

# UNA MIRADA AL PERSONAJE TEATRAL

LUCÍA AMAYA\*

AÑO: 2009 OBRA: El Carro Eternidad AUTOR: Andrés Lizárraga DIRECTORES:  
Germán Barney Romano, Paula Andrea Ríos Ramírez  
EN ESTA FOTO: Juan Pablo Ortiz FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

## Resumen

Una mirada al personaje teatral, es un recorrido cartográfico por los caminos que ha recorrido el personaje en su tránsito por occidente, desde los orígenes del Teatro en Grecia hasta la contemporaneidad. Esta reflexión permite ubicar al lector en las diferentes maneras como se ha manifestado el personaje, teniendo en cuenta los contextos con los cuales ha interactuado. De igual manera expone la importancia de los cruces fronterizos entre las artes y las ciencias, que tienen lugar hoy en día, y que nutren las creaciones artísticas.

## Palabras claves:

Personaje, performance, presentación, representación, subjetividades, teatro

## Abstract

Glance at the theatrical character, is a cartographic route by the roads that has traveled the character in his transit through the West, from the origins of theater in Greece to the contemporary. This reflection allows the reader to locate the different ways the character has appeared, keeping in mind the contexts in which it has interacted. Similarly, discusses the importance of border crossings between the arts and sciences, which take place today, and that it nourishes the artistic creations.

## Keywords:

Character, performance, presentation, representation, subjectivity, theater

## INTRODUCCIÓN

Es mi interés trazar una cartografía del devenir del personaje teatral a lo largo de la historia del teatro en Occidente, con el ánimo de conocer sus transformaciones y así comprender la crisis que hoy ostenta, para lo cual me valgo de mi experiencia como docente en Bellas Artes, mi confrontación con el hacer en el campo profesional y mi percepción como espectadora.

## TRAVESÍAS

El personaje ha sido influido siempre por las diferentes ideas existentes sobre el Ser. Desde la aparición de la Tragedia griega se dan dos tendencias opuestas sobre el sentido de lo humano: el Idealismo propuesto por Platón que define el concepto del Ser (y del personaje) como imagen de una naturaleza cambiante que nos rodea, situando las esencias de lo inmutable en un mundo ideal superior y por ello, considerando el arte, como representación degradada de la idea; y el Realismo propuesto por Aristóteles que sostiene que a partir del mundo real y concreto que vivimos se descubre el conocimiento humano por medio de la razón. Los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones.<sup>1</sup> Hoy asistimos a una crisis del concepto del Ser el cual se diluye en el concepto de representación a partir de la deshumanización y la crisis de la subjetividad

debido a la fragmentación de la conciencia. El personaje es concebido por Aristóteles estrictamente como “personaje que actúa” y que lleva a cabo durante la obra teatral una inversión de fortuna. Personaje, cuya ausencia de características individuales, de identidad moral y psicológica, no impide de ninguna manera que la acción sea extendida, completa y ordenada.<sup>2</sup> Hubo una larga tradición que partió desde el siglo IV a de c., con Eurípides, hasta fines del siglo XIX -la Ilustración-, que mantuvo la noción de mimesis –imitación-, propiciando en la percepción del espectador, un efecto de identificación, desde la contemplación pasiva de la ficción representada, con algunos periodos donde se detectan variaciones como en Edad Media, el Siglo de Oro Español, y el Isabelino; estando totalmente sometido durante el neoclasicismo, preocupado por imitar la vida cotidiana, a gusto de la burguesía de los siglos XVIII y XIX; y con cambios radicales en las Vanguardias de finales del siglo XIX y el siglo XX. En la contemporaneidad, el personaje, se nos presenta abierto, anulando el carácter: huella personal; sacudiendo los paradigmas y anunciando el fin del imperio de la fábula tanto en la configuración de la intriga y la disolución del sistema reglado y cerrado que se le otorgaba, como en la figuración del personaje, permitiendo que el público asuma una función activa, cocreadora<sup>15</sup>, durante la recepción de las

1. Pavis, Patrice. Diccionario del Teatro. Personaje, pág. 354-362.

2. Sarrazac, Jean-Pierre. El impersonaje. Literatura: teoría, historia, crítica 8, 2006, p. 353-369.

15. Ibidem.

bras. Robert Abirached<sup>3</sup>, en su estudio sobre el personaje, concluye que la crisis siempre ha acompañado al personaje y que son ellas las que le han permitido ser susceptible de regeneraciones y de resurrecciones.

