenta defenderse en este desierto incierto que es la escena, a veces están tan corporizadas que es difícil verlos. A los otros que están en la misma arena –a quienes generalmente pensamos que debemos enfrentar o iluminar con esas herramientas– solemos tomarlos como un problema, un obstáculo para llegar a donde hay que ir. Y como si fuéramos El Caballero de la Armadura Oxidada, recién cuando

nuestras armas se ven inutilizadas en el encuentro que volvimos batalla, comenzamos a ver que la superficie sensible que portamos tiene mucho más que defensas para aportar.

Sí, ya hablaremos de esto; así como *lx pintxr* tiene su lienzo, *lx fotógrafx* su celuloide y *lx músicx* su tímpano, las personas que actuamos también tenemos una superficie sensible en la que se imprime de manera continua nuestra actividad igualmente receptiva y expresiva. Esta está integrada por todo lo que compone nuestro cuerpo. Y mientras, aún inclusive para la ciencia, es un misterio qué es un cuerpo, nosotrxs trabajamos con todo lo que de él emerge y con todo lo que hacia él converge. ¡Cuán absurdo es entonces querer defenderse ante un vínculo creativo con otrx cuando es este con quien descubro qué más de mí hay detrás de mi (in)seguridad!

Si ponemos al actxr en el centro del acontecimiento teatral, es necesario entender que la emancipación creativa es un acto vincular. Considero que la situación más compleja de lo actoral se halla en su condición relacional. De modo que, si dos actxres se encuentran en un mismo espacio para crear “algo” juntxs, la pregunta principal será “¿cómo?”. Quiero decir: ¿Cómo nos posicionamos frente al encuentro? ¿Qué hacemos con la incertidumbre que de lo vincular emerge? ¿Cuándo podemos decir que el otro potencia el propio hacer actoral? ¿Qué sucede cuando percibimos que el *partner* es un obstáculo? ¿Cómo alimentamos la subjetividad del otro? ¿Cómo darle lugar a la propia? ¿Debemos arrojarnos al puro acontecer y enajenarnos sin pensar en absolutamente nada? ¿Podemos? ¿Realmente decidimos sobre nuestro accionar? ¿Debemos ser conscientes de ello? ¿Es posible ser consciente de todo sin un excesivo control? En definitiva, ¿de qué manera nos situamos en la escena para lograr un encuentro con el otro que nos potencie a ambxs?

Acontecimiento: zona de subjetividades

Para desarrollar las inquietudes anteriores y adentrarme en el proceso de reflexiones de esta investigación, antes será preciso ahondar en algunas nociones para poder dar cuenta de esta necesidad de cambiar el paradigma individualista y tecnicista de la actuación.

Suele suceder que, cuando queremos hablar acerca del fenómeno escénico, utilizamos muchas veces la palabra *acontecimiento*. Una palabra que no es solo del teatro, sino que, de hecho, proviene de todo lo que sucede fuera de él: la vida. A mi parecer, la robamos en tanto nos permite hablar de la escena justamente como un suceso que se ejecuta desde el mismo orden vital. Para hablar de *acontecimiento teatral*, Dubatti (2007) nos ofrece un buen primer acercamiento: “Es la zona de subjetividad resultante de la experiencia de estimulación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físicoverbales) y expectatoriales en relación de compañía” (p. 36). El acontecimiento –en el caso de lo teatral– es una “zona” donde las subjetividades se encuentran en una relación poética de la cual emerge una experiencia que vuelve a resubjetivizarlas entre sí.

Una experiencia, que bien utiliza Dubatti en su afirmación, es un suceso de transformación radical del orden paradigmático con el que entendemos y manifestamos nuestra subjetividad y el entorno que nos rodea. Digamos que una experiencia nos afecta de manera trascendente o, al menos, conmovedora: amplía el mundo de lo posible haciéndonos volver a desconocer lo conocido

y conocer lo desconocido. El sujeto que vive la experiencia no es el mismo que era antes de atravesarla; es que de algún modo sobrevive a ella transformándose de una manera siempre imprevisible.

