

El “Yo Actor”: Identidad, relato y estereotipos

Dra. Karina Mauro
(CONICET-UBA)
karinamauro@hotmail.com

Resumen: La asunción por parte del sujeto de la capacidad de accionar frente a la mirada ajena constituye la condición de posibilidad de la actuación. Esto no podría lograrse si no mediara la conformación de algún tipo de identidad, ya sea por medio de la enseñanza formal o cuando menos, a través de la práctica del oficio entre pares. El trabajo propuesto tiene por objeto caracterizar a esta identidad que origina la posibilidad de posicionarse en la situación de actuación (contexto espacio temporal en el que un sujeto acciona ante la mirada de otro), y que constituye la condición a lograr por todo aquél que aspira a ser actor. Caracterizaremos a esta identidad, a la que proponemos denominar Yo Actor, como una identidad narrativa compartida por todos los actores en una sociedad dada. Analizaremos cómo la misma se halla conformada por un relato que les brinda a los actores una imagen de sí mismos, a partir de un repertorio de conductas y cualidades, no exento de estereotipos. Mediante este relato, el actor puede identificarse con sus pares, lo cual le permite a su vez jugar su condición ante el espectador.

Palabras clave: Actuación – Identidad – Situación – Relato – Estereotipos

Introducción

El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio, que tiene por objeto establecer a la actuación como un campo de investigación autónomo, a partir de la indagación teórica, metodológica, estética e histórica de las manifestaciones actorales en todos los medios y soportes. A pesar de ser una legítima expresión artística, la actuación ha suscitado pocas reflexiones teóricas. Más allá de la existencia de numerosos trabajos prescriptivos orientados a la pedagogía y al ejercicio de la actuación, la teoría no se ha ocupado sistemáticamente de la misma, por lo que su análisis aún se encuentra supeditado a parámetros conceptuales ajenos.

Uno de los aspectos fundamentales a indagar, es aquél que atañe a la definición misma del desempeño actoral en escena. Habiendo abordado algunas aristas de esta problemática en trabajos anteriores¹ en esta oportunidad nos proponemos caracterizar a la instancia mediante la cual el sujeto se posiciona como actor ante la mirada del espectador. Partiendo de nuestra caracterización de la actuación como “acción en situación de actuación”², consideramos que la acción actoral no difiere necesariamente de la acción cotidiana, más que por el hecho de realizarse en un medio contextual determinado. Denominamos “situación de actuación” a dicho contexto espacio temporal, en el que un sujeto se posiciona como actor ante la mirada de otro, lo que constituye el único sostén que legitima su desempeño. Por lo tanto, la situación de actuación se define por la coexistencia de dos sujetos en relación: el espectador presta su mirada para que el actor se posicione como tal y, merced a ello, pueda accionar en escena, estableciendo un diálogo inmanente e indeterminado con todos aquellos elementos, materiales y procedimientos que se hallen presentes o que la influyan de alguna manera (texto dramático, personaje, indicaciones del director, accidentes o circunstancias fortuitas acaecidas durante la representación, requerimientos técnicos como colocarse debajo de la luz o ser escuchado en toda la sala, reacciones de los compañeros de elenco, etc.)

De este modo, aquello que le permite al sujeto posicionarse *como actor* en la situación de actuación, y de este modo captar y preservar la mirada del espectador, constituye la condición a lograr por todo aquél que aspira a desempeñarse en escena. Consideramos que este posicionamiento constituye una identidad, por cuanto es una instancia del orden de lo

¹ Mauro, K., 2013; 2011, a; 2011, b y 2010, entre otros.

² Ver Mauro: 2011, a y 2010

imaginario que tiene por función constituir la imagen que el sujeto tiene de sí, aceptada por los otros. En este sentido, se trata de la recuperación de la visión del otro sobre el sujeto actor, su posición frente al otro. Denominaremos a dicha identidad “Yo Actor” y profundizaremos en los aspectos que caracterizan a la misma, en tanto relato compartido por los sujetos actores pertenecientes a un campo teatral dado³ y adquirido ya sea por medio de la enseñanza formal o a través de la práctica del oficio entre pares. Tomaremos aportes teóricos de Paul Ricoeur (2000) y Erving Goffman (1971) con el fin de analizar cómo la identidad actoral se halla conformada por un relato que les brinda a los sujetos que la asumen una imagen de sí mismos, basada en un repertorio de conductas y cualidades, no exento de estereotipos. Mediante este relato, el actor puede identificarse con sus pares, lo cual le permite a su vez jugar su condición ante el espectador.

El Yo Actor como identidad narrativa

En primer lugar, caracterizaremos al Yo Actor como una “identidad narrativa”. Tomamos el concepto de “identidad narrativa” de la obra de Paul Ricoeur (2000). Según este autor, la narración permite la identificación del sujeto en el relato de sus actos, por lo que constituye un recurso que resguarda al mismo de caer en la diversidad completa, propia de lo real. Desde esta perspectiva, el Yo Actor constituye un relato que le da sentido a la tarea del actor, unificando en su seno elementos heterogéneos. Mediante una narración en la que el “quién” de la acción actoral es el actor en tanto tal, el sujeto puede identificarse como uno y el mismo en la experiencia caótica de su desempeño en escena.

El carácter unificador que proporciona la identidad en tanto relato parte de la necesidad del sujeto de reconocerse en una situación determinada. Refiriéndose a la experiencia literaria, Regine Robin (1996) postula que para escribir ficción el sujeto debe estar a distancia de la propia experiencia, porque cuando se está capturado por ese espacio la escritura es imposible. En el caso de la actuación, si el Yo Actor no se constituyera como instancia mediadora, si el sujeto se presentara en la situación de actuación como idéntico al de otras

³ La noción de campo teatral fue formulada por Osvaldo Pellettieri (2002) a partir del concepto de campo cultural de Pierre Bourdieu (1967). El campo teatral se define como un espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que se oponen y se agregan, en una lucha por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad en el interior del mismo, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión. Cada agente posee una propiedad particular y un peso funcional derivados de su posición en el campo, que puede ser central o marginal

situaciones de la vida cotidiana, se pondría constantemente en cuestión ante su accionar ante la mirada ajena y sobrevendría la huida o la parálisis frente a la misma. La identidad actoral, en cambio, garantiza la situación de actuación, impidiendo su disolución: mediante la unidad imaginaria constituida por dicha instancia, el sujeto se convierte en una imagen identificable frente al otro, quien presta así su mirada y sostiene de este modo su posibilidad de acción⁴.