## LA REPRESENTACIÓN

El personaje es una figura surgida de la realidad, como también una entidad autónoma

3. Abirached, Robert. La crisis del personaje en el teatro moderno, p 423. 1994

que actúa en un espacio concreto y ficticio, al mismo tiempo: palabra y cuerpo, elementos que se condensan en un movimiento que se ofrece para ser mirado. El teatro es el espacio de la representación donde el actor hace de intérprete mediante un trabajo riguroso mental y físico, apropiando técnicas, destrezas y saberes, cuyos resultados somete a juicio del público, por tanto, se define por la relación triangular entre: el personaje, el actor y el espectador; parte de la imaginación hasta llegar a inscribirse en el espacio físico del escenario; desde el campo de la memoria colectiva al imperio



AÑO: 2009 OBRA: El Carro Eternidad AUTOR: Andrés Lizarraga DIRECTORES: Germán Barney Romano, Paula Andrea Ríos Ramírez DE IZQ. A DER.: Raúl Andrés Mejía, Brenda Patricia Ramos FOTOGRAFIA: Lina Rodríguez

de signos, se nos presenta el camino dado por la mediación del actor y el que a su vez depende del orden general de la representación.<sup>4</sup> Así las cosas, nos permitimos pensar que únicamente en el escenario encuentra el personaje su materialidad, el signo su significación y la palabra su destinatario. Es por medio de la verosimilitud como se controla la naturaleza de las relaciones del personaje con la realidad, es ésta la rectora del comportamiento del personaje, de su anclaje a lo verdadero, lo posible, lo necesario, lo razonable y lo real, ligada al código de conveniencias determinado por la cultura dominante en cada época.<sup>5</sup> El teatro estuvo regido por una escritura teológica, su valor radica más en los dictámenes y conceptos que el padre-dios-rey transmite en ella. “La representación es ciertamente una imagen o una idea como imagen en y para el sujeto, una afección del sujeto bajo la forma de una relación con el objeto que está en aquél en tanto que copia, cuadro o escena. La representación no es sólo esa imagen, pero en la medida en que lo es, supone que previamente el mundo se haya constituido en mundo visible, es decir, en imagen no en el sentido de la representación reproductiva, sino en el sentido de forma visible. Entonces la representación en tanto acontecimiento del pensamiento, del lenguaje y del cuerpo es el dispositivo que hace posible la conformación del lenguaje y el acto comunicacional, luego hay una doble condición en el concepto de representar: el de presentar o el de volver presen-

---

4. Ibidem.

5. Pavis Patrice. Diccionario del Teatro. Ediciones Paidós. P 534.

te o hacer venir a la presencia, en la presentación; y el de restituir en un segundo momento a la presencia en representación, a través de efigies, símbolos y signos, en ausencia de la cosa”.<sup>6</sup>

## **DIALÉCTICA ENTRE LA PRESENTACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN**

En el teatro de la Edad Media se dieron dos modos de interpretación distintos: el mimo, histrión y el juglar, aquí el actor, se define por su actividad de actuar frente a un público y no interpreta el personaje, sino que lo presenta, se le llevó a la condición de marginal, se le expropió de un espacio específico y se le privó de la palabra, condenado a la corporeidad y gestualidad, se le catalogó como impúdico y ocioso, el otro modo o su contrapuesto se da en el drama litúrgico a partir de la inmovilidad, el hieratismo, el gesto suspendido y solemne de la sacralidad, de la divinidad o del poder soberano; en el teatro cristiano los actores eran ocasionales oficiantes del rito litúrgico y luego aficionados, poseían un dominio de la técnica vocal y de la retórica, capaces de producir con la voz puestas en escena mentales en los cuerpos de sus fieles; ya en el siglo XII, mediante la renovación de la retórica en la enseñanza de las escuelas urbanas, se revalorará el gesto pero moderado y positivo del buen orador y del buen cristiano; poco a poco el cuerpo se convierte en objeto de reflexión, un gesto es considerado al mismo