En este sentido, creo que la búsqueda por lo subversivo en lx artista realmente tiene congruencia cuando intenta, primero en sí mismx y luego en lx espectadorx, provocar una verdadera experiencia en estos términos. Es decir, la intención del arte teatral como creación implica, antes que nada, ser una experiencia disruptiva o de mutación, una fisura en algún aspecto –estético, personal, poético, político, comunicacional, espiritual, etc.– al menos para quienes protagonizan su hacer, en principio.

La experiencia a nivel empírico es innombrable, al igual que el acontecimiento. Según Larrosa (2006), es “lo que me pasa” o “lo que nos pasa” (p. 88) provocando una herida, una fisura o una apertura en lo “sido”. Ese “lo” pertenece al orden de lo foráneo, lo ajeno, lo imprevisto; es algo que nos excede y, por lo tanto, se asoma sin develarse; trabaja en las sombras de lo inescrutable, lo cubre todo con una tela llamada “incertidumbre”; no es esperable ni conducible totalmente, es irreverente a nuestra voluntad.

Siguiendo a Larrosa, podríamos decir que el “me” (que corresponde a la experiencia) es diferente en cada unx, es decir, el acontecimiento atraviesa a cada cuerpo de manera distinta, pero lo que pasa (el acontecimiento) es compartido por todxs (p. 89). Es el acontecimiento lo que “nos” une y lo que, a su vez, es provocado por la subjetividad de cada unx.

Si la experiencia es la esquirla del acontecimiento que se produce siempre por un factor de ajenidad, entonces, necesitaremos vincularnos como actxres con algo distinto a lo habituado o esperado si queremos desembocar en ella: algo otro que extraiga una diferencia de nosotros. Por más que la “extracción de una diferencia de sí”² pueda ser provocada por distintos factores, como un límite impuesto involuntariamente (por ejemplo, el distanciamiento social durante la pandemia, una imposibilidad del espacio o económica, etc.), voluntariamente (el trabajo y juego desde lo técnico, la experimentación sobre una idea postergada) o por el vínculo con un objeto, con el espacio, lx directorx, lx maestrx, etc.; me enfocaré en analizar sobretudo la relación con un solo otro como factor de ajenidad: lx compañerx de escena.

En principio, entenderemos la creación escénica como la estructuración o la síntesis estética del cúmulo de acontecimientos y experiencias que resultan del proceso de vinculación entre actxres. Lo “creativo” de lo actoral emergería entonces desde una fricción entre las subjetividades que, en la medida en estas que logran cierto grado de exposición entre sí (lo que llamaremos un verdadero *encuentro*), dará paso a este evento de conmoción física, emotiva e intelectual de los participantes por haber experimentado un contacto con lo distinto.

Me refiero con *exposición* al “acto de arroj” que atraviesa un cuerpo al presentarse en un “estar abierto” en relación con un afuera que lo excede, lo desborda y lo delata “en su acontecer” (Comandú, 2019, p. 20). La exposición como una disposición del cuerpo que trabaja desde su fragilidad, en tanto que “no soporta la perpetuación de un sentido que lo organiza y lo mantiene

² Esta frase es una utilización del título del proyecto en el que fui invitado como participante por mi asesor Marcelo Comandú a modo de asociación con el tema investigado: “El devenir como modo de escenificación. Parte 2. Extraer una diferencia de sí”

funcional a sí, sino que arroja su presencia a la captura de sentidos inmanentes a ser-alguien-arrojado” (p. 19).

La exposición siempre existe, en tanto que un cuerpo siempre *expone* la manera en la que atraviesa el pasar (Larrosa, s. f., p. 91) de lo que pasa:

La mostración del cuerpo en el trabajo artístico obliga a una articulación particular de la presencia que deja expuestas las concepciones y operaciones subyacentes, pero que al mismo tiempo *expone* a la propia persona y sus formas de experimentar el cuerpo, incluso más allá de sus desempeños artísticos (Comandú, 2019, p. 17).

Aun así, la posibilidad de crear acontecimiento radica en que lxs participantes asuman esta condición de ya “estar-arrojado”, disponiendo así la propia subjetividad de manera total como superficie ofrecida a la fricción³. Es interesante pensar que la fricción entre dos materiales (o dos sujetos en este caso) se da por la irregularidad en la superficie de estos: al rozarse se genera cierta permeabilidad entre un material y el otro.