En este sentido, el Yo Actor participa de lo que Ricoeur refiere como una ficción que redescubre la realidad, dado que promueve nuevas acciones apoyadas en un relato que les da sentido. Se trata de una ilusión que unifica y que surge de lo que el autor denomina como un estado de no compromiso respecto del mundo. Consideramos que aquello que enmarca a dicha entidad ilusoria es la separación que constituye a la situación de actuación como diferenciada de otras situaciones en las que el sujeto participa a través de otros posicionamientos, de otras identidades. El Yo Actor no sólo es un sentido que permite que la tarea del actor pueda desarrollarse, sino que también pueda concebirse como proyecto en tanto desarrollo de una carrera profesional. Así, el Yo Actor constituye el nombre propio del actor, en tanto sentido que permite unir lo heterogéneo de su trayectoria siempre de cara al futuro, permitiendo que acontezcan nuevas actuaciones.

Se trata de lo que Ricoeur define como imaginación en el plano de la motivación, dado que proporciona el medio donde se pueden comparar motivos heterogéneos (como deseos, exigencias éticas, reglas profesionales, costumbres sociales, valores personales) y circunstancias fortuitas que acontecen durante la representación. La imaginación “ofrece un espacio de mediación entre una fantasía común para términos tan heterogéneos como la fuerza que empuja como desde atrás, la atracción que seduce como desde adelante, las razones que legitiman y fundamentan como por debajo” (Ricoeur: 2000, Pp. 105)

La identidad actoral constituye así una suerte de “razón práctica” en tanto implica el dominio de una red conceptual que le permite al actor tener una comprensión de su tarea y, por lo tanto, asumirla frente al otro⁵. Ricoeur afirma que la razón práctica posibilita que el

⁴ Según Lyotard (1981), esta producción de unidad existe a costa de la fragmentación del sujeto como persona total, constituyendo el precio que debe pagar el cuerpo orgánico para que estalle el goce en su irreversible esterilidad. De este modo, personas totales son utilizadas como regiones erógenas en las que se desplazan las pulsiones del espectador (y podríamos agregar que, en el caso de la actuación, también las del mismo sujeto que actúa). Consideramos que por ello el Yo Actor es indispensable para darse a ver ante el público.

⁵ En este sentido, la categoría propuesta participa de lo que Ricoeur denomina como “función proyectiva de la imaginación”, por cuanto presenta un posible práctico que abre una dimensión del “yo puedo” (que el autor extrae de la obra de Merleau Ponty), por la que el cuerpo se halla en medio de las circunstancias y posee la capacidad de poner en movimiento los sistemas, produciendo estados iniciales que inscriben el acto en el mundo. Este poder de

agente pueda rendir cuenta a otro o a sí mismo de lo que hace, de tal modo que el que recibe esta explicación pueda aceptarla como inteligible, aun si fuera irracional. La razón práctica se esgrime como razón de accionar, porque establece la posibilidad de dar una última respuesta a las preguntas "¿qué hace usted?" y "¿por qué?". El Yo Actor es la razón que justifica la acción actoral: el sujeto acciona en escena *porque es actor* y, en tanto tal, puede aspirar a que un espectador lo mire, independientemente de que el mismo no quiera hacerlo, para lo cual deberá entonces negarle la mirada.

Así, el Yo Actor es el estado inicial por el que el sujeto se coloca en la situación de actuación de cara al espectador, lo cual lo insta a la acción y le impide la huida o la parálisis, al tiempo que contribuye a la constitución de otra cualidad del desempeño actoral: la de accionar sin detenerse a reflexionar. Se trata de una acción que se convierte así en reacción, en tanto resulta motivada por las circunstancias en las que el sujeto se halla situado. En el momento en que el sujeto decide actuar, se elimina toda posibilidad de separación entre plan y desempeño, dado que al ponerse en situación será la mirada del espectador la que *le arranque* la acción⁶. La posibilidad de accionar, por lo tanto, viene dada como consecuencia de la decisión voluntaria de darse a ver como actor.

Ahora bien, ¿por qué consideramos que es el Yo Actor y no el personaje el "quién" de la acción actoral? En definitiva, ¿por qué es necesario plantear la existencia de otro relato unificador de la acción actoral existiendo el personaje como instancia narrativa?

Por un lado, porque si el relato unificador que posiciona al sujeto en la situación de actuación proviniera del personaje a representar (entidad discursiva proporcionada por el texto dramático), gran parte de la tarea actoral permanecería en una perniciosa indefinición

intervenir proviene del libre juego con las posibilidades promovido por una dimensión de "apertura hacia". Esto es lo que diferencia a la imaginación como producto o contenido, de la imaginación como método. La función proyectiva de la misma determina su orientación hacia el futuro en tanto motivación. La imaginación se convierte entonces en un "poder hacer" que se difunde hacia todas las direcciones en el instante en que tiene lugar: despierta recuerdos dormidos, reanima experiencias anteriores, irriga campos sensoriales adyacentes.

⁶ Este aspecto puede asimilarse a lo que Michel De Certeau (2007) denomina como una "lógica de acción táctica". De Certeau define a la lógica de acción táctica en contraposición a la lógica de acción estratégica. Mientras la estrategia implica la circunscripción de un lugar propio que hace posible una posición de retirada, distancia y previsión, dándose a sí misma un proyecto global y totalizador, la táctica es una poética oculta en el seno de un espacio ajeno. Se trata de una manera propia de utilizar, con fines y en función de referencias propias, el orden dominante del cual el sujeto no puede huir. Para De Certeau, la táctica es movimiento, por lo que no puede existir en una posición de retirada, de distancia o de previsión. Es "ciega y perspicaz, como sucede en el cuerpo a cuerpo sin distancia" (De Certeau: 2007, Pp. 44). Consideramos que en el caso del teatro, el texto dramático y la dirección constituyen por antonomasia el lugar de la estrategia, mientras que es propia de la actuación una lógica de acción táctica (para profundizar, ver Mauro: 2011, a y b)

técnica, dado que todo aquello que es circunstancial en la situación espacio temporal en la que la actuación se produce, quedaría sin resolución práctica. Si bien el personaje constituye un relato que da sentido a la acción en escena, abarca sólo una parte de todo aquello que se encuentra presente en la situación de actuación. En efecto, el actor tiene que responder a muchas exigencias durante la función teatral y no sólo a la porción de sentido que implica la acción narrativa a representar, por lo que nunca supedita su tarea exclusivamente a la representación de un personaje, lo cual lo llevaría a descuidar los aspectos profesionales, técnicos, contextuales y circunstanciales del momento de la actuación. Por el contrario, si la formación técnica no brinda las herramientas necesarias para responder a todos los aspectos presentes en la situación de actuación, el actor deberá apelar a soluciones personales para resolverlos, pero nunca podrá optar por ignorarlos.