---

6. Dieguez, Iliana, Re-presentaciones p 7, citando a Jacques Derrida 1995-1996.



tiempo movimiento y figuración de la totalidad del cuerpo, ésta propuesta pronto es asumida por monjes y predicadores, la que permitirá dar un cambio de actitud hacia el oficio actoral. En la primera etapa, el gesto corrobora lo que se dice y no va dirigido a la mimesis sino a la significación simbólica, no interesa la verosimilitud, no se pretende que el público se identifique con las emociones del personaje, sino que reconozca la Historia Sagrada. En la segunda etapa hay una interacción entre el código verbal y el gestual y la acción ya no se cita sino que se lleva a cabo. En una tercera etapa se pone de manifiesto la actitud, la emoción que el intérprete imprime al texto, la palabra y el gesto abandonan su tendencia narrativa y su separación y se integran para que el gesto parafrasee la acción y presenciemos al hombre viviendo. De la mostración de los hechos se llega a la exposición de los personajes, pasando por la consecución de la emoción mediante los acontecimientos y a través de los caracteres, es decir, una línea que va desde el exterior (argumento o anécdota narrada) hasta el interior (el personaje).<sup>7</sup> Luego, podemos ver que en éste largo período hay un movimiento que va desde la presentación hasta llegar a alcanzar la representación, dado por la dinámica de fricción entre: vida-arte, realidad-ficción y actor-espectador, en una práctica que se separa en: voz de la divinidad y cuerpo del histrión, para luego converger en el personaje representado por el actor.

7. Francesc, Massip. El teatro medieval. p 118 1992.

## IDENTIFICACIÓN

Toda la sucesión evolutiva del teatro occidental se caracterizará por una inversión completa de ésta perspectiva: el personaje se va a identificar más y más con el actor que lo encarna y se transforma en una entidad psicológica y moral semejante a los otros hombres y encargada de producir en el espectador un efecto de identificación. Esa dialéctica entre personaje y actor, llega hasta el romanticismo. A partir del renacimiento y hasta el clasicismo francés, el personaje se compone de un conjunto de rasgos psicológicos y morales, se define más como esencia que como carácter con rasgos individualizados: tiende a lo universal, luego en los siglos XVIII y XIX, con el surgimiento del individualismo burgués, el personaje se afirma como individuo definido sociológicamente, decidido a hacer valer sus derechos particulares, es allí donde se constituye como personaje naturalista, forma un solo cuerpo con su intérprete y llega a ser imposible determinar cómo se distingue del cuerpo y del espíritu del actor, y en qué consisten sus acciones, de hecho, forma parte del medio que lo predetermina totalmente.<sup>8</sup> Hasta el siglo XVIII, el teatro representa las acciones de los hombres en su ejemplaridad, se sitúa a distancia de lo real, pero siempre con su referencia, produce imágenes con significación, llamadas a modificar la mirada de los espectadores sobre la vida, las cosas y la gente. El papel preexiste al actor que lo encarna, la interpretación del actor se despliega en un espacio siempre más o menos metafórico y en unatemporalidad más o menos arbitraria.

8. Pavis Patrice. Diccionario del Teatro. p. 354-355

ANO: 2009 OBRA: El Carró Hermandad AUTOR: Andrés Leizaola DIRECTOR: Germán Riquelme Romano.  
Paola Andrea Ríos Ramírez EN ESTA FOTO: Giovanna Valderama FOTOGRAFIA: Lina Rodríguez



En 1880, en pleno apogeo de la escena burguesa, a partir de las contradicciones planteadas por la sociedad industrial, sobreviene la crisis de la noción de representación, cada vez más difícil de ajustar a los contornos de un mundo en convulsión y de un yo que duda de sus propias fronteras y de su propia naturaleza, los dramaturgos hicieron frente a éste problema quebrantando su definición burguesa y su condición literaria, a partir de las propuestas de: Bertolt Brecht, que pone en crisis el teatro de imitación, optando por una teatralidad que

permita reproducir activamente lo real, haciendo que la interpretación del actor lo deconstruya y recomponga. Antonin Artaud pone en cuestión la intervención de la literatura en el espacio teatral, denegando al personaje todo derecho a existir, para ceder la palabra a las fuerzas de la vida y de la muerte a través del cuerpo de actor.<sup>9</sup> El personaje, entonces, es desencarnado quitándole todo aspecto que lo

9. Abirached Robert. La crisis del personaje en el teatro moderno. p 18

individualice: carácter, estado civil, tiempo, profesión, fisiología, localización precisa, eliminando todo esto queda un ser tejido de palabras que vive metafóricamente las pasiones primordiales.

Alfred Jarry propone la primera desintegración del personaje en el teatro moderno, exalta la teatralidad para reencontrar la representación primigenia, despojando a los personajes de las contaminaciones psicológicas y sociales procedentes de la novela, sin pretender reflejar las emociones y sucesos visibles por todo el mundo, sino que por el contrario se trata de poner en acción lo que es inaccesible al ojo desnudo en el mundo tal como es.