A este proceso de exposición de las *superficies sensibles* –que desemboca, llegado el caso, en una creación escénica– lo denomino *encuentro*. Es un devenir-juntxs en el que la particularidad de las tensiones, afectaciones, resonancias, disonancias y diferencias hermana a los cuerpos en tanto comparten su vulnerabilidad frente a la fricción mutua que los arrolla y transforma: nos devuelve, como actxres y humanxs, a un lugar primitivo de sorpresa y perplejidad frente a la existencia. *Encontrrse* sería la conjugación más precisa del verbo, ya que se trata de un acceso dinámico y vasculativo entre los cuerpos, en el que no se concluye, sino más bien, se descubre un camino, canal o lenguaje común, una afinidad en el deseo que vehiculiza a cada unx.

Aquí radica el placer y la problemática de la condición vincular del teatro para la creación. Esta última lleva a la pregunta acerca de las maneras en las que atravesamos esas sorpresas y perplejidades que emergen característicamente de los vínculos humanos-actorales. Al respecto, solo expondré la línea general que atraviesa mi trabajo de investigación sobre esta idea. Antes de ello, quisiera recordar las nociones del convivio para aportar al entendimiento de la actuación como una exposición y composición de sí, como un estar-con-otro:

a) el convivio implica la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada –no extensa– en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad (...)

b) el convivio implica estar con el otro/los otros, pero también con uno mismo, dialéctica del yo-tú, del salirse de sí al encuentro con el otro/con uno mismo. Importa el diálogo de las presencias, la conversación: el reconocimiento del otro y del uno mismo, afectar y dejarse afectar en el encuentro, generando una suspensión de la soledad y el aislamiento (...)

³ Paco Giménez utiliza esta palabra para describir la función de sus ejercicios: “Lo hice para ver qué fricción, qué chispazo provocaba el quehacer común entre dos personas que no se elegirían nunca, por enemistad, por incompatibilidad, por diferencias, por enojos, por cosas que han pasado, vaya a saber...” (Comandú, 2019, p. 132).

d) el convivio es efímero e irrepitible, está inserto en el fluir temporal vital (...) (Dubatti, 2007, pp. 46-47).

A mi entender, la mera convivencia con otros no implica de por sí un encuentro. Pero lo que es interesante en esta cita es la observación del fenómeno del teatro como un proceso poético que no sucede –por más obvio que suene decirlo– en el cuerpo propio o en el ajeno, sino en el *entre* de los cuerpos presentes.

La coreógrafa brasileña Maura Baiocchi y el director alemán Wolfgang Pannek desarrollaron no solo una compañía de danza-teatro, sino también un estudio filosófico acerca del cuerpo del *performer* y las tensiones que lo componen/descomponen. A partir de la lectura de estos conceptos reunidos bajo el título *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones*, entiendo que el espesor del acontecimiento se produce en la tensión o fricción de los cuerpos y sus propias tensiones internas: en el *ent(r)e*. Hay dos aspectos destacables que la noción de *ent(r)e* desarrollada por Baiocchi y Pannek (2011) ayuda a pensar:

1) La condición ontológica del estar en escena: por lo mencionado más arriba, se trata de un fenómeno colectivo, es decir, que no existe una primacía de ningún “ente” en específico. Esto irá en línea con las ideas respecto a la praxis actoral pues, como se desarrolló anteriormente, para una actuación emancipada resultará indiscutible entender al actor como parte indivisible de un mecanismo vincular dinámico.

2) La palabra *ent(r)e* también presenta en su polivalencia (*ente* y *entre*) la condición temporal misma de la escena. Hace referencia a un acontecimiento que tiene forma de procesualidad. El acontecimiento es *ente* y proceso a la vez. Proceso porque es indómito, errático y escurridizo; sostiene su capacidad poética en tanto que se asume en tránsito y percedero. *Ente* porque la “zona de subjetividad” que va construyendo el encuentro pareciera componerse como una terceridad, un organismo vivo en sí mismo o un vacío de mayor “inteligencia” que la suma de sus partes.

Esta condición temporal de la escena recuerda la naturaleza del arte sonoro: en el mismo momento en el que el sonido aparece está inscrita su retirada. Cada acción del cuerpo, como cada sonido, lleva en sí su propia muerte (¿será por eso que se dice que el teatro siempre habla de la muerte?). Ambos poseen un formato de existencia donde la fragilidad de entenderse en tránsito los vuelve poéticamente muy potentes. No es posible entenderlos por fuera del tiempo y los intentos por *freezarlos* (como la digitalización de la música o la virtualización del teatro) no provocan la misma intensidad de experiencia.

