

Ponencia: **Repertorios de actuación: observar la acción en el espacio.**

Ponente: **Yerazzi Edgardo Claro La Rotta**

Línea 1. Surgimiento y confrontación de sujetos políticos; la relevancia política de la experiencia estética: Movimientos Sociales.

## **Introducción**

Esta ponencia hace parte de la investigación que desarrollé en el Programa de Maestría en Comunicación y Política, de la UAM Xochimilco. El problema inicial buscaba observar las interacciones entre el **espacio**, la calle como espacio público y lugar de habitabilidad, y la **acción**, como ejercicio que revela actantes, para lo cual me propuse reconstruir tres historias de vida de jóvenes habitantes del barrio Potosí, en la localidad de Ciudad Bolívar, en Bogotá, Colombia. Estas historias fueron observadas a partir de las categorías fragmentos espaciales densos<sup>1</sup> y repertorios de actuación.

A continuación, presento los resultados de la investigación correspondientes a los repertorios de actuación, para proponerlos como una categoría de análisis que pueda ser útil al estudio de distintos movimientos sociales (culturales y artísticos). Los repertorios de actuación buscan interrogar a los movimientos contemplando las particularidades de los sujetos. Para buscar los determinantes de la acción en una doble observación que va de las vidas individuales al espacio colectivo en donde encontraron sustento

Estudiar los cambios en la naturaleza de los sujetos de la emancipación en Colombia es una tarea de largo aliento, por el momento me he concentrado en estudiar la calle, pues considero que en esa densidad espacial hallan forma los sujetos que se movilizaron entre abril y junio del 2021. Sin embargo, la presente ponencia tiene objetivos más modestos, en él me concentro en delimitar la categoría

---

<sup>1</sup> Para Alicia Lindón (2009), las narrativas de vida son espaciales, crean y son creadas en el espacio, éste, a su vez, está constituido de fragmentos densos, sugiriendo estudiar escenarios urbanos en donde se construye socioespacialmente la ciudad -micro situaciones urbanas. A partir de las narraciones de vida estudiadas abstraigo tres fragmentos espaciales: escuela comunidad, barrio y ciudad anónima.

de repertorios de actuación, ofreciendo el entorno conceptual y narrativo en el que fue concebida.

### **Repertorios de actuación: ensamble conceptual.**

La categoría de repertorios de actuación tiene como fuente principal a Michel De Certeau (2000), con quien procuré indagar las formas en las que los sujetos-actores obliteran las estrategias de las instituciones. Los repertorios son combinados con la actuación a partir de la teoría de los actos de ciudadanía, de Engin Isin (2009), en la que retoma la noción de natalidad de Hannah Arendt (2009), para plantear que los guiones no solo se interpretan sino se recrean, proponiendo nuevas escenas. Considerando que, en ocasiones, los repertorios de actuación acuden al dramatismo propongo un diálogo con la representación distanciadora de Brecht (1948), a través de la cual los sujetos-actores muestran y enmascaran el personaje, insinuando sus posiciones en un juego en el que el otro es permanentemente despistado.

De Certeau (2000) me permitió entender la relación de flujo entre discurso y acción, ubicando un matiz a la lectura de Arendt (2009):

Si la acción como comienzo corresponde al hecho de nacer, si es la realización de la condición humana de la natalidad, entonces el discurso corresponde al hecho de la distinción y es la realización de la condición humana de la pluralidad, es decir, de vivir como ser distinto y único entre iguales (p. 365).

En algunos momentos, los cuales dependen de la correlación de fuerzas, el discurso no revela al personaje, éste calla o repite las palabras de quien lo vigila: para guardar su unicidad “sigue” (oblitera, emborriona, tacha) el guion de la sobrevivencia. De esta forma, el guión es «distanciadoramente» reinterpretado. Por esta razón he construido la categoría repertorios de actuación, pues en ellos hay un interpretación contingente, propia de la formalidad del juego, que, sin embargo, tiene un límite “sistémico”, tal como lo concibe De Certeau (2000):