El personaje burgués es una imagen ideal del espectador tal como éste se ve, proyectado en un universo donde reina el orden, sin sombras peligrosas ni partes inciertas.<sup>10</sup> Propuesto por Diderot, lo menos aumentado o empequeñecido posible con relación al común de los hombres ocupados en sus acciones ordinarias, sugiere que se muestre a los espectadores, en vez de personajes sustraídos al tiempo y con una actualización suspendida, figuras contemporáneas, enfrentadas a los mismos problemas que ellos, en una zona de justo equilibrio.<sup>11</sup> Buscando una complicidad entre el escenario y la sala.

## LA PRESENTACIÓN

En la contemporaneidad, el espectador activo, es el que dispone la escena, se mezcla

con los otros para crear un efecto sin jerarquías, una dinámica para que todos sean partícipes, y tengan el protagonismo de su efímera historia en el lugar, una manera de anonimato, pero en mayor intimidad.

Asistimos a un desmantelamiento de la acción dramática en términos del manejo de la intriga y la voluntad del personaje que se manifiesta como subtexto: deseos o pretensiones profundas del personaje y a una desustanciación de lo tradicionalmente dramático a partir del siglo XIX, con la crisis del drama –y en Colombia desde 1960–, poniendo en cuestión el personaje, encarnado en figuras humanas que se expresaban mediante el diálogo en la resolución de conflictos, desde la influencia europea que pone en crisis el teatro ilusionista, el cual ventilaba las problemáticas sociales propias. El desmantelamiento del arte del siglo XXI emprende un camino que más que lisura, lo que arroja son relieves, aristas y nudos que no permiten vislumbrar un horizonte y soportar una verdad, sino crear un campo de interpretación muy propio y personal, que se separa de las clasificaciones clásicas porque actualmente la experiencia del arte se sitúa de espaldas a las taxonomías y se niega a fijar límites y también porque en las reflexiones y prácticas, los saberes se yuxtaponen, se tocan en sus bordes, se mezclan y no pueden aislarse.<sup>12</sup> Se crean movibilidades que no solamente afectan la ciencia, sino el cuerpo, la ciudad, y las prácticas cotidianas.

10. Abirached, Robert. p 116

11. Abirached, Robert. Op. cit. Pág. 116

12. Abirached, Robert. Op. cit. Pág. 104



Desde éste lugar, el teatro del actual milenio reclama una puesta en escena en la que habite la imagen; no como metáfora maniquea del texto teatral, sino como el universo espectacular que reclama una dramaturgia de signos -además de claros y precisos en cuanto al lenguaje y tipo de discurso que quiera transmitir-reveladora de la esencia de la obra teatral. En la que se combine y habite la transdisciplinaria y la deconstrucción: utilización y mediación de otras artes en continua interacción, como la danza, las artes plásticas, la música y el cine. Hablamos no solamente de su interacción y relación, sino de la forma consciente como esas otras artes no complementan o apoyan, sino que constituyen el discurso del espectáculo. La Modernidad teatral latinoamericana se produce fragmentada, esporádica, discontinua, con una tendencia a la actividad política y mensajista a partir de una estética la mayor parte de las veces realista, se da tardíamente al proceso llevado en Europa; la Nueva Modernidad, dada simultáneamente en el contexto global, tiende a una producción de una textualidad performativa, donde la palabra evita toda clausura, instalando la ambigüedad y la relatividad hacia la reflexión y la interrogación, y el hecho escénico se transforma en un acto de teatro reflexivo, hace un énfasis en la experimentación del teatro como arte, a partir de sólidas técnicas actorales y entrenamientos que adecúen el cuerpo hacia lo que la escena requiere.

## RITUAL Y ENTRETENIMIENTO

A lo largo de la historia del teatro nos encontramos que éste desde sus orígenes es un

tejido de ritual y entretenimiento y siempre uno ha acompañado al otro o le espera para sucederlo. En el ritual, donde se halla el performance, el propósito es efectuar transformaciones -ser eficaz- lo hace un actor poseído, en trance, en una relación con otro ausente, en un tiempo simbólico y el público participa, cree y crea colectivamente. Hace ocurrir lo que celebra, proporciona un tiempo suficiente y un lugar adecuado para que ocurra el intercambio; es liminal: un punto medio fluido entre dos o más estructuras fijas, para entramar todas las diferencias en el acto vivo, rompe las barreras entre arte y vida, entre escena y público, entre ficción y realidad. La historia del teatro se ha concebido como el desarrollo de una estructura trenzada que interrelaciona continuamente la eficacia (ritual) y el entretenimiento (teatro), modelo dinámico que permite cambios por la tensión dialéctica que se genera entre las tendencias hacia la eficacia o hacia el entretenimiento y cuando ambas tendencias se hacen presentes, el teatro florece, porque hay una necesidad de placer y del ritual también, como en el teatro griego, el isabelino y el de las primeras vanguardias.<sup>13</sup>