El Yo Actor, en cambio, constituye la reunión de lo heterogéneo del desempeño actoral, por cuanto supone que el actor representa un personaje, pero además aplica el material proporcionado por los ensayos, profiere parlamentos memorizados, se coloca al alcance de la luz, se encuentra alerta a la reacción del público, soluciona contingencias que se presentan durante la función sin que el público las note, aplica una metodología específica de actuación, recuerda las indicaciones del director, se comporta como si no supiera lo que va a sucederle al personaje, se relaciona con sus compañeros reaccionando a sus propuestas y proponiendo a su vez, respondiendo a lo que surge en esa relación aquí y ahora pero también teniendo en cuenta lo que indica el texto dramático en pos de ajustar dichas reacciones en el esquema general, etc., y cuando la función termina, saluda al público, da entrevistas, firma autógrafos, etc. El Yo Actor es, por lo tanto, un relato que proporciona una posición entre todo lo que está presente en la situación de actuación y en el desempeño actoral fuera de la misma, permitiendo el diálogo del sujeto con las acciones del personaje, pero también con todo aquello que, de no ser resuelto, pondría en peligro la actuación.

Por otra parte, esta identidad permite posicionar al actor en toda su carrera, dado que es un relato que permanece, crece y se modifica a lo largo de la misma. El personaje, en cambio, debe construirse en cada actuación particular, por lo que si éste constituyera la identidad narrativa, el actor cambiaría de posición cada vez y nada sostendría su accionar. El actor necesita una identidad que esté de su lado, que lo acompañe en su carrera y que le permita situarse en la contingencia de la acción, amparo que el personaje no puede brindarle.

Por último, el posicionamiento del sujeto en la situación de actuación no podría provenir del personaje porque el mismo es un efecto de la acción actoral y no su causa. Mientras en la composición de la trama el personaje es el "quién" de la acción narrativa, en el acontecimiento escénico lo único presente es la acción del actor. La acción actoral posee así un carácter performativo merced al cual la ausencia evocada (la acción narrativa y su "quién", el personaje) acontecen como su efecto de sentido. Por consiguiente, es merced a la actuación que puede establecerse el sentido y el referente en el teatro, dado que en ausencia de aquélla, éstos permanecerían informados y no tendrían existencia teatral (más allá de su existencia literaria)⁷.

Como corolario, consideramos que la identidad narrativa que posicione al actor en la situación de actuación debe ser lo suficientemente abierta como para mantener la movilidad en la misma, pero al mismo tiempo debe tener la estabilidad necesaria para permitirle al actor portarla y fortalecerla de una actuación a otra (incluso en su desempeño en géneros diferentes y en propuestas que prescindan de personajes⁸), para no tener que construirla de cero cada vez. Si la identidad fuera el personaje, sería tan efímera y vulnerable que no podría resistir los embates de la situación escénica, con todas sus contingencias. En este caso, el actor podría optar por dos caminos: ignorarlas y cerrarse a ellas (lo que resulta en una actuación rígida y deslindada del contexto) o abandonar al personaje y quedar inerme frente a las mismas. El Yo Actor, por lo tanto, es la identidad que permite posicionarse ante todas las circunstancias que puedan presentarse en la situación escénica sin abandonar la actuación (con excepción de aquellas circunstancias que harían insostenible la continuidad de cualquier desempeño, dado que imponen otro tipo de situación⁹).

En cuanto a las características del relato que constituye al Yo Actor, gran parte de las mismas son acordes a su función, es decir, obtener y mantener la mirada del espectador. Por consiguiente, el Yo Actor deberá ser "reconocido" como tal por el espectador. Esto presenta singularidades en el caso del actor, dadas las características de su condición.

⁷ Para profundizar en estas reflexiones, ver Mauro 2011, a y 2010.

⁸ En efecto, concepto de Yo Actor permite explicar también aquellas actuaciones donde no hay entidades definibles como personajes, por lo que constituye un relato válido tanto en el teatro tradicional, como también en propuestas experimentales o en el Teatro Popular

⁹ Por ejemplo, si sobreviniera un terremoto durante la función, sería absurdo pretender que la situación de actuación se preserve, por lo que tanto el actor como el espectador abandonarían su cualidad de tales, para pasar a ser personas que huyen, se guarecen, protegen a sus semejantes, etc.

Regine Robin (1996) afirma que la identidad narrativa se construye siempre en el intervalo entre mismidad e ipseidad, por cuanto constituye un territorio amenazado. La identidad sobreviene cuando encuentra su propio límite, cuando se confronta con un borde. Por ende, la identidad es siempre problemática. Cuando no lo es, el sujeto ha caído en una alienación completa, que lo lleva a no plantearse ningún problema sobre la misma. Hay por lo tanto, dos polos en la identidad: la estabilidad o mismidad, que cubre todo aquello que da cuenta de una continuidad, y la ipseidad o promesa de sí mismo, por lo que la identidad nunca está terminada y posee una suerte de sentido infinito. La identidad narrativa se halla ubicada entre los dos polos, por lo que no hay equilibrio perfecto entre ambos. Lo importante se halla en el intervalo, lo cual es garantía de flexibilidad y fluidez. Robin concluye en que el encuentro de la identidad y la creencia de su encuentro son imaginarios, pero no así su búsqueda.

Consideramos, por lo tanto, que el Yo Actor no es un relato cerrado, sino una identidad ejercida y vivida según las circunstancias. La identidad actoral se halla siempre en una construcción que el actor emprende tanto en el interior del campo teatral como en la situación de actuación misma, dado que no hay ninguna instancia superior que la garantice en relación con la mirada del espectador. El Yo Actor depende, por lo tanto, de una constante relación con el público en la que el sujeto siempre debe atraer su mirada.

Uno de los principales obstáculos para la asunción del Yo Actor, radica entonces en el conflictivo status profesional y/o laboral del actor. En primer lugar, esto se debe a la histórica ambigüedad de la condición actoral, ubicada en la encrucijada entre una tipificación que señala al actor como artista y otra que lo señala como trabajador (cuya extendida imagen de voracidad económica no es más que una derivación de su condición de trabajador del cuerpo, lo cual ha llevado a relacionar la actuación con la prostitución). Este problema se halla presente desde la caracterización del actor en el mundo griego y debe algunos de sus rasgos actuales a dicha concepción clásica¹⁰.