Desde el ajedrez, forma aristocrática de un "arte de la guerra" llegado de China e introducido por los árabes en la Europa medieval donde constituyó lo esencial de la cultura en las casas señoriales, hasta el juego de naipes, la lotería o el *scrabble*, los juegos formulan (y de hecho formalizan) las reglas organizadoras de jugadas y constituyen también una memoria (un almacenamiento y una clasificación) de esquemas de acciones que articulan las salidas para cada ocasión (...) A estos juegos corresponden los relatos de las partidas. Uno se cuenta el juego de naipes de anoche o la mano que ganamos el otro día. Estas historias representan una sucesión de combinaciones entre todas las que hacen posible la organización sincrónica de un espacio, de reglas, de repartir las cartas, etcétera. Son las proyecciones paradigmáticas de una opción entre las posibles, una opción que corresponde a una realización (o enunciación) particular. Como las reseñas de canasta o de ajedrez en *Le Monde*, podrían estar cifradas, es decir, hacer visible el hecho de que cada acontecimiento es una aplicación singular del plan formal. Pero al volver a jugar las partidas, al contarlas, estas historias registran simultáneamente reglas y jugadas. Dignas de memorizarse y no menos memorables, son repertorios de esquemas de acciones entre socios. Con la seducción que introduce aquí el elemento de la sorpresa, estos compendios enseñan las tácticas posibles en un sistema (social) dado (p. 27).<sup>2</sup>

La estrategia se distingue de la táctica porque en la primera los sujetos se mueven en el terreno de lo propio: "(...) un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (...)" (De Certeau, 2000, p. 43); en la táctica los movimientos ocurren en terreno ajeno. Para De Certeau, de allí se desprenden tres efectos: 1. Lo propio permite que el lugar se imponga sobre el tiempo: desde donde se acumula y se planean futuras acciones; 2. Es un dominio de los lugares porque lo que se

---

<sup>2</sup> El subrayado es propio.

mueve en él es visto, permitiendo anticipar las acciones del otro (*práctica panóptica*/triunfo sobre el tiempo); 3. El poder del conocimiento permite constituir campos propios en donde lo otro (*incertidumbres de la historia*) resulta legible. En la táctica la ausencia de lugar:

le permite, sin duda, la movilidad, pero con una docilidad respecto a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta (De Certeau, 2000, p. 43).

Para introducir la astucia, como elemento fundamental en su comprensión de la táctica, De Certeau acude a Clausewitz, fuente común para el pensamiento estratégico del siglo XX: "Mientras más débiles son las fuerzas sometidas a la dirección estratégica, más capaz será ésta de astucias" (Clausewitz, citado en De Certeau, 2000, p. 44). Lo cual le permite decir, a De Certeau, que la "táctica es un arte del débil". En este sentido, está "determinada por la ausencia de poder".

La debilidad es algo que fluye de un lugar a otro, la posición del débil no necesariamente es una constante, depende de cómo éste la afronte, pues en ocasiones la fortaleza del otro puede convertirlo en débil: una infantería pesada, por ejemplo, puesta en una montaña laberíntica es una pesadilla para quien la conduce. Este matiz es necesario, pues a pesar de compartir un campo de estudio con De Certeau (2000):

no se trata de precisar cómo la violencia del orden se transforma en tecnología disciplinaria, sino de exhumar las formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa, táctica y artesanal de grupos o individuos atrapados en lo sucesivo dentro de las redes de la "vigilancia". Estos procedimientos y ardidés de los consumidores componen, finalmente, el ambiente de "antidisciplinaria" que constituye el tema de este libro (p. XLV).

Esta ponencia no tiene por objeto los consumidores; trata de presentar los repertorios de actuación como categoría para observar algunas acciones que acontecen en el espacio social de la calle, comprendiendo las narraciones de vida como despliegue de acciones (y discurso), que revelan personajes.

Entendiendo al personaje como aquello que se muestra en el límite entre la mimesis -imitación-<sup>3</sup> y la reinterpretación -creación-, como si la cualidad de distinción, de la que nos habla Arendt, en los casos estudiados, acudiera al dramatismo para revelar su yo. En este sentido, la acción, en tanto realización de la condición humana de la natalidad, transita a la actuación, no para reificarse en una obra de arte (teatral), sino acudiendo al arte para actuar (como flujo vivo del actuar y el discurso), permitiendo al sujeto revelarse distinto entre sus iguales.

«El héroe», para retomar el término usado por Arendt, se inventa a sí mismo porque desborda el papel asignado sin dejar de interpretarlo. Esto tiende un puente entre la acción que, como lo concibe Arendt “significa que cabe esperarse de él lo inesperado, que es capaz de realizar lo que es infinitamente improbable”(Arendt,

---

<sup>3</sup> Aristóteles, en *La poética*, plantea que la tragedia imita las acciones a través del argumento, en este sentido el arte drámatico sería, en una interpretación mediada por Arendt, una reificación de la condición humana de la pluralidad:

El contenido específico, al igual que su significado general, de la acción y del discurso puede adoptar diversas formas de reificación en las obras de arte que glorifican un hecho o un logro y, por transformación y condensación, mostrar algún extraordinario acontecimiento en su pleno significado. Sin embargo, la cualidad específica y reveladora de la acción y del discurso, la implícita manifestación del agente y del orador, está tan indisolublemente ligada al flujo vivo de actuar y hablar que sólo puede representarse y «redificarse» mediante una especie de repetición, la imitación o mimesis, que, según Aristóteles, prevalece en todas las artes aunque únicamente es apropiada de verdad al drama, cuyo mismo nombre (del griego *dran*, «actuar») indica que la interpretación de una obra es una imitación de actuar. Sin embargo, el elemento imitativo no sólo se basa en el arte del actor, sino también, como señala Aristóteles, en el hacer o escribir la obra, al menos en la medida en que el drama cobra plena vida sólo cuando se interpreta en el teatro. Únicamente los actores y recitadores que reinterpretan el argumento de la obra son capaces de transmitir el pleno significado, no tanto de la historia en sí como de los «héroes» que se revelan en ella. En términos de la tragedia griega, esto significaba que la historia y su universal significado lo revelaba el coro, que no imita y cuyos comentarios son pura poesía, mientras que las identidades intangibles de los agentes de la historia, puesto que escapan a toda generalización y por lo tanto a toda reificación, sólo pueden transmitirse mediante una imitación de su actuación. Éste es también el motivo de que el teatro sea el arte político por excelencia; sólo en él se transpone en arte la esfera política de la vida humana. Por el mismo motivo, es el único arte cuyo solo tema es el hombre en su relación con los demás. (Arendt, 2009, p. 211)

2009, p. 202), y la actuación (drama), pues el personaje se revela sin querer que el espectador (el otro que ve y escucha) se identifique con él, y sin que el mismo se funda en el personaje; lo inesperado se enmascara, en una suerte de efecto de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*): “Representación distanciadora es aquella que permite reconocer el objeto, pero que lo muestra, al propio tiempo, como algo ajeno y distante” (Brecht, 1948, párr. 42). En Brecht el distanciamiento no recurre necesariamente al enmascaramiento, propio del teatro antiguo y medieval, pues en estas dos épocas estos efectos tenían como objeto impedir la intervención del espectador. Por el contrario, Brecht, buscando la ruptura de la identificación, propone que el actor interprete al personaje y deje correr los ecos en los cuales se insinúa otra trama, posiblemente imaginada por el espectador.

El uso de los términos brechtianos toma distancia del propio Brecht. En este caso, la representación distanciadora se plantea como una política del escamoteo: es una forma de jugar con el orden dominante, permitiendo al personaje “desobedecer obedeciendo”. Inscribiendo sus acciones en lo que De Certeau (2000) llama táctica:

(...) Un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Lo "propio" es una victoria del lugar sobre el tiempo. Al contrario, debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a "coger al vuelo" las posibilidades de provecho. Lo que gana no lo conserva. Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos "ocasiones"(p. L).

El despliegue dramático de los repertorios de actuación contempla una forma de constitución actuante de los sujetos que toma como referencia a Engin Isin (2009), quien denomina actos de ciudadanía a las acciones a través de las cuales los sujetos se constituyen a sí mismos ciudadanos. Estos actos tienen como condición la

creación de una nueva escena, es decir, un ejercicio de reinterpretación. Para Isin, existen tres principios que permiten teorizar los actos de ciudadanía: 1. los actores devienen ciudadanos a través de escenas creadas; 2. Los actos que generan actores los convierten en demandantes de justicia; y 3. Los actos de ciudadanía no requieren estar amparados por la ley. “¿Cómo entendemos los actos de ciudadanía?” Se pregunta Isin (2009):

El término inmediatamente evoca actos como votar, pagar impuestos, enlistarse. Pero estas son acciones rutinarias que ya están instituidas. Por el contrario, los actos hacen la diferencia. Hacemos la diferencia cuando actualizamos actos con acciones. Hacemos la diferencia cuando rompemos rutinas, entendimientos y prácticas. Es por eso por lo que el término común “hacer la diferencia” pone el énfasis en la diferencia. Eso significa que el orden de las cosas ya no será como antes. Hacer la diferencia introduce una ruptura (p. 379).