En el siglo XX, desde las décadas de los 60 y 70, los artistas empiezan a mostrar lo que hacían en los ensayos y detrás del escenario, como Brecht, que deja ver los mecanismos internos del teatro, tomados del teatro asiático; es en 1965 que se muestra a los espectadores el proceso mismo de poner en escena la *performance*: el proceso de trabajo, los talleres

13. Richard Schechner, Performance p 35-40. 2000.

que llevan a la representación, los varios medios de producción teatral, los modos en que el público llega y se va del espacio teatral, todo aquello que antes era convencional u oculto. Se va cambiando la narratividad por la reflexividad, entonces el *cómo se hace* reemplazó la historia que la representación normalmente narraba, hay una autorreferencialidad, un modo reflexivo de actuar o una metacomunicación: señales cuyo objeto de discurso es la relación entre los hablantes, entonces el teatro señaló que los espectadores estaban ahora incluidos como hablantes en el acontecimiento teatral, así el teatro vuelve a producir actos eficaces.

Lo que está en crisis es la idea de mimesis teatral, tal como lo devela Nietzsche, en 1872, en su texto: “El origen de la tragedia”: a partir de Eurípides, el espectador empieza a ver y a escuchar su doble en la escena, esperando de la escena un conocimiento discursivo del mundo y de sí mismo; y la representación, término analizado por Iliana Dieguez en “Re-presentaciones”,<sup>14</sup> a partir del cual, nos permite reflexionar como la realidad supera la ficción en la escena política, donde a su vez, la representación sustituye la verdad y por ello es necesario regresar, en el campo del arte, a la presencia como: desocultamiento o aparición y regreso al origen, asumiendo una crítica al imperio del autor, desde una escritura de referencialidades

únicas, lo que nos permite concluir, como lo hace también Robert Abirached: el actor ha desplazado al personaje, traduciendo el concepto de mimesis como: volver presente, en vez de definirlo como: imitación o representación. Por tanto, el personaje contemporáneo implica la presencia de un ausente o la usencia vuelta presente, destruye el carácter, toda huella singular, moral y psicológica.

En la actualidad, irrumpe el Teatro posdramático –fin de la representación–, como una propuesta de desjerarquización de los elementos teatrales contemporáneos, donde el concepto de teatro se mezcla y sus fronteras se oscurecen con el performance, mediante una preponderancia de la presencia física del actor-performer sobre el personaje: concepto que empieza a borrarse. En lugar de la creación de un personaje a partir de una acción que tiende hacia la mimesis, se da mayor importancia al cuerpo del artista, a su propia materialidad carente de ficción, el escenario ya no será el punto de llegada de la creación, sino que será punto de partida, lugar de la creación absoluta, por lo tanto, plantea nuevas relaciones entre el tiempo de la producción y el tiempo de la recepción, dando lugar al tiempo compartido entre actores y espectadores, como un proceso abierto que ya no dispone de principio ni final, la experiencia directa implica una percepción activa, donde es propio quedarse en un estado de vigilia latente para permitirse encontrar relaciones y correspondencias escondidas entre los elementos diseminados por el espacio y el tiempo, a partir de lo cual, cada espectador

14. Dieguez Ileana. Re-presentaciones. Ponencia II Congreso de Teatro, Manizales, 2008.

tendrá su visión del espectáculo, su manera de recorrer y pensar la obras, elaborando interpretaciones múltiples y cambiantes.

## LAS FRONTERAS

El sujeto de hoy no es un sujeto de poder de la acción porque ésta acción fue usurpada por el poder, cuando la realidad empezó a superar la ficción y el escenario político adquirió unas dimensiones representacionales más fuertes que el estético, por tanto se hace visible que el problema no está en el arte sino en la vida, que da cuenta de la deshumanización de nuestro tiempo. Así las cosas, pensando en que toda decisión estética es una opción política, es apenas viable decir que la política del cuerpo se ha ido configurando en estrechos vínculos con la práctica testimonial para que actores y performers se expresen con un punto de vista consciente sobre las formas de ejercer la ciudadanía, porque fueron objeto de las políticas de exclusiones, de las desapariciones forzadas y de las anulaciones de ciudadanía, tan comunes en nuestra realidad y por ello eligen para comunicar estructuras fragmentadas, estéticas de collage con dispositivos instala-