Más allá de la discriminación social del actor, posteriormente desplazada en una desvalorización al interior del campo cultural y aun del campo teatral mismo, la principal dificultad radica en la autodefinición del actor como tal. Es del carácter complejo de la misma

¹⁰ Para profundizar en este punto, ver Mauro: 2011 a y b.

que derivan los problemas del propio actor para valorizarse dentro del campo¹¹. ¿A qué se debe esta situación incierta?

En primer lugar, a la debilidad que reviste todo tipo de legitimación institucional de la condición de actor de un sujeto. Para constatar la misma, basta examinar en el interior de nuestro campo teatral o del mercado laboral (e incluso en el farragoso terreno del sentido común), la significación que poseen los títulos otorgados por las instituciones oficiales o no oficiales de enseñanza de la actuación. Por una parte, dichas titulaciones no brindan la posibilidad de ejercer la profesión, dado que ningún sector del campo teatral o del mercado laboral las considera suficientes como para garantizar el desempeño del actor. Esto se debe a que el sostenimiento de la condición de Yo Actor parte de la mirada del público, lo cual impide o dificulta cualquier instancia de legitimación externa a dicha relación. Esto es paradójico, dado que si el actor no tiene la oportunidad de colocarse ante al público, su condición como tal no puede realizarse.

En efecto, la necesidad de la mirada del público es lo que sostiene al actor como tal, por lo que el alumno de actuación o el actor que ensaya, no están actuando en sentido estricto. Por ello, la opinión común es que sólo es actor aquel sujeto que vive del ejercicio de la actuación, es decir, que obtiene de la misma los medios materiales para su subsistencia¹².

Esta problemática tiene consecuencias muy complejas para el posicionamiento de los actores en el campo cultural y teatral del que forman parte. El porteño constituye un caso particular para la ilustración de la misma, dado que la creciente cantidad de cursos de formación para la actuación y la falta de oportunidades de trabajo profesional, han confluído en lo que algunos docentes o directores teatrales consideran una deformación: el actor que sólo actúa en las aulas. La desviación consiste en considerar a los compañeros y al propio maestro como espectadores. Si bien estos constituyen una suerte de para-espectadores del

¹¹ El director y formador de actores Alberto Ure ha referido con claridad el carácter precario de la identidad del actor, cuando afirma que el mismo teme inconscientemente que alguien entre al escenario y lo saque de una oreja diciéndole "Vos no sos actor" (Ure: 2003).

¹² En este sentido, sería necesario profundizar en el papel que los dispositivos de promoción de los medios de comunicación masiva y los elementos del lenguaje televisivo y cinematográfico (específicamente, los planos y el montaje) juegan en el intento de imposición, apoyo o legitimación de un actor en el favor del público. Las preguntas que se abren en este sentido son múltiples: ¿cómo inciden los medios en el posicionamiento del sujeto como Yo Actor? ¿Debe entonces el Yo Actor posicionarse también ante los medios, establecer un diálogo con sus dispositivos técnicos, lingüísticos y narrativos? ¿En qué se modifica el Yo Actor en la Actuación en los medios masivos? ¿Qué nuevos contenidos se incorporan al relato que conforma el Yo Actor a partir de los mismos?

alumno, portando los atributos del futuro público (fundamentalmente, la mirada), no los asumen todos o totalmente.

Como consecuencia de la singularidad de la historia del teatro en la Argentina, ha surgido una variante característica de nuestro campo teatral: el actor que actúa frente al público aun careciendo de retribución por su tarea. El análisis de esta tendencia requeriría un trabajo especial¹³, pero nos limitaremos a afirmar que puede trazarse una línea desde la visión ética de las agrupaciones independientes conformadas en la década del 30, según la cual el actor no debía ser un profesional, sino un ciudadano comprometido con la transmisión de bienes culturales que eleven intelectualmente a su sociedad, hasta la necesidad del actor de confrontar su tarea con el público como rasgo excluyente (desestimando, por lo tanto, la obtención de remuneración) para convertirse en profesional, es decir, para acceder a la identidad como Yo Actor. Estas influencias han desembocado en una creciente tendencia a la elaboración de proyectos propios, autoproducidos y autofinanciados, que ha llegado a conformar un circuito dentro del campo teatral, denominado *off* o “alternativo”, que cuenta con salas y agentes de prensa propios, crítica especializada y actores, directores, escenógrafos y técnicos que, hasta no hace mucho tiempo, se desempeñaban exclusivamente en el mismo. Si bien este circuito cuenta con el apoyo oficial mediante el sistema de subsidios implementado por organismos oficiales, los módicos montos de los mismos derivan en que la gratuidad del trabajo del actor se haya convertido ya en una condición crónica e invisibilizada. Dicha situación se reproduce porque el actor quiere y necesita actuar (aspecto que es reconocido por los propios teatristas)¹⁴.

El Yo Actor como identidad compartida

El Yo Actor no es una identidad completamente individual, sino que es tributaria de la pertenencia del sujeto a un grupo. Se trata, en términos de Ricoeur (2000), de una acción

¹³ Hemos realizado algunas consideraciones al respecto en Mauro: 2009 y 2007

¹⁴ Esto fue particularmente explicitado por los jóvenes directores Matías Feldman, Romina Paula, Heidi Steinhardt y Santiago Governori, entre otros participantes de la Mesa Redonda “Teatro Emergente”, realizada en el marco del XVII Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, celebrado en Buenos Aires, en 2008. No obstante, ante la consulta concreta, los teatristas no señalaron como prioritaria la necesidad de revertir la precaria situación laboral de los actores del circuito.

común construida por el relato, mediante la cual un grupo se da una imagen de sí mismo que posibilita:

relaciones específicas entre contemporáneos, predecesores y sucesores, entre los cuales se cuenta la transmisión de tradiciones, en tanto esta transmisión constituye un lazo que puede ser interrumpido o regenerado [...] Como yo, mis contemporáneos, mis predecesores y mis sucesores pueden decir <<yo>>. De este modo estoy históricamente ligado a todos los otros (Ricoeur: 2000, Pp. 106-7)

Por consiguiente, en tanto relato colectivo, el Yo Actor se halla conformado por "aquello que hacen los actores". Este relato constituye un repertorio de conductas y cualidades mediante las cuales el actor se identifica con sus pares. En efecto, en tanto identidad colectiva, el Yo Actor supone una serie de presupuestos y comportamientos reglamentados y compartidos por un grupo de iguales, aspectos con los que Erving Goffman (1971) describe a los roles que se juegan en toda interacción humana.