El enfoque de Isin me interesa, fundamentalmente, por la perspectiva de la acción, que retoma de Arendt, pues alude a una constitución actuante de los sujetos: “los actos de ciudadanía se consideran políticos en la medida en que estos actos constituyen constituyentes (seres con pretensiones)” (Isin & Nielsen, 2008, p. 8). La creación de una nueva escena, en mi interpretación de Isin, es un gesto táctico que permite al sujeto defender sus posiciones en un juego entre lo que dice y silencio, y entre lo que actúa y oculta. En ese juego cuestiona el guion de su intervención, el papel -rol- previamente distribuido para ser cumplido:

(...) Los actos, por lo tanto, contrastan con el habitus y otros conceptos que enfatizan la disposición relativamente duradera de hombres y mujeres, y que dan cuenta de la persistencia y estabilidad de un orden o las bases del surgimiento de otro orden. Mantener una distinción entre actos y acción y actos y habitus requiere reconocer los actos como aquellos que “crean una escena”, lo que significa tanto actuación (*performance*) como perturbación. Crear una escena significa cuestionar el propio guion. Los actos son rupturas o comienzos, pero no son

reacciones impulsivas y aleatorias a una escena. Los actos son siempre deliberados, aunque no siempre intencionales. Al teorizar los actos, o intentar constituir los actos como objeto de análisis, debemos centrarnos en la ruptura más que en el orden, pero en una ruptura que permite al actor (que el acto crea) crear una escena en lugar de seguir un guion (Isin, 2009, p. 379).

Interpreto la creación de escenas en la tensión entre interpretación y actuación (mimesis y reinterpretación), pues, a mi entender, en la actuación opera un desplazamiento del guión. En este desplazamiento surge una nueva escena. Mi aporte, en este caso, con la categoría de repertorios de actuación, es que ese desplazamiento toma, en ocasiones, recursos dramáticos, en particular la representación distanciadora. En esta ponencia entiendo que es posible no seguir un guion, aunque se “reafirme”, aparentemente, según sea el caso, la autoridad de quien tiene una posición favorable en la correlación de fuerzas, por ello introduzco la figura de distanciamiento, que es una forma sutil de “enmascarar” el guion, brindándome un acercamiento concreto al concepto de táctica en De Certeau (2000).

En este sentido, la creatividad se da en movimiento; no es posible encontrar el momento cero de “lo nuevo”, debido a que es un ejercicio de desplazamiento del guion, que incluye al interprete y al espectador. Si entendemos la tensión interpretación-actuación como iteración, podemos observar que en ésta se abre una franja (se crea una escena, se perturba el guión). Esta franja puede entenderse en el marco de la descontextualización del signo escrito que nos presenta Veena Das (2007), haciendo referencia a los aportes de Derrida:

(...) Así, si el signo escrito se separa del contexto por los aspectos contradictorios de su legibilidad y su iterabilidad, significaría que una vez que el Estado instituye formas de gobierno a través de tecnologías de escritura, instituye simultáneamente la posibilidad de falsificación, imitación y las actuaciones miméticas de su poder (Das, 2007, p. 163).

Existen momentos en los cuales, jugando en el terreno del otro, se opta por usar sus herramientas: leyes, lenguajes técnicos y códigos de conducta. En ese lugar



propio del “rival” “los repertorios de actuación no niegan tajantemente: hacen uso del lenguaje y del cuerpo para actuar, como si replicaran, como si obedecieran, abriendo cierto resquicio de perturbación, que desplaza el disciplinamiento.

### **A manera de cierre...**

La movilidad de la categoría repertorio de actuación radica en ubicarse a medio camino entre los análisis “espontaneistas” (estallido social) y los análisis más tradicionales del campo de la izquierda, ligados a las trayectorias de lucha de las organizaciones políticas. El “estallido”, visto desde los repertorios de actuación, es necesario observarlo en implosiones cotidianas del poder, como un sedimento que en determinadas condiciones (temporales y espaciales) burla (oblitera-tacha) los mecanismos de poder, es decir, es acertadamente táctico (ocasión), y en otras combina la astucia cotidiana con las posibilidades que brinda el conocimiento de espacio y el respaldo del tejido social que lo habita.

### Referencias

- Arendt, H. (2009). *La Condición Humana* (5 reimpresión ed.). (R. G. Novales, Trad.) Buenos Aires: Paidós.  
<https://clea.edu.mx/biblioteca/Arendt%20Hanna%20-%20La%20Condicion%20Humana.pdf>
- Brecht, B. (1948). *El Pequeño Órganon para el teatro*. (Christa, & J. M. Carandell, Trads.) Editorial Don Quijote.
- Das, V. (2007). The signature of state. The paradox of illegibility. En D. Poole , & V. Das, *Life and Words. Violence and the descent into the ordinary* (págs. 162-183). California: California of University Press.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo Cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Isin, E. (2009). Citizenship in flux: The figure of the activist citizen. *Palgrave Macmillan, Subjectivity Issue* (29), 367-388.
- Isin, E., & Nielsen, G. (2008). *Acts of Citizenship*. London: Zed Books.

Lindón, A. (Diciembre de 2009). La construcción socioespacial de la ciudad: el sujeto cuerpo y el sujeto sentimiento. *Cuerpos, emociones y sociedad*(1), 06-20.