cionistas, objetuales y performativos. Las nuevas expresiones no redimen los pecados, ni crean catarsis colectivas ni individuales, son una muestra más de la espectacularización de la ciudad en la que de una manera u otra, la gente



busca romper las lógicas del orden y construir líneas de fuga, ya que el país no ha diseñado espacios para el ocio y la diversión que permitan el intercambio, el encuentro y la creación. Un lugar que promueva otras lógicas consumistas que se sintonicen con el territorio donde se instale, que admita la inclusión y no el desplazamiento de otras manifestaciones. Ser actores

sin personajes, reinventando procedimientos plásticos en un marco teatral.<sup>15</sup> Aclaro que ésta posición no invalida a que hoy en día nos habiten formas de expresión dadas desde lo clásico, la representación y el entretenimiento, perfec-

do, como también se propende por investigar y proponer nuevas formas que provoquen movimiento y dinamicen la nueva modernidad.

## DOS EJEMPLOS:



En el contexto académico se ha hecho necesario comprender que el recorrido hecho por el personaje a lo largo de su historia debe ser estudiado y aprehendido a partir de dialogar con las obras y las teorías del teatro, mirando con detalle la naturaleza de su expresión, de acuerdo con los aconteceres político-sociales de cada época, y, así las cosas, poder encontrar explicación al por qué asumir tal o cuál proceder hoy, o al por qué son recurrentes sus manifestaciones en diversos momentos históricos dados. Abordar obras del repertorio clásico permite poner a prueba todo el aprendizaje recibido a

tamente se comparten espacios, o se amalgaman estéticas y tendencias, ávidos siempre de encontrar opciones que permitan mantener el derecho a las diferencias, por supuesto, deseo cada vez más utópico en un mundo globaliza-

lo largo del trasegar por la etapa universitaria en un pregrado formador de actores: afinar destrezas con entrenamientos, conocer y aplicar métodos y teorías actorales, foguearse con las diversas maneras de representar y recibir un espectáculo, y reflexionar sobre el saber hacer, entre otras, son tareas del actor-actriz, por lo tanto, en un espacio académico semestralizado

15. Dieguez Ileana. Contaminaciones y Teatralidades: escenas latinoamericanas y Re-presentaciones, 2008. Manizales.

como en el Instituto Departamental de Bellas Artes, deben ser afrontadas por cada aspirante a Licenciado en Arte Teatral, mientras cursa su carrera.

Personalmente encuentro mucha correspondencia entre la Edad Media y la Nueva Modernidad, quizás porque el ser humano ante una crisis como la que plantea la modernidad, regida por el deterioro del planeta a causa de la explotación de la naturaleza en la era de la industrialización, la ciencia, el individualismo y el progreso, hoy tenga que volver a preguntarse por el origen. Es por ello que el actor se despoja, deja pasar al ser, “imagen de una naturaleza cambiante que nos rodea”<sup>16</sup> y su presencia testimonia la época. El cuerpo es el discurso, porque “ser cuerpo es estar anudado a un cierto mundo, el cuerpo es ser del espacio”,<sup>17</sup> ya que el cuerpo es un objeto afectivo, potente de expresión y ávido de recepción y porque somos cuerpo tenemos espacio. Es el caso de la película: “Honor de caballería”, del español Albert Serra, en la cual, a partir de “El Quijote” emblema de la modernidad -sus dos personajes han sido sometidos a representaciones y lecturas múltiples- en el 2005, mediante una fusión entre documental y argumental: cine performance, se plantea una película no para la narración de una aventura sino la aventura de una narración, llegando a ser la primer película de “*El Quijote*” hecha por gente quijotesca. Se deja de lado hacer un tratamiento de moderni-

zación a la obra, de usar sus pasajes más populares y se usan escenas significativas a nivel poético pero no argumental.

Al rodar la película, el equipo técnico y artístico realiza un viaje paralelo (cinematográfico y biográfico) al de los dos protagonistas del libro. Ya no nos guiamos por el tiempo de la ficción, encuadres y planos al modo de representación institucional sino que ese tiempo frenético que manipula la narración se rompe para dar paso al tiempo real donde sin interrupción marcada a la vista del espectador, Don Quijote y Sancho cabalgan sin rumbo en busca de aventuras; en el camino discuten sobre temas espirituales, caballerescos y prácticos, profundizando en su amistad. Por tanto los actores dejan ver al hombre que sueñan y piensan para que el espectador lea y cree los parajes del Quijote.