Goffman introduce una dimensión teatral en todo vínculo, una especie de actuación que se halla por fuera de la acción propiamente dicha y que constituye la dramatización de la misma, con el objeto de que el otro pueda darle significación. Dichas dramatizaciones se solidifican en "fachadas sociales" propias de diferentes contextos de interacción, que requieren de la creación de una solidaridad entre compañeros de dramatización y la consiguiente distancia respecto de los otros. Si bien Goffman plantea sus reflexiones respecto de toda interacción humana, la aplicación de sus postulados al tema que nos ocupa contribuye a la caracterización del Yo Actor como identidad compartida. A continuación estableceremos algunos presupuestos que forman parte del Yo Actor en tanto relato colectivo.

Goffman denomina "primera impresión", a la proyección que define y plantea una interacción. Es importante que esta definición no sea contradicha, lo que produciría el consecuente desconcierto, vergüenza, hostilidad y hasta anomia. De este modo, existe una dimensión performativa en la teoría de Goffman¹⁵, por cuanto las interacciones sociales poseen un cariz reflexivo que surge de la exhibición de la acción sumada a su realización. De ahí proviene la necesidad de que los sujetos representen sus identidades para realizarlas. Esto

¹⁵ Aspecto reconocido por el propio Richard Schechner, teórico de la performance (Ver Schechner, 2000)

cobra mayor importancia en el caso del actor, dado que su identidad depende *exclusivamente* de la exhibición de la misma frente a otro. En el teatro, el actor juega frente al público su condición de tal, con el objeto de realizarla, es decir, de convertirse realmente en actor.

El Yo Actor se constituye así en una identidad que se declara y se afirma desde el inicio de la interacción actor-espectador, interpelando al público, en primer lugar a limitarse a participar a través de su mirada, para que puedan llevarse a cabo las acciones en escena, y en segundo lugar, a no atribuir nada de las mismas al actor como sujeto. En efecto, el principal postulado del Yo Actor en tanto relato colectivo, indica que nada de lo que hacen los actores es atribuible a su persona. El resto de los presupuestos que lo conforman, contribuyen a fortalecer esta premisa.

Uno de ellos indica que la representación no se detiene nunca. De esto se desprende toda una serie de comportamientos: las condiciones que pueden derivar en la suspensión de una función, aspectos éticos como el trabajo en equipo en pos de disimular cualquier imprevisto en escena, etc. Por ejemplo, no se considera profesional suspender una función por la poca concurrencia de público. Una variante de este presupuesto es que, en ese caso, la actuación tampoco puede reducir su calidad.

Es fundamental para Goffman que el actuante tenga confianza en su papel, es decir que esté convencido de sus actos y que pueda mantener un “control expresivo”. En la situación de actuación, este control o convencimiento del sujeto se deposita en su condición de actor. Pero existen también una serie de elementos perturbadores de la interacción, que según Goffman estarían dados por la pérdida momentánea del control muscular (caídas y tropiezos) y el presentar una inadecuada dirección dramática (incoherencias, interrupciones y accidentes), que son percibidas por el otro como incapacidad, por lo que afirma que la actuación debe ser homogénea.

Sostenemos que la inadecuada dirección dramática se refiere, en el caso de la actuación, a las incoherencias, interrupciones y accidentes en el ejercicio del rol de actor, y no en la representación del personaje o del texto dramático. La diferencia radica en que un accidente que perturba la representación del personaje (por ejemplo, olvidar un parlamento), puede no significar una perturbación en el ejercicio del rol de actor, si éste lo resuelve, por ejemplo, improvisando otro texto, al punto que el espectador puede no notar la modificación. Es más,

aun si el espectador la notara, la pericia del actor en el ejercicio de su rol no sufriría resentimiento alguno (y, por consiguiente, tampoco la situación de actuación).

También puede suceder lo que Goffman define como una pérdida momentánea del control muscular, que el Yo Actor deberá hacer ingresar al terreno del personaje en pos de no expulsar al espectador de la situación de actuación. Todo actor *sabe* que debe resolver estas contingencias en caso de presentarse. Esta certeza viene dada por la asunción de la condición de Yo Actor y la destreza para realizarla, adquirida mediante la práctica y la observación e intercambio con otros actores (aspectos que se definen dentro de la actividad actoral como “tener oficio”).

También constituye un elemento perturbador que el ejecutante se muestre demasiado ansioso o desinteresado por la interacción. El primer caso representa un obstáculo peligroso para el Yo Actor, dado que es rápidamente percibido por el espectador y puede ocasionar que el mismo abandone la situación de actuación para pasar a otra, es decir, para observar al actor en tanto sujeto. Este es un aspecto límite entre el aprendizaje técnico y el ejercicio en la práctica del Yo Actor, dado que, si bien se halla relacionado con un elemento contingente de la interacción, es modificable a través de la formación o de la dirección en los ensayos.

Este elemento perturbador, también puede formar parte de una propuesta estética específica. Por ejemplo, existen algunas propuestas en el campo teatral porteño actual¹⁶, que presentan una tendencia a la interacción “desinteresada” de los actores con el público, lo cual constituye una actitud desafiante hacia el mismo, que debe necesariamente ser sostenida por otros componentes de la actuación. Estrechamente relacionada con la interacción “desinteresada”, se encuentra lo que Goffman define como connivencia entre los compañeros de escena, constituida por comunicaciones secretas, señales o códigos ocultos que se utilizan para burlarse o denigrar al público, y demostrar así un alto control de la interacción. Esto acarrea un grave riesgo para el Yo Actor, dado que, en caso de ser muy pronunciado, el espectador puede ser expulsado de la situación de actuación.

Otro aspecto perturbador señalado por Goffman, es la información que el ejecutante posee y cuya revelación bastaría para destruir la interacción, por lo que debe ser ocultada deliberadamente. La actuación presenta una gran cantidad de elementos que deben

¹⁶ Fundamentalmente las vinculadas al denominado Teatro Posdramático (en términos de Lehmann: 2002)

permanecer retirados de la percepción y el conocimiento del espectador: objetos, espacios, datos y dispositivos técnicos que son necesarios para la representación y que el actor contribuye a disimular. Goffman incluye en esta categoría a las personas que están presentes, pero a las que el ejecutante debe ignorar como si no existieran, por lo que las denomina “no personas”. La actuación también es un caso especial en este aspecto, dado que la condición de “no personas” incluye al equipo técnico y a los compañeros que se hallan fuera de escena (es decir, a todo aquél que se halle tras bambalinas), pero además, en gran parte del teatro representativo esto se extiende también al otro participante de la interacción, el público, que es tratado como si no se hallara presente.