Concebir la actuación o la música sin la conciencia de la muerte que trae su *impermanencia* en el tiempo es imposible. Este aspecto, a mi parecer, es uno de los más importantes del acontecimiento teatral, ya que esta condición de *impermanencia* del presente es en sí misma un factor *otro* con el que el actor se enfrenta o fricciona. Es otredad, en tanto excede la voluntad o capacidad de la persona que actúa; es irrefrenable. La *impermanencia* en el tiempo no posibilita reproducir o ejercer acciones que se realicen siempre idénticas a sí mismas, quizás debido a la adversidad, la influencia del ambiente o porque simplemente siempre se trabaja en condiciones particulares que no forman parte de la decisión y, ni siquiera, de la conciencia de quién actúa (ánimicas, fisiológicas,

ambientales, sociales, culturales, espaciales, etc.). Es sobre esta ola donde hay que surfear; sin ella no existe el acontecimiento y, por lo tanto, la relación que se tenga con esta condición incierta e *impermanente* de la escena construirá una experiencia particular de orden vital, ya que opera sobre las mismas dimensiones de la existencia que vivenciamos fuera de los marcos teatrales.

Retomando, hasta ahora podemos decir que *el acontecimiento teatral* es un fenómeno colectivo de carácter transitivo que se da a través de la tensión o fricción de un proceso de *encuentro* entre unos cuerpos que lo asumen con fines poéticos.

Permeabilizar el suelo

Ahora que me he acercado a la naturaleza del *acontecimiento teatral*, intentaré arriesgar algunas conceptualizaciones o tópicos al respecto que sirvan para empezar a zanjar algunos lugares determinantes de la actuación –que a veces perdemos de vista– relacionados con las maneras en que *lx actxr* se dispone a la reunión escénica con *otrxs*. Algunas ideas naturalizadas, más que facilitar la práctica, estrechan la mirada del *actxr* dificultando su hacer y obstruyendo el contacto con el placer y la potencia que radica en la experiencia del encuentro.

En principio, la persona que actúa realiza un oficio donde se involucra completamente, es decir, no deja atrás totalmente su historial técnico, ni intelectual, ni ideológico, ni expresivo, ni sensible: trabaja con ello, desde ello y hacia ello.

Al hablar de encontrarnos con *otro* y de las dificultades que allí aparecen, emerge una realidad que excede los marcos de la convención teatral. Nos vinculamos desde una intención artística, pero es el mismo cuerpo el que se enfrenta tanto a ese terreno como al de la vida social. La realidad subjetiva del individuo que actúa es siempre compleja y está cargada de heridas, huellas, defensas, imaginarios, hábitos e ideas muy relacionadas con su terreno social. Tanto es así que hasta quizás algunas búsquedas escénicas terminan siendo más una intención de desprenderse o distanciarse de esos afectos que habitan nuestro cuerpo, en vez de una verdadera construcción de una realidad diferente, propia, legítima y autónoma.

De modo que la manera acostumbrada en que *lx actxr* suele hacer frente a las circunstancias de su vida, condiciona también cómo atraviesa el proceso creativo y las problemáticas de la escena. Así es que, pensar el hacer del *actxr*, lleva también a considerar cómo habita los espacios que exceden el momento del ensayo. Comandú (2019) nos cuenta sobre la perspectiva que tenía Oscar Rojo con respecto a la emancipación del *actxr* como un giro que correspondía también al plano personal:

Es la persona la que sufre el límite, la que padece dificultades, la que no encuentra conexiones con el entorno, con sus compañeros/as de escena y con los vínculos que habilita la escena. Son cuestiones que se pueden trabajar a nivel técnico-expresivo, pero Oscar insistía en que siempre es necesario dirigirse al hombre y a la mujer, a la persona; conducir al/la artista al contacto con aspectos personales que implican un riesgo existencial, donde ciertos cuestionamientos

puedan desacomodar las organizaciones de su personalidad, y por ende, las constituciones de su corporeidad y sus relaciones, ablandando las durezas que imposibilitan sus vínculos tanto intra como extra corpóreos (pp. 91-92).