De igual manera en “Jardín florido I”,<sup>18</sup> performance hecho por el colectivo transdisciplinar “Acciones Periféricas”, adscrito a Bellas Artes: con integrantes de teatro, artes plásticas, diseño gráfico y música, quienes trabajaron la obra: “*Si esto es la vida yo soy caperucita roja*” de Luisa Valenzuela, realizando propuestas estéticas desde el cuerpo, a partir de la invitación del Teatro la Máscara a intervenir su espacio físico bajo el título de “Teatro en obra”,<sup>19</sup> por tanto, los performers, el espacio, el

16. Pavis Patrice. Diccionario del Teatro. Personaje.

17. Merleau-Ponty, Maurice. Fenomenología de la percepción. P. 119. 1993.

18. Performance realizado por el colectivo “Acciones Periféricas”, el 17 de Octubre del 2009, Teatro La Máscara. Cali.

19. “Teatro en obra”, espacio abierto por el Teatro La Máscara para proyectos de intervención en su espacio físico, de Agosto a Octubre del 2009, en el cual se presentó Jardín Florido I.



movimiento y el tiempo se ritualizaron para instaurar los cuerpos como obras de arte; siempre involucrados con la construcción y los procesos de cambio que paulatinamente iba teniendo el lugar, además, trabajando sobre el contexto dado por la fecha del 12 de Octubre, próxima al día de la presentación, elemento, que les permitió encontrar el componente político que soportara la participación. Analizando como la clase dirigente y los actores del conflicto nacional han logrado que la realidad ganara cada vez más terreno a la ficción, surgió la reflexión sobre las interacciones no excluyentes entre representación y presentación, el uso de éstas por los sistemas dominantes, como también al servicio de una reconstrucción de las representaciones colectivas<sup>14</sup>. El colectivo se nutrió y trabajó con énfasis en el contexto en que hoy se viven diferentes formas de colonialismo en la investigación, característica específica que le permitió dialogar e involucrar: espacios, temáticas y grupos humanos en las interacciones; las propuestas de los performers dejaban al descubierto los diferentes tipos de colonialismo que cada uno necesitaba poner en cuestión, y así, en diálogo con los ritos de pasaje: el tránsito que hacemos para pasar de niña (o) a adulta (o) y de adulta (o) a vieja (o), o los cambios físicos, psíquicos o sociales inherentes a cada ser; conscientes de ese trasegar por el sendero: vida-muerte-vida, se esculpió el trabajo artístico; el

colectivo incursionó desde lo transfronterizo hasta las estéticas expandidas, bajo tres tópicos: el performance art, el activismo político y la reflexión académica. La propuesta de trabajo permitió que interactuaran varias disciplinas en un conjunto de acciones performativas, cohesionadas por una temática, propiciando que se gestara una creación en vivo, bajo una escucha, donde cada lenguaje tenía su independencia y cada performer una búsqueda artística y personal, para que el espectador tuviese a su vez, la opción de elegir su propio camino, su manera de pensar, mirar y visitar la obra, elaborando múltiples y cambiantes interpretaciones. Son precisamente los jóvenes quienes hoy día con sus expresiones artísticas contemporáneas los que ponen en interacción sus propias subjetividades, entregándonos verdaderas obras de arte donde prima el trabajo colectivo pero donde también se aprecia el aporte vital de cada ser desde su área del saber hacer, relación de amplia repercusión en el desarrollo del arte local, regional, nacional e internacional.

Así las cosas es pertinente mostrar al estudiante el potencial de caminos que puede transitar a la hora de encarnar un personaje o de estar en ruptura con él, a partir de una reflexión puntual sobre el devenir del personaje por el universo del teatro, el cine, las artes plásticas, la música, la danza y las múltiples manifestaciones de lo audiovisual.

## BIBLIOGRAFÍA

ABIRACHED, Robert. La crisis del personaje en el teatro moderno. Publicaciones de la asociación de directores de escena de España. Madrid. 1994.

D'AMICO, Silvio. Historia del Teatro Universal. Editorial Losada. Buenos Aires. 1954.

DE TORO, Alfonso. Variaciones sobre el teatro latinoamericano, tendencias y perspectivas, Madrid, 1996.