Entre los elementos perturbadores, podríamos agregar el diseño espacial de la sala teatral. Actualmente, podemos encontrar, sobre todo en el circuito porteño denominado *off* o alternativo, numerosas salas en las que la disposición del espacio escénico es muy vulnerable a la intromisión de un extraño, lo cual pone en riesgo a la actuación. En este caso, la continuidad de la situación de actuación depende de la responsabilidad del espectador, quien muchas veces no puede retirarse de la sala sin interrumpir la representación. Por otra parte, la disposición de la sala impone, en este caso, la necesidad de una situación de actuación de gran flexibilidad y fluidez, con actores capaces de sostenerla ante la presencia de un imprevisto (que un espectador realmente deba salir).

En la categoría de Yo Actor también se depositan estereotipos, que varían según la época y el campo cultural y teatral de los que se trate. Catherine Kebrat - Orecchioni (1997) define a los estereotipos y *clisés* como asociaciones semánticas codificadas. Por su parte, Ruth Amossy y Anne Herschberg Pierrot (2001) van más allá, al afirmar que los estereotipos no son simples generalizaciones cristalizadas, y por lo tanto, fuente de prejuicios, sino también factores de cohesión social y elementos constructivos en la relación del sujeto consigo mismo y con el otro. Amossy y Pierrot afirman que, en tanto procesos cognitivos que permiten la adquisición, elaboración y almacenamiento de información, las representaciones estereotipadas son funcionales para la constitución de un grupo y para la interacción social del mismo con otros grupos.

En el caso de la actuación, los estereotipos pueden tener mayor o menor peso o significación en sí mismos, pero su importancia siempre es relativa e inferior respecto a la categoría de la que emanan y a la cual contribuyen a definir: el Yo Actor. Uno de los

estereotipos vigentes en la actualidad es el de la extrema ductilidad que debe poseer el actor, que se traduce en un reclamo: la capacidad de hacer todo (lo cual se refiere prioritariamente al desempeño corporal), sin quejarse o plantear cuestionamientos y fundamentalmente, sin dejar entrever imposibilidades. El actor que muestra o declara la imposibilidad de hacer algo, se halla en inferioridad de condiciones frente a sus pares.

Este estereotipo parte de una concepción de la formación del Yo Actor como eliminación de todos los obstáculos, entre los cuales se cuenta al propio cuerpo. Más allá de la concepción tributaria del dualismo cartesiano implícita en este presupuesto, el mismo clausura toda relación dialogal en la actuación, para reducirla a un desempeño en el que el actor pueda ejecutar lo que "tiene que" (dado por una instancia externa) o "quiere" (lo cual implica la idea de una expresión de algo voluntario) hacer. El estereotipo del cuerpo absolutamente dócil y dúctil se corresponde, por lo tanto, con la idea de la actuación como ejecución de un plan previo, aportado por otro sujeto (el autor o el director) o diseñado previamente por el actor mismo. Se considera, además, que el actor crea en solitario o de forma autónoma, por lo que nada puede limitar su libertad, lo que resulta en una formación que se encara desde la necesidad de suprimir impedimentos.

Son funcionales a esta concepción de la actuación, los estereotipos de la rapidez y la efectividad en la respuesta, deformaciones de la capacidad de reacción y adaptación activa del actor. Constituyen deformaciones por cuanto promueven la reiteración de fórmulas probadas como actitud defensiva, es decir, como clausura de la relación inmanente e indeterminada con los aspectos presentes en la situación de actuación, por lo que no participan del contexto, sino que se aíslan del mismo. Un ejemplo común de ello es la utilización de palabras soeces o procacidades para producir un efecto cómico en el público. Por el contrario, la utilización de un procedimiento depende de una rítmica general y se realiza en ciertas oportunidades que dependen del contexto¹⁷. Cuando el procedimiento se vuelve fórmula, la misma constituye una defensa del actor frente al mismo¹⁸.

¹⁷ Se trata de "la economía de recursos que transmite la sensación de adecuación entre determinados contenidos y las organizaciones formales en las que éstos se resuelven, es decir, su relación no gratuita" (Giunta: 2004). No obstante, la arbitrariedad que mencionamos aquí no se refiere al argumento, la trama o el sentido a representar, sino con la relación que todos los elementos presentes en la situación de actuación establecen entre sí

¹⁸ Esto es referido en los estudios de psicodrama realizados por el actor Eduardo Pavlovsky junto con Martínez y Moccio (1971). De sus experiencias, los autores han extraído la conclusión de que una actuación que se desarrolle con desventura no implica que posea valor, dado que puede constituir una defensa para esquivar el conflicto. Entre las causas de resistencia al mismo incluyen el miedo al ridículo, al descontrol (no controlar los impulsos agresivos o eróticos), a exhibirse, a equivocarse, a la interacción con los compañeros, etc.

Entre los estereotipos relacionados con la formación del Yo Actor, se encuentra también la idea de que el actor debe entrenarse toda la vida, perspectiva deportiva de la actuación, que la equipara con un músculo que puede atrofiarse por su falta de movimiento.

Por otro lado, es también frecuente la imposición de reglas de comportamiento a los actores, en cuya base se halla un estereotipo alimentado durante siglos: la naturaleza díscola e indolente de los mismos. Uno de los comportamientos más enfáticamente reclamados, es el de la puntualidad. Esto es mencionado por Stanislavski y por todos los maestros de actuación que a principios de siglo XX intentan disciplinar al actor, para eliminar los vestigios del considerado pernicioso período del divo romántico. La puntualidad es un objetivo explícito en las escuelas de actuación, transformando a la clase misma en una representación que no puede interrumpirse una vez comenzada¹⁹. De la misma raíz, se derivan otras reglas de comportamiento, tales como la higiene, la abstinencia sexual o alcohólica, el respeto por los compañeros, la obediencia al director, etc.²⁰

También constituye un estereotipo el imperativo de que las funciones no deben suspenderse nunca (son muy escasos los motivos que permitirían tal decisión) y son también abundantes las anécdotas, estereotipadas a su vez, de actores que realizan funciones aun luego de la muerte de un familiar cercano, por ejemplo. Esto abona la idea de que el profesionalismo del actor se mide por su capacidad de actuar aun en las condiciones mas adversas, como puede ser la falta de público. En el mismo sentido, el Yo Actor debe ser capaz de trabajar en equipo e impedir que inconvenientes personales con otros actores reduzcan la calidad de la actuación. Asimismo, debe adecuar su desempeño (ya sea que reproduzca lo fijado en los ensayos o que deba improvisar) a la totalidad del espectáculo, es decir, aceptar el papel que le ha tocado y actuar con profesionalismo aun si el mismo es pequeño, y no aprovechar la situación de actuación para destacarse o ampliarlo. De este imperativo proviene la famosa frase, “no hay papeles pequeños”.

Por supuesto, estos estereotipos se respetan en diferente medida en los hechos, pero forman parte de un código común que muchas veces se transmite de forma implícita. El trasfondo de estas reglas es el imperativo de que ningún aspecto de la vida personal del sujeto

¹⁹ Esto alcanza muchas veces niveles risibles, como puertas de las aulas que se cierran con llave o se traban con sillas luego de comenzada la clase.

²⁰ Hay numerosos testimonios y documentos escritos de estas exigencias a los actores: en la obra del propio Stanislavski, en los manuales de Declamación o en el código de comportamiento de las agrupaciones independientes, como puede vislumbrarse en el tratado de Actuación elaborado por Leónidas Barletta (1961).

prevalezca por sobre la identidad de Yo Actor cuando esta se juega, es decir, que ninguna otra situación interfiera en la situación de actuación.

No obstante, la configuración de la identidad a partir del Yo Actor también debe ponerse en juego en otras situaciones que se presentan en el ejercicio profesional, más allá de la actuación propiamente dicha. Tomaremos dos de ellas, por considerarlas paradigmáticas: el *casting* y el encuentro del actor con el público fuera de la situación de actuación.

El *casting* constituye el proceso de selección de un actor para una actuación, para el cual la formación rara vez prepara (a no ser por la exigencia de ductilidad, rapidez de respuesta y efectividad antes mencionada). La severidad de dicho proceso de selección (muchas veces transformada en agresiones implícitas por parte de los seleccionadores), constituye una de las muestras de la pervivencia de la desconsideración del actor como artista y aun como trabajador, remozada y amplificadas en el seno del modo de producción capitalista, lo que el sujeto no podría sobrellevar de no mediar una identidad que lo posicione en dichas circunstancias. Estos procesos de selección apelan crecientemente a la cosificación del actor, vislumbrada en la fragmentación a la que se lo somete. En efecto, el actor es muchas veces seleccionado por algún aspecto aislado y extraído de lo que *es*, y no por lo que es capaz de actuar. Muchas veces esto se limita a su aspecto físico, pero también a características gestuales o actitudinales.

En ambos casos, intervienen con gran fuerza las imágenes estereotipadas. Esto se evidencia cuando se le escamotea al actor la información necesaria para actuar, concerniente al proyecto o acerca de qué es lo que se le pedirá, limitándose a escucharlo hablar o a verlo moverse. Se observa así una creciente consideración de la dirección (sobre todo en cine, televisión y publicidad, aunque también de manera creciente en el teatro) como creación a partir de la combinación de aspectos *encontrados*²¹. El único sostén para accionar en una

²¹ Podríamos relacionar esta tendencia con los conceptos, provenientes de las artes plásticas, de *collage* y *objet trouvé*. Según Marchán Fiz (1986), el *collage* inserta materiales reales en el ámbito de la obra, desvelando así la estética en objetos desprovistos hasta entonces de ella. Uno de los elementos utilizados para el *collage*, sobre todo por los surrealistas, es el objeto encontrado azarosamente que, a raíz de este encuentro casual, promueve por parte del artista el desconocimiento o rechazo de la utilidad y el contexto originales, para privilegiar las asociaciones provocadas por la combinación del mismo con otros elementos en el contexto de la obra. Marchán Fiz afirma que, de este modo, el *objet trouvé* se encuentra desvinculado de su contexto designativo, enajenado y privado de su sentido y de su marco habitual. En el caso invocado, el actor se halla privado de su accionar creativo, cosificado como portador de un elemento encontrado, por lo que no es valorado por sus capacidades artísticas o técnicas, sino por un rasgo aislado de su persona, que es estimado en tanto entra en relación con otros elementos articulados por el director. Es por ello que no se considera oportuno comunicar al actor lo que se le requerirá en tanto tal. Se le pide, en cambio, que simplemente *sea*, desvinculándolo así del proceso creativo. La elección de actores según un rasgo físico específico, es muy notoria en publicidad, en cuyos *castings* es posible encontrar a

situación tan árida y adversa, en la que no hay marcaciones, ni personajes, ni circunstancias, es el Yo Actor. Pos supuesto, la aridez y adversidad de estas situaciones son inversamente proporcionales al grado de reconocimiento público del actor, lo cual muestra la importancia de su identidad como Yo Actor para posicionarse en el terreno laboral.

Otra instancia en la que esta identidad se activa, es aquella en la cual el actor se relaciona con el público fuera de la situación de actuación propiamente dicha. La coincidencia de creador, obra y soporte en el actor, ocasiona que la relación entre espectador y artista sea directa, y que la alta estimación por su actuación se proyecte en su persona con una intensidad mayor que en el caso de otras artes. Esto promueve que, cuando un actor se relaciona con el público fuera de la situación de actuación, el mismo reaccione en tanto Yo Actor.

Goffman estima que en la actualidad el espacio posterior a una interacción específica tiende a desaparecer (lo cual ejemplifica con la creciente apertura de los ensayos teatrales a los espectadores). Sin embargo, consideramos que no es apropiado desprender de ello la inexistencia de una situación que enmarque la interacción y por lo tanto la disolución de la categoría de Yo Actor en estos casos. Por el contrario, es en los mismos cuando se produce una reactivación del Yo Actor, que se desplaza así a otras situaciones.

Por lo tanto, cuando el actor es abordado por el público en la calle, es el Yo Actor en tanto relato el que determina un código de comportamientos posibles, entre los cuales también podemos hallar estereotipos, como la amabilidad del actor “que se debe a su público”. Aun más, la separación de aquello que puede ser percibido por el espectador y aquello que no, se desplaza entonces a situaciones fuera de escena. Tal es el caso del camarín de la estrella que, a diferencia de los camarines comunes, se halla decorado y diseñado para sostener su identidad como Yo Actor más allá de la situación de actuación propiamente dicha. Lo mismo puede decirse de su supuesta “vida privada”, expuesta públicamente. Que el Yo Actor se extienda en la actualidad a una mayor cantidad de situaciones y escenas posibles, no implica que dicha identidad narrativa y colectiva se diluya o deje de existir, aspecto que constituye otra posible línea de indagación futura.

actores que *cultivan* aquello que los caracteriza: una melena afro, un tinte de cabello, una nariz desproporcionada, etc.

Conclusiones

La actuación es un fenómeno artístico que, a pesar de su importancia y omnipresencia en la cultura humana, carece aún de parámetros de elucidación teórica propios. Esto no sólo se torna evidente en la carencia de herramientas conceptuales para definir o incluso describir el trabajo actoral, sino también en el prejuicio que a veces invisibiliza la problemática o deslegitima el tratamiento de la misma desde una perspectiva académica, lo cual irremediablemente retroalimenta la carencia anteriormente señalada.

El presente artículo forma parte de un trabajo más amplio, que tiene por objeto realizar este abordaje en forma sistemática. En esta oportunidad hemos caracterizado a la instancia mediante la cual el sujeto se posiciona como actor ante la mirada del espectador. En primer lugar, consideramos a dicha instancia como del orden de lo identitario y propusimos denominarla “Yo Actor”.

Luego nos centramos en las particularidades que la misma posee en su calidad de identidad narrativa, es decir, en tanto relato que permite reunir elementos heterogéneos. Mediante esta instancia, el actor puede identificarse como uno y el mismo en la experiencia fragmentaria de su accionar en escena y a lo largo de su carrera. No obstante, hemos afirmado que la identidad actoral debe ser lo suficientemente abierta como para mantener la movilidad inherente a la situación de actuación, y lo suficientemente estable como para que al actor pueda portarla y la fortalecerla de una actuación a otra. Por lo tanto, hemos concluido en que el Yo Actor no puede ser un relato cerrado, sino una construcción permanente.

Por último, hemos caracterizado al Yo Actor en tanto identidad compartida. En este sentido, hemos desarrollado cómo dicho relato incluye un repertorio de conductas y cualidades mediante las cuales el actor puede identificarse con sus pares, hallándose incluidos en el mismo, presupuestos, valores e incluso, estereotipos.

Bibliografía

Amossy, R. y A. Herschberg Pierrot (2001). “La noción de estereotipo en las ciencias sociales”, en *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba

Barletta, L. (1961). *Manual del actor*. Buenos Aires: Ed. del Teatro del Pueblo

Bourdieu, P. (1967). “Campo intelectual y proyecto creador”, en AAVV, *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI

De Certeau, M. (2007). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana

Giunta, A. (2004). “Acerca del arte más contemporáneo”. *Punto de vista*, XVII(79)

Goffman, E. (1971). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu

Kebrat – Orecchioni, C. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial

Lehmann, H. (2002). *Le Théâtre postdramatique*. París: L’Arche

Liotard, F. (1981). *Dispositivos pulsionales*. Madrid: Fundamentos

Marchán Fiz, S. (1986). “El <<pop>>, arte de la imagen popular”, en *Del Arte Objetual al Arte de Concepto (1960 – 1974)*. Madrid: Ed. Akal

Mauro, K. (2013). “La Actuación en el Teatro Posdramático Argentino”, en *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 3(3), Rio Grande do Sul: UFRGS (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Mauro, K. (2011, a). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Mauro, K. (2011, b). "Alcances y límites de una perspectiva canónica: La Actuación entre las nociones de <<representación>> y de <<interpretación>>", en Shaday Larios Ruiz, *Escenarios post-catástrofe, Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai

Mauro, K. (2010). "Problemas y limitaciones de la Acción Actoral entendida como representación". *Revista Afuera, Estudios de Crítica Cultural*, V(IX). Recuperado de <http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=122&nro=9>

Mauro, K. (2009). "El actor y su oficio. Sobre las escuelas de actuación". *Funámbulos*, 12(29)

Mauro, K. (2007). "El malestar en la cultura. ¿Qué le pasa al teatro alternativo?". *Alternativa Teatral*. Recuperado de <http://www.alternivateatral.com/nota224-el-malestar-en-la-cultura-que-le-pasa-al-teatro-alternativo>

Pavlovsky, E., C. Martínez y F. Moccio (1971). *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*. Buenos Aires: Editorial Proteo

Pellettieri, O. (2002). "Introducción", en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires, Volumen II*. Buenos Aires: Galerna

Ricoeur, P. (2000). "La imaginación en el discurso y en la Acción", en *Del texto a la acción*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Robin, R. (1996). *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires: UBA, Facultad de Cs. Sociales / CBC

Schechner, R. (2000). *Performance*. Buenos Aires: UBA

Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Norma

O "Eu Actor": Identidade, narrativa e estereótipos

Resumo: A assunção pelo sujeito da capacidade de accionar em frente à mirada alheia constitui a condição de possibilidade da actuação. Isto não poderia se conseguir se não mediasse a conformação de algum tipo de identidade, já seja por médio da educação formal ou quando menos, através da prática do ofício entre pares. O trabalho proposto tem por objecto caracterizar a esta identidade que origina a possibilidade de se-posicionar na situação de actuação (contexto espaço temporal no que um sujeito acciona ante a mirada do outro), e que constitui a condição a conseguir por todo aquele que aspira para ser um ator. Caracterizar essa identidade, à que propomos chamar Eu Actor, como uma identidade narrativa compartilhada por todos os atores em numa sociedade dada. Analisaremos como a mesma se acha composta por um relato que lhes brinda aos atores uma imagem de si mesmos, a partir de um repertório de condutas e qualidades, não isento de estereótipos. Por essa conta, o ator pode se-identificar com seus pares, o qual lhe permite a sua vez jogar sua condição ante o espectador.

Palavras-chave: Actuação – Identidade – Situação – Relato – Estereotipos



The "I Actor": Identity, narrative and stereotypes

Abstract: The subject's acceptance of his ability to operate facing the gaze of others is the condition of possibility of Performing. This could not be achieved if the formation of some kind of identity did not mediate, either through formal education or at least, through the practice of the profession between pairs. The proposed work aims to highlight the features of this identity, which makes subjects able to position themselves in the situation of action (a time-space context in which a subject operates before the eyes of another), and that is the condition to be achieved by everyone who aspires to be an actor. We will describe this identity, which we propose to name I Actor, as a narrative identity shared by all actors in a given society. We will discuss the way in which said feature is shaped by a narration that gives actors an image of themselves, from a repertoire of behaviors and qualities, not free of

stereotypes. Through this narration, the actor is able to identify with his peers, which in turn allow him to play his condition before the viewer.

Key words: Action - Identity - Situation - Story - Stereotypes