Siguiendo la mirada de Rojo, se podría imaginar al cuerpo de cada actxr (con sus límites, sus expectativas, sus heridas, sus hábitos, sus herramientas, su sensibilidad, su percepción, sus silencios, etc.) como parte de la tierra que compone el suelo de donde surgirá la escena como un acontecimiento, una creación, tal como si fuera el brote de algo distinto. Más bien, no es en sí la calidad, elocuencia o especificidad de la tierra que aporte cada actxr lo que generará tal evento, sino que será el proceso de lo que se haga con ella lo que habilitará las condiciones de fertilidad (o no) para que algo nuevo crezca: convertir un suelo que parece yermo y compactado a un suelo fértil y abierto.

Creo que ese cuerpo-suelo vivo, latente, abierto, permeable, disponible, expuesto, se trata de un cuerpo que habita un estado pre-formal o pre-expresivo, es decir, previo a la necesidad de crear una forma expresiva determinada; que se aleja de la expectativa de generar algún resultado, efecto o de estar de alguna manera ideal y, por esa razón, es un cuerpo que está con lo que está (¿un modo de presencia?). Luego, ese brote –que en este proceso de labrado y cultivo va naciendo– va surgiendo como el descubrimiento de una forma de estar distinta de sí a través del encuentro con otrx; un hallazgo que no reemplaza el suelo, sino que lo abre proliferando así lo diverso de unx.

Hacer o no-hacer, esa es la cuestión

Cuando la actuación se sitúa como eje fundamental del acontecimiento teatral, se expone al cuerpo desde la responsabilidad de ser el epicentro donde convergen y emergen todos los sentidos y elementos del espacio-tiempo que componen su actividad. Por lo tanto, suele suceder que, apenas se pisa la escena, se experimenta la sensación de una demanda de sentido que nos pide “hacer algo”.

Ese “algo” –que tiene forma de procesualidad– constituye una experiencia poética y trascendente que es compartida con otrxs. De hecho, ya podríamos afirmar que la experiencia del *haSer* actoral es un *haSer-con-otrxs*, en tanto se está siempre trabajando sobre una relación de tensión –de resonancias y disonancias, afinidades y rupturas– con un *otro* presente (actxr, espectadorx, directorx, etc.) o ausente (lo establecido, las convenciones, los juzgamientos sociales, la proyección de un espectador, etc.).

Cuando en esta investigación, a partir del trabajo con la actriz y el actor, reflexioné sobre la potencia que había cuando estos podían (de una forma u otra) lograr disponerse simplemente a “estar” con lo que les sucedía, se me ocurrió pensar que habría que empezar a entender el “hacer” actoral de otra manera. A diferencia del “hacer” de lxs artistas de otras disciplinas, lx actxr no puede separarse del todo del objeto artístico que produce. Además, no podemos hablar de objeto ni producto, ya que su condición escénica y existencial es un *estar-siendo*: siempre inacabado, transitorio y con un concepto muy frágil de identidad. Cuando presenciamos la actividad de una persona

que actúa, estamos contemplando la unión armónica o disonante entre la ontología del Ser de esa persona y su práctica artística: un permanente estar-haciendo de aquello que la compone como Ser un material de expresión poética o, lo mismo pero al revés, aquello que precisa experimentar como expresión poética es lo que va organizando su Ser en escena. Es en estas elucubraciones que me permití –jugando con las trampas del lenguaje– comenzar a entender el hacer actoral como un *haSer*.

Como hemos visto anteriormente, dada la naturaleza contingente del *acontecimiento teatral*, pareciera que este poco tiene que ver con lo que consideramos productivo, con aquello donde el resultado debe ser el esperado y el proceso debe ser realizado en los tiempos y, sobre todo, en las formas previstas. Frente a esta incerteza, las herramientas y las formas conocidas por *lx actxr* suelen surgir como defensa ante aquella responsabilidad de construir algo en el vacío de la escena.

Estas formas –que pueden ser operaciones técnicas, ideales estéticos, impronta personal, o consideraciones sobre lo que configura una actuación efectiva– pretenden resolver la demanda de expresividad y construcción poética. Por lo visto anteriormente, si un ensayo solo se tratara de demostrar la efectividad de estos recursos, estaría muy alejado de la posibilidad de crear, en los términos en que lo estoy planteando. Siguiendo con la metáfora del suelo, sería como intentar plantar algo simplemente desparramando semillas sobre la tierra compactada; se intenta crear meramente desde la adición, la suma de las partes y no desde el trabajo de interacción, afectación y transformación recíproca entre estas.

En sintonía con las ideas de Brook (2012) en su libro *El espacio vacío: el hacer del actxr*, antes que ser un gesto, una acción o una palabra que intenta llenar el espacio con algo de sí, se trata más bien de un no-hacer o, en los términos planteados, un *haSer*. Es decir, que *lx actxr* dispondrá al juego poético la integridad total de su cuerpo y todas las fuerzas que lo atraviesan y lo componen/descomponen: una escucha que reside en el corazón de toda expresividad actoral. Como bien expresa Oida en la introducción de su libro *El actor invisible*:

Para mí actuar no es mostrar presencia ni desplegar técnica, sino algo así como descubrir, mediante la actuación, «algo más», algo que el público no encuentra en la vida cotidiana. El actor no lo demuestra. Porque no es algo físicamente visible, pero a través del compromiso de la imaginación del espectador, aparecerá «algo más» en su mente.

Para que esto ocurra, el público debe ignorar totalmente lo que el actor está haciendo. Los espectadores deben ser capaces de olvidar al actor. El actor debe desaparecer.

En el teatro Kabuki, hay un gesto que indica «mirar a la luna», mediante el que el actor señala el cielo con su dedo índice. Un actor, uno de gran talento, realizó este gesto con gracia y elegancia. El público pensó: «¡Oh qué movimiento tan bello!». Gozaron de la belleza de su actuación y de su destreza técnica.

Otro actor hizo el mismo gesto: señaló a la luna. El público no percibió si lo hacía con elegancia o sin elegancia, simplemente vio la luna. Yo prefiero este tipo de actor, el que muestra la luna al público. Es decir, el actor que se hace invisible (Oida y Marshall, 2005, p. 21).

Es llamativo que el pensamiento de Oida conciba el sostenimiento de la presencia del actrx a partir de una gracia en la ausencia. Más precisamente, sería interesante pensar qué ausenta de sí unx actrx y a qué decide dar lugar para lograr esa mediación que ansía lx autorx, lo cual quizás sea una respuesta singular en cada caso e instancia.

Es necesario aclarar que esta permeabilización del trabajo actoral como un no-hacer no implica dejar de lado la producción de material o la desatención a la singularidad propia. Las palabras siempre lúcidas de Han (2019) podrían sintetizar esta idea: “El ser da posibilidades. Solo se utilizan a través del no-ser” (p. 22). Se trata de ausentarse en el goce activo de la percepción: en lugar de preguntarse *qué hacer*, el cuerpo responde a *qué me hace hacer*. De esta manera, se asume la condición de afectación permanente que atraviesa la actuación y que permite una forma de movimiento más soberana. Reinterpretando a Han, si la creación del actrx se trata de aquello que cosecha de su propio suelo, la manifestación más sana de su trabajo sería entonces cultivar la escucha que prolifera en ese no-hacer para cosechar dimensiones mayores del *haSer*.

Conclusiones

Si siempre se está haciendo para estar, parafraseando a Oscar Rojo, ¿qué espacio le damos a la escucha!? (Martinez Sarrat, 2019, o:48). Solemos pensar la escucha como un acto pasivo donde no hay producción, sino tan solo un contemplar algo/alguien que hace mientras nosotrxs no. En el mejor de los casos, al intentarlo, lo pensamos de manera fragmentada: primero escuchamos y luego hacemos, el otrx acciona y luego yo reacciono. Ya veremos aquí cómo, de a poco, empezaremos a entender la escucha de manera distinta: un potente fenómeno de permeabilidad activa.

Volviendo a la idea del cuerpo-suelo del actrx, pienso que este está compuesto por una *superficie sensible* que sostiene y, a la vez, trasciende cualquier hábito o forma aprehendida. Esta superficie es análoga a lo que es un lienzo para unx pintorx o el celuloide para unx fotógrafx, pero en este caso no hay separación entre ambos: una misma plataforma por la cual receptor, ser y expresar su hacer, compuesta por todos los órganos sensibles del cuerpo de lx actrx (la piel, el tímpano, los ojos, el olfato, etc.), pero también de su emotividad, su psique, su pasado, su imaginación, sus ideas, su intelecto e inclusive aquello que permanece como un silencio incapturable entre sus pliegues y fisuras. En pocas palabras, la *superficie sensible* es la totalidad del cuerpo como una concavidad receptora cargada de *impermanencias*, en la medida en que todo aquello que constituye al cuerpo está siendo constantemente afectado y, al mismo tiempo, puesto en juego al servicio expresivo compositivo del afuera. Igual al fenómeno del tacto: cuando me tocan a la vez estoy tocando, cuando toco estoy tocando y a la vez soy tocado.

Un momento de los ensayos de mi investigación fue el que funcionó como disparador para pensar el cuerpo como *superficie*. La consigna era capciosa: primero debían comenzar bastante cerca, unx enfrente del otrx, mirándose a los ojos. El ejercicio consistía en que unx, sin palabras ni decisión ni acuerdo previo, sino desde la percepción mutua, comenzara a afectar al otrx en la medida en que ambxs lo fueran sintiendo; primero desde la mirada y luego progresivamente de

las maneras que se vayan presentando. Mientras tanto, lx otrx debía sentir cómo eso lo afectaba, dando lugar sinceramente a aquello que lo atravesara.

Tan solo el comienzo trajo algo interesante para pensar: ningunx de lxs dos hacía nada en particular –sin contar la tensión indescriptible que se produce entre esas dos miradas– hasta que la actriz (Mabel Zignago) comenzó a emocionarse con lágrimas en sus ojos. Dada esa situación, el actor (Tomás Gazzo) tuvo que hacerse cargo de haber provocado (aún sin haber tenido la intención) algo en ella, tomando así el tramposo rol de afectante. Más adelante, finalizado el ejercicio, les pedí que escribieran sobre lo que había sucedido allí.

La mirada me hizo conectar profundamente con mis propias emociones. Aunque al principio sentí el condicionamiento del sentir del otro que se estaba oponiendo al mío. Y después encontré una otredad que fue configurada por ambos. Que se fue incrementando y afectando, en un primer momento al gesto y luego al resto del cuerpo. Sentí una resonancia generada permanentemente por lo que se me estaba proponiendo y a la vez también yo proponía. (...) Las acciones solo necesitaban de sonidos, nunca sentí la necesidad de la palabra. Y la lógica del cuerpo obedecía los espacios que sentí que podía complementar. El cuerpo se movía en base a lo que él me proponía y yo sentía que lo complementaba a eso (M. Zignago, comunicación personal, 2019).

Al no responsabilizar a ninguno previamente en el rol de afectante, sino disponiéndolos a escuchar al otrx, la sensibilidad en ambxs se acrecentó haciendo que involuntariamente se produzca algo genuino del orden escénico y vital con tan solo una escucha mutua. “¿Quién está afectando a quién?”, nos preguntábamos. Es que al disponerse a “oír”, es como si ambas “orejas” hicieran una suerte de retroalimentación afectiva o, usando las palabras de Mabel, una “resonancia” recíproca que produjo un *acontecimiento*; de esta manera, tuvo lugar la tensión que ya existía vibrando o comenzando a fulgurar en el simple hecho de mirarse. La *superficie sensible* de cada actxr era la que se estaba poniendo en juego entre ellxs y habilitaba el *haSer* de cada unx, sin poder distinguir cuándo la oscilación de unx se debía a la emisión de algo intencional o a la recepción de las oscilaciones de lx otrx.

Este concepto de *superficie sensible* vendría a ser una apropiación personal del pensamiento de Catalán (2007):

¿Y cómo piensa el ‘pensamiento perceptivo’ del actor y el espectador? Veamos. Este ‘pensamiento perceptivo’ tiene como condición práctica, que este actor comprenda el trabajo de su cuerpo en el vínculo con el espectador como una ‘superficie’. Que el actor se piense como una superficie, no alude a un carácter ‘exterior’ de la actuación ya que para este actor no hay ‘interior’ o su contrario ‘exterior’. Ambas concepciones se igualan al compartir la existencia y exigencia de una lógica que trasciende la ‘superficie’. La percepción del actor y el espectador piensan como superficies. Es un pensamiento en acto que se hace poniendo en juego el ‘contacto’ de lo que se hace ver y escuchar con lo que ve y escucha. Actor y espectador se contactan en la superficie

que lo perceptible configura entre una percepción y otra; son unidos por la congruencia de sus percepciones al juego del acontecer ficcional que se produce en esta 'superficie de contacto'. El actor como manipulador de esa superficie y el espectador como manipulable por la misma (párr. 24).

Mientras haya pensamiento, emoción, pasado, ansias, carnadura, reacciones fisiológicas o inconscientes, hormonas, sangre, en definitiva, mientras haya cuerpo no habrá silencio absoluto porque siempre se escuchará hablando: no hay modo de oír sin hacer. Actor-actriz o actxr-espectadorx son *superficies sensibles* en fricción. Aunque se trate de unx que "manipula" y otrx "manipulado", ambxs tocan y son tocados por lx otrx. Podríamos decir que esta superficie sensible que escucha siempre es expresiva en tanto siempre está oyendo (voluntaria o involuntariamente) de determinada forma: no es lo mismo asociarse con lo que inevitablemente se oye que padecerlo o intentar ignorarlo.

Si el *haSer* de la persona que actúa proviene de una escucha que abarca tanto a sí misma como al afuera, antes que intentar ignorar lo que se percibe con la ilusión prístina de un interior aséptico desde donde se "extrae" el hacer, mejor será atender a esta condición de deformación o profanación permanente para, en última instancia, no mantenerse sordo a este proceso (si es que esto último es posible). Así es que, a través de la escucha –entendida de manera activa– unx va eligiendo voluntariamente cómo se ofrece a la fricción para mantener una apertura erótica a la actualidad del encuentro sin que su naturaleza lx someta.

Estas ideas respecto a la escucha como un modo de *haSer* más potente son el primer acercamiento a una mirada ética distinta y más abierta de los universos posibles de lo actoral. Este modo de *haSer*, más ligado a la sensibilidad que al virtuosismo o lo expresivo, permite entender al actxr como unx artista de lo incierto. Pues si puede hacerle un lugar en su suelo a lo desconocido, aireando la tierra antes de intentar llenarla, podrá llegar entonces la instancia en que habrá construido –junto a otrxs– un lenguaje propio, una nueva manera de estar juntxs: una suerte de jardín propio y a la vez colectivo.

Bibliografía

- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones*. Ediciones del Apuntador.
- Brook, P. (2012). *El espacio vacío*. Ediciones Península.
- Catalán, A. (2007). El actor como escenario. *Revista Conjunto*, 136, 81-87. <http://alecatalan.blogspot.com/2007/07/httpwww.html>.

- Comandú, M. (2019). *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico* [tesis de doctorado, Universidad Nacional de Córdoba]. Repositorio Institucional UNC. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/15152>.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Grotowski, J. (2011). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI.
- Han, B. (2019). *Ausencia*. Caja Negra.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Aloma. Revista de Psicología i Ciències de l'Educació*, 19, 87-112. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/96984/1/566508.pdf>.
- Martinez Sarrat, G. (2019, 5 de febrero). *Concepciones del Giro Actoral - Oscar Rojo - 2012* [video]. YouTube. <https://youtu.be/ExzOe3sTboY>.
- Oida, Y. y Marshall, L. (2005). *El actor invisible*. Arte y Escena Ediciones.

Joaquín Andres Piumetti

Nacido en Rafaela, Santa Fe en 1995, actualmente reside en Córdoba capital. Se recibió como Licenciado en Teatro en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en el año 2021. Su profesión está marcada por una relación estrecha entre la música y la actuación; tiene experiencia en obras tanto como actor y diseñador sonoro. Trabaja como docente en nivel secundario y es Profesor Titular de la cátedra Actuación II en la Escuela Municipal de Artes Escénicas de la ciudad de Rafaela.



Como citar este artículo

Piumetti, J. A. (2022). *HaSer actoral: Apología de la escucha como fenómeno activo*. *Sendas*, 5(1), 29-43. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sendas/article/view/39500>.