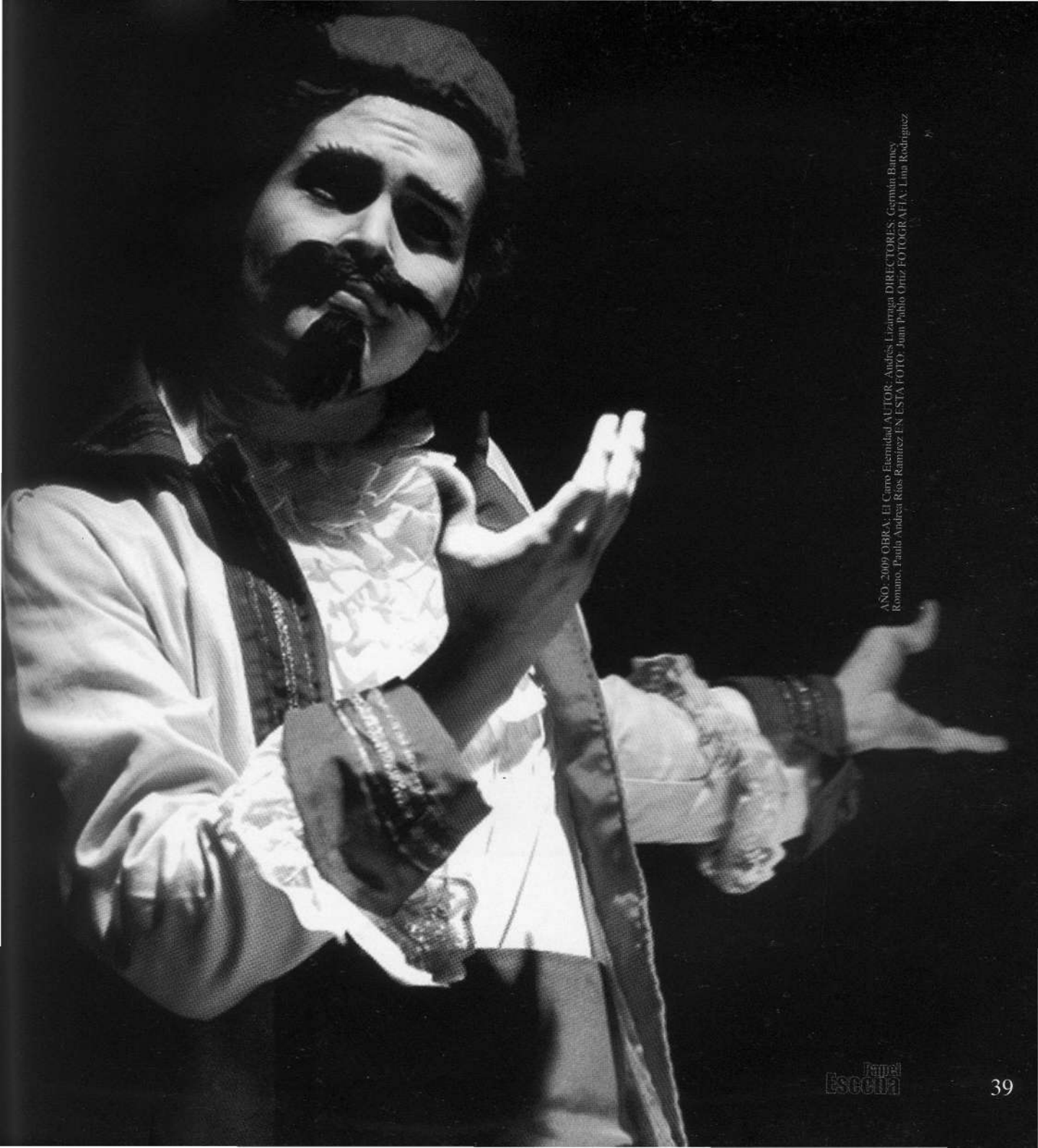
DIEGUEZ, Ileana. Contaminaciones y teatralidades: escenas latinoamericanas, Representaciones. Ponencias II Congreso Iberoamericano de Teatro, Manizales Septiembre 29 a Octubre 3 del 2008.

DUBATTI, Jorge. Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado. Editorial Atuel. Buenos Aires. 2008.

MASSIP, Francesc. El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo del histrión. Montesinos Editor, S.A. Barcelona. 1992.

PAVIS, Patrice. Diccionario del Teatro: Dramaturgia, estética y semiología. Ediciones Paidós. Barcelona. 1990.

VILLEGAS, Juan. Historia Multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina. Editorial Galerna. Buenos Aires. 2005.



AÑO: 2009 OBRA: El Cristo Esmeralda AUTOR: Andrés Lizarraga DIRECTORES: Germán Barney Román, Paula Andrea Ríos, Ramírez EN ESTA FOTO: Juan Pablo Ortiz FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez