



AÑO: 2009 OBRA: Los 7 Pecados Capitales AUTOR: Bertolt Brecht DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jackeline Gómez Romero
DE IZO. A DER.: Marilyn Monroy, Thenice Rocio Arévalo, Gerson Andrade, Linda Laura Caldas FOTOGRAFIA: Lina Rodríguez

MI EXPERIENCIA CON EL "YO EN SITUACIÓN DRAMÁTICA" Y EL PERSONAJE TEATRAL

GILBERTO MARTÍNEZ*

Resumen

El autor elabora una serie de consideraciones acerca de la construcción del personaje, de acuerdo con la experiencia tenida a lo largo de años de oficio en la escena, la dirección y la crítica de teatro. Son planteamientos surgidos tanto de la labor artística propiamente dicha, como de la confrontación de ideas en distintos escenarios artísticos y académicos, nacionales y extranjeros, de la que queda su fuerte postura intelectual respecto de la "materialización del personaje".

Palabras clave:

Actor, arte, carácter, situación dramática, personaje teatral.

Abstract

The author makes a number of considerations about the construction of the character, according to the experience taken over years of trade on the scene, the direction and theater critic. Those Approaches are emerging from both the artistic work itself, and the confrontation of ideas in artistic and academic scenarios, domestic and foreign, which is a strong intellectual position regarding the "materialization of character."

Keywords:

Actor, art, character, dramatic situation, theatrical character.

* Médico, Actor, Dramaturgo y director de Casa del Teatro, de Medellín.

Desde hace algún tiempo y siempre con ánimo de indagación personal me estoy repitiendo que uno de los aspectos más traídos a colación cuando de juzgar un espectáculo teatral se trata es lo que se refiere a la actuación y por ende a la creación de un personaje (o personajes). Muchas veces se afirma que una obra dramática es “arte” cuando así lo sustenta la aseveración sobre la excelencia del escritor en la conformación de un “carácter” (o caracteres) en la obra de papel y/o de la calidad interpretativa del (los) protagonista(s) en la escenificación.

No fue nada gratuito que el grupo que fundé en 1955, con el actor Dr. Rafael de la Calle, se denominara “Teatro de aficionados El Triángulo”. Desde ese entonces establecía y ponía de patente esa relación activa que se establece en el proceso dramatúrgico, entre el personaje (creado por un autor), el actor y el espectador. «De la imaginación a su inscripción en el espacio corporal del escenario, del campo de la memoria colectiva al imperio de los signos, el camino pasa por la mediación del actor, que a su vez depende del orden general de la representación: es ahí donde el triángulo vuelve acerrarse y encuentra su sentido el complejo ceremonial de la representación. Únicamente en el escenario encuentra el personaje su materialidad, el signo su significación y la palabra su destinatario.»¹

1. Robert Abichared. “La crisis del personaje en el teatro moderno.” Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España. No 8. Depósito legal 1994. Madrid, España. Página: 14.

2. J. Alberto Serna M. “Cómo enriquecer nuestro léxico mediante el estudio de las raíces griegas”, Editorial Idioma. Santa Fe de Bogotá. Colombia. 1997. Página: 262

Clarifico. El Maestro de Estagira, Aristóteles, no habla de personajes sino de Caracteres. En el libro de J.A. Serna sobre raíces griegas² no se encuentra la palabra “persona” o “personaje” y sí Carácter como modo de ser de una persona o pueblo o persona considerada en su individualidad. En un nivel general, se puede decir que Aristóteles llama “caracteres” a lo que hoy llamamos “personajes”. Según el filósofo “habrá caracteres si, [...] las palabras y las acciones manifiestan una decisión” (véase, Poética). Y lo que se olvida y es fundamental: se definen por sus acciones «y no por su ‘caracterización’ ya sea por medio de la vestimenta u otros “aderezos”». Pero eso me hizo tender hacia la ideologización de los mismos cuando describe cuatro cualidades indispensables de los caracteres: Bondad moral del personaje y no de una bondad en la representación poética. Apropiación, es apropiado ser varonil pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible. Semejanza en el caso de personajes históricos aunque al poeta se le permita embellecerlos, y Consecuencia o sea coherencia en la forma como se presenta el carácter a lo largo de la tragedia.

El ideologizar moralmente a los personajes antes de someterlos a la acción es lo que ha llevado a la encarnación de los mismos “a priori”, se les da características éticas inmutables y permanentes de tal manera que se correspondan a su vez con materialidades gesticas de tipo “cliché”. Fue así como a los 20 años configuro a un inspector que según el guión era una persona de edad, a punto de jubilarse, con un nombre determinado, unos hijos y un hogar

que necesita sostener, etc., etc., ... como un señor obeso, de dilatado vientre (protuberancia que conseguí con unos almohadones amarrados a la cintura debajo de la pretina del pantalón) y poseedor de una voz de ultratumba y carrasposa gracias a la pipa, infaltable en este tipo de caracteres, que continuamente suponía fumaba, y para definirlo: honrado.

Y lo que se olvida y es fundamental: se definen por sus acciones «y no por su ‘caracterización’ ya sea por medio de la vestimenta u otros ‘aderezos’». Mi “cliché”: El Inspector —de la obra “Usted puede persona considerada en su individualidad. En un nivel general, se puede decir que Aristóteles llama “caracteres” a lo que hoy llamamos ‘personajes’. Según el filósofo “habrá caracteres si,[...] las palabras y las acciones manifiestan una decisión” (véase, Poética). Y lo que se olvida y es fundamental: se definen por sus acciones «y no por su ‘caracterización’ ya sea por medio de la vestimenta u otros “aderezos”». Pero eso me hizo tender hacia la ideologización de los mismos cuando describe cuatro cualidades indispensables de los caracteres: Bondad moral del personaje y no de una bondad en la representación poética. Apropiación, es apropiado ser varonil pero no es apropiado a una mujer ser varonil o temible. Semejanza en el caso de personajes históricos aunque al poeta se le permita embellecerlos, y Consecuencia o sea coherencia en la forma como se presenta el carácter a lo largo de la tragedia.

El ideologizar moralmente a los personajes antes de someterlos a la acción es lo que ha



llevado a la encarnación de los mismos “a priori”, se les da características éticas inmutables y permanentes de tal manera que se correspondan a su vez con materialidades gésticas de tipo “cliché”. Fue así como a los 20 años configuro a un inspector que según el guión era una persona de edad, a punto de jubilarse, con un nombre determinado, unos hijos y un hogar que necesita sostener, etc., etc., ... como un señor obeso, de dilatado vientre (protuberancia que conseguí con unos almohadones amarrados a la cintura debajo de la pretina del pantalón) y poseedor de una voz de ultratumba y carrasposa gracias a la pipa, infaltable en este tipo de caracteres, que continuamente suponía fumaba, y para definirlo: honrado.

Y lo que se olvida y es fundamental: se definen por sus acciones ‘y no por su ‘caracterización’ ya sea por medio de la vestimenta u otros ‘aderezos’. Mi “cliché”: El Inspector—de la obra “Usted puede ser un asesino” del español Alfonso Pasos— (bordoncillo), carácter con aderezo acuñado, de voz carrasposa y cavernosa emitiendo frases estereotipadas, frases hechas, frases manidas, frases repetidas para rellenar la estructura dialogada, frases trilladas, muletillas, palabras o expresiones innecesarias en el discurso o personaje, que aparentaba moverse pesadamente sobre el escenario de un lado a otro del proscenio: fue un éxito.

Por ese entonces, en los años cincuenta, poco o nada sabía de la idea de construir un personaje y cuando se me preguntaba, con indolente y misterioso acento me refería a la escuela de Stanislavsky, de la cual tenía referen-

y conocía gracias a dos libros. Uno de pasta amarilla, edición pirata según supe después, de editorial Diana de México: “*Un actor se prepara*”. Y el otro sobre “*La construcción del personaje*”³ y que subrayé: «3. Personajes y Tipos. Una tercera categoría de actores son los que dominan una técnica y unos clichés que no han elaborado por sí mismos [...] Esas caracterizaciones se basan en un ritual altamente convencional. Saben cómo hay que interpretar cada papel en un repertorio universal. Para esos actores todos los papeles están estratificados según un patrón invariable.»

Más sobre Stanislavsky: 1955. «Bernardo Romero Lozano dirigía el teleteatro junto con Fausto Cabrera. Sin embargo, en 1955 fue contratado el director japonés Seki Sano, quien había sido alumno y colaborador de Stanislavsky y era, en ese momento, uno de los cinco primeros maestros de teatro del mundo occidental. Su contratación, realizada en México por intermedio del gobierno nacional y bajo los buenos oficios de Jorge Luis Arango, se debió al hecho innegable de que Romero Lozano se encontraba muy ocupado adaptando, preparando y montando el teleteatro, mientras que la preparación de actores estaba totalmente abandonada. A su llegada en septiembre de 1955, Seki Sano organizó la Escuela de Artes Escénicas, dependiente de la Televisora Nacional, donde se iba a continuar la formación y adiestramiento profesional de los actores de televisión y teatro. Para el primer curso se inscribieron más

3. Constantin Stanislavsky. “La Construcción del personaje”. Alianza Editorial. Madrid. 2004. Página: 46.

de cien actores y aficionados, los mismos que fueron por años las estrellas más fulgurantes de la pantalla chica y el teatro colombiano. Ellos recibieron una preparación dramática moderna y técnica sin precedentes, y una enorme dosis de entusiasmo; los más cercanos colaboradores y más aventajados alumnos de Seki Sano fueron Fausto Cabrera y Santiago García. Esta nueva situación molestó a Romero Lozano, pues pensó que iba a ser desplazado de su lugar de preeminencia. Romero vio en el maestro japonés una verdadera competencia y por eso en un acto de macartismo criollo, más envidioso que ideológico, organizó, junto con el declamador Víctor Mallarino, un movimiento cuyo objetivo era sacar a Seki Sano del país, argumentando que el japonés adelantaba labores de proselitismo marxista. Seki Sano fue deportado tres meses después y se radicó en México. Bernardo Romero Lozano siguió dirigiendo el teleteatro hasta 1958, cuando se inició la época comercial de la televisión colombiana.»⁴

La presentación del Teatro Búho, fundado por Fausto Cabrera y Santiago García, entre otros, en el Teatro Ópera de esta ciudad y la expulsión del Maestro Japonés, trajo a mi incipiente vida de actor todo el bagaje sobre la creación de personajes enseñada por Constantin Stanislavsky. Fue entonces cuando oí por primera vez aquello de: los alcances

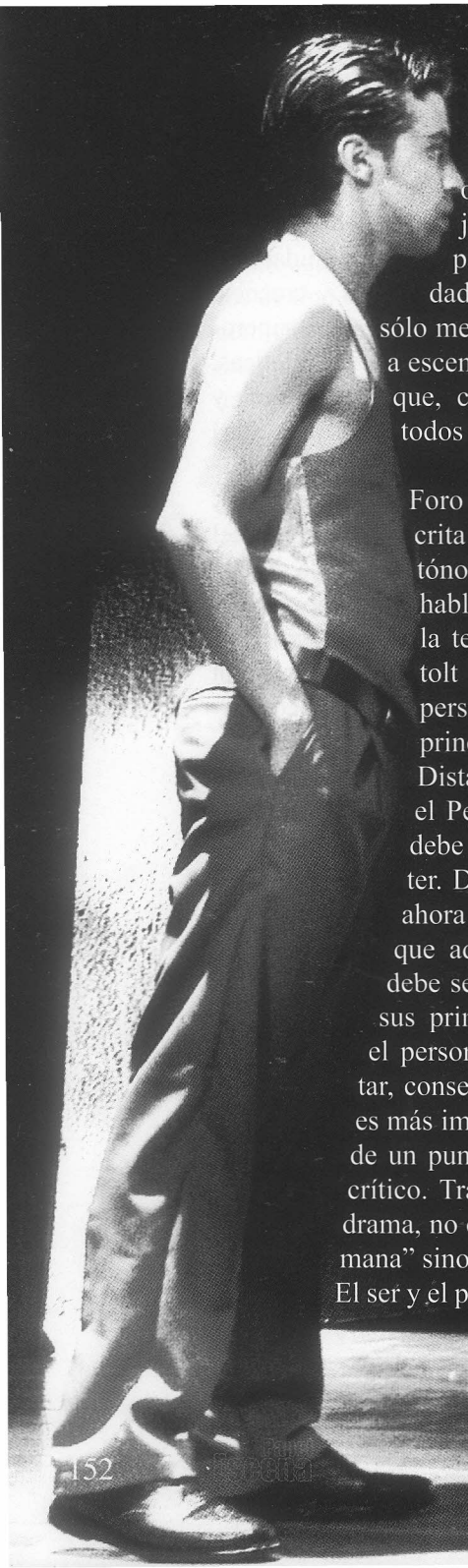
4. José Eduardo Rueda Enciso. Ficha bibliográfica Título: "Bernardo Romero Lozano" Edición original: 2004-12-16 Edición en la biblioteca virtual: 2004-12-16 Publicado: Biblioteca Virtual del Banco de la República Creador: RUEDA ENCISO, José Eduardo.

de la primera audición, que es la acción teatral, imaginación y concentración de la atención, círculos de atención, el sí mágico, las circunstancias dadas, relajación muscular, unidades y objetivos, fe, sentido de la verdad y creencia escénica, el estado interior creador, el superobjetivo, el subconsciente y las acciones físicas, memoria emotiva, cuando actuar es un Arte y me toca entender que "Por grande que sea el talento es imposible entrar en el Círculo Creativo con ayuda únicamente de las "emociones" y me da qué pensar aquello de: "La acción del personaje que el actor expresa sobre la escena no es solamente el resultado de su propia experiencia interior en cada uno de los segmentos del papel, no es solamente una representación genial de la vida del personaje. Es la concordancia total de la propia experiencia e imaginación del actor con el ambiente que lo rodea sobre la escena.»⁵ Aún no tenía conocimiento del Método de las Acciones físicas al cual en la actualidad recorro con frecuencia.⁶

Nada de lo que estudiaba se ponía en práctica en el grupo en donde hacía mis primeros intentos de actuación. Es por lo anterior que con mi compañero de La Calle, fundé el Teatro El Triángulo. Pero me toca ser Director y no actuar, por lo que mis esfuerzos tendieron más a esa faceta que a la actividad actoral. Pero em-

5. Constantin Stanislavsky. "La Construcción del Personaje". Página 216.

6. Constantin Stanislavsky. "Ética y disciplina. Método de acciones físicas" (Propedéutica del Actor. Selección y Notas de Edgard Ceballos. Colección Escenología. Grupo Editorial Gaceta. México. 1994.



La vida me ofrece otras perspectivas y viajó a México en 1962 y participo de las actividades del píricamente, no sólo me debatía en cómo llevar a escena la obra escogida, sino que, creo, me tocaba “hacer todos los papeles”.

Foro Isabelino, entidad adscrita a la Universidad Autónoma de México. Oigo hablar por primera vez de la teoría y práctica de Bertolt Brecht. La Creación de personajes con base a los principios del proceso de Distanciamiento. El Actor y el Personaje. El actor no se debe identificar con el Carácter. Debe ser un mirón (digo ahora un “voyeurista”, o sea que además de mirar, goza); debe ser espectador y recordar sus primeras impresiones ante el personaje que va a representar, conservarlas frescas y lo que es más importante encararlas desde un punto de vista socialmente crítico. Tratar la fábula, alma del drama, no como “ampliamente humana” sino como histórica y única. El ser y el personaje están condicio-

nados por lo social. Hace unos días en un programa televisivo dedicado a Brecht, una de sus actrices, treinta años o más con el Maestro Alemán, dijo: “Nunca en mi trabajo con Brecht le oí hablar acerca del “distanciamiento”.

Particularmente me impresionó el “Ejercicio de la narración de un accidente automovilístico en tercera persona”.

«Miren aquel hombre en la calle, mírenlo; él está mostrando cómo ocurrió el accidente, y somete al chofer a la sentencia de la muchedumbre, por la forma cómo manejaba, imprudentemente.

Mírenlo ahora: hace el papel de atropellado (por lo que se deduce era un anciano) De los dos personajes, el chofer o el anciano, este hombre muestra tan sólo lo esencial para que se comprenda cómo fue el desastre — y eso basta para presentar a los dos delante de Uds. — no hace falta nada más. Muestra que era posible evitar el accidente; y el accidente es comprendido aunque sea incomprendible, pues tanto el uno como el otro podían haber actuado de otra forma.

Mírenlo: ahora el hombre está mostrando cómo cada uno de los dos personajes podía haber actuado para evitar el accidente [...]».
 (“Sobre el teatro de todos los días”).⁷

Regreso a Medellín a finales del año de 1964. Y todas las inquietudes sobre el arte del



actor y la creación de personajes las vuelco en la Escuela Municipal de Teatro (la cual fundo en 1965-1966) ante la imposibilidad práctica de crear un “grupo” de investigación actoral.

Con gran intensidad se trabaja en la Escuela en la consecución de elementos que en una u otra forma enriquecieran nuestro escaso e incipiente conocimiento sobre el arte de hacer teatro y crear un personaje. El mundo teatral de ese entonces, en general, y quiero hacer hincapié en este punto pues la división no era tajante, se debatía entre participar de un teatro tendencialmente político, no importaba en qué forma, y uno que fundamentalmente cualificara nuestro quehacer como creadores y seres humanos. Pasábamos de Puestas en Escena en las cuales utilizábamos técnicas brechtianas, por ejemplo obras como: “Los fusiles de la Madre Carrar” y “La excepción y la regla”, bajo la dirección de Edilberto Gómez, discípulo del Maestro Enrique Buenaventura, a trabajos en donde suponíamos nos apropiábamos de los experimentos sobre el actor y que en ese entonces estaban de moda, realizados por Jerzy Grotowsky como fue el caso de “Las monjas” de Eduardo Manet, bajo mi dirección. Ejercitábamos el Training preconizado por Grotowsky pero olvidábamos la “esencia” de sus planteamientos. El “Elan” vital presente en sus ejercicios. Y así nos lo hizo saber en uno de sus coloquios en el Festival Universitario de Manizales. En la Escuela se conocen los trabajos

7. Bertolt Brecht. Poema. 1930. Citado por Augusto Boal en su libro “Teatro del Oprimido” I. Teoría y Práctica”. Editorial Nueva Imagen. México. 1980. Página: 213.

que en forma mimeografiada publicaba la Escuela Departamental de Teatro: Stanislavsky – Brecht – Grotowsky,⁸ —material de enseñanza para estudiantes con notas de Alejandro Buenaventura, del “Teatro Experimental de Cali”—, sobre la manera de construir un personaje, y los aportes que las sesiones de los grupos que la Corporación Colombiana de Teatro realizaba. Recordemos que en 1983 se funda el Taller Permanente de Investigación Teatral de la Corporación, el cual es dirigido por Santiago García.

«2.1.3 PERSONAJE Y DRAMATURGIA NACIONAL. La búsqueda se centra primordialmente en los hallazgos de Stanislavsky y sus riquísimos aportes al arte de la actuación y creación de personajes (las vivencias y las acciones físicas) y al estudio de Brecht y «sus revolucionarios planteamientos sobre la concepción dramática, el personaje, lo gestual y la sincreción (¿sincronía?) estética del término “Gestus”, y todo lo que de allí podía desprenderse en relación con temas colaterales de los asuntos teatrales, como las ciencias de la comunicación que tanto han dinamizado en el mundo las experimentaciones escénicas de los últimos años: la semiótica, los lenguajes no verbales, los actos de habla, el minimalismo, etc.

Uno de los temas recientemente investigados fue la categorización dramática, propuesta por Santiago García, la cual es consti-

8. Stanislavsky – Brecht – Grotowsky. Material de enseñanza para estudiantes. Notas de Alejandro Buenaventura. Nov. - Oct. 1969.

tuida por la tríada: situación acción personaje. En una visión retrospectiva de nuestra dramaturgia, encontramos a nivel general que la caracterización relevante ha sido la del sustento de la estructura teatral en la situación y/o en la acción, aunque con excepciones no hallamos un privilegio en el tratamiento de la categoría personaje. En este sentido, no creemos que se pueda hablar aún de trascendentes personajes en el teatro colombiano, siendo entonces este aspecto uno de gran preocupación en el momento actual.»⁹

Hago la observación acerca de las excepciones que hablan de actores que lograron personajes trascendentes, por lo menos para mí, en otros lugares distintos a la capital de la República, de donde se supone es el único lugar en donde se escribe la “Dramaturgia Nacional”. Me refiero a los actores de “Soldados” del TEC en Cali, a Helios Fernández, a “Peralta” Pérez, (es un homenaje que la hago al citarlo con el nombre del personaje: Luis Fernando Pérez), a Alejandro Buenaventura y por nombrar algunas actrices: Yolanda García, Aída Fernández (recuerdo “Las criadas” de Jean Genet) y su hermana Liber. Lucy Bolaños y Lucy Martínez. En Medellín, se reconocía como actor de envergadura a Rafael de La Calle, a Guillermo Valencia del grupo El Triángulo en una inolvidable “encarnación” de Esopo, en “La zorra y las uvas” de Guillermo Figuereido (Brasil), a Stella Gómez, a Simonne Vayda etc., etc.

9. Fernando Duque Mesa. Fernando Peñuela Ortiz. Jorge Prada Prada. “Investigación y praxis teatral en Colombia”. Colcultura. Santafé de Bogotá. 1993-94. Página: 37.

Y es que el “Star system” implantado en los Estados Unidos, en Hollywood y en la Escuela de Stranberg Kazan, el “Actors Studio”, creo, no tuvo cabida en los planes de lo que se denominó y aún se sigue denominando: El Nuevo Teatro Colombiano, y menos si se refiere a la provincia.

La búsqueda no termina. Nos enfrentamos a la creación de personajes con base en los postulados de Augusto Boal, uno de los fundadores del Teatro Arena, en Sao Paulo y creador del Teatro del Oprimido. Escogemos, primero en la última etapa de la Escuela Municipal de Teatro y luego como Corporación Teatro Libre para llevar a escena su obra: “*Revolución en América del Sur*” (años 70). Nos llama la atención la utilización del Sistema Comodín: «Con el “comodín” proponemos un sistema permanente de hacer teatro (estructura de texto y de elenco) que contenga todos los instrumentos de todos los estilos o géneros. Cada escena debe ser resuelta, estéticamente, según los problemas que ella presente.»¹⁰ En nuestro caso al lado de personajes “tipo” se configuró un “personaje” en la concepción burguesa de personaje persona: José Silva con la actuación interpretación del actor obrero: Fabio Ríos. El montaje de esa obra dio origen a mi libro: “*Hacia un teatro dialéctico*”.

No me es posible en un artículo detallar los Procedimientos o Técnicas que en forma parcial o en su total significación escénica adap-

tamos de las propuestas del gran maestro brasileño. Todo con la función de mostrar a los espectadores los rituales sociales como tales, ver las necesidades colectivas y no las individuales, ver la alienación del personaje sin que se establezca con él una relación empática. Fueron constantes la: *Descomposición del ritual* para que no se vea en forma “familiar” sino “insólito”, *La multiplicación de perspectivas ópticas* de un mismo ritual, *Repeticiones del ritual* o utilización de *Rituales simultáneos*, *Metamorfosis*: El cambio de personaje en un actor puede ser hecho de manera que, a través de una transformación lenta, el nuevo personaje que aparece en el actor mantenga las características del anterior. Un perro que se transforma en soldado, etc. Cuando no se hace eso, se hace la transformación por medio del “corte”. Este tipo de técnica, la de la *transformación* en escena, giro súbito de un personaje a otro es una de mis técnicas preferidas, colocando como referencia un punto cero actor de donde parte la transformación de un personaje a otro, y que el espectador debe percibir nítidamente. El trabajo sobre la *Máscara Social* fue llevado a cabo durante todo el proceso de montaje que duró un año aproximadamente. Comportamiento—actitud y acciones específicas del personaje— Gestus fundamental, Gestos específicos e interpretación, propiamente dicha. A qué clase pertenecía el personaje, cuál era su rol social básico, conjunto de relaciones familiares y con su entorno social. Y lo más importante, el personaje debe ser desenmascarado en todos los papeles que desempeña, en la interdependencia de cada rol, etc.

10. Augusto Boal. “Teatro del Oprimido” I. Teoría y Práctica. Editorial Nueva Imagen México. 1980. Página 81.

Todo se va decantando. Estamos por los años 83 y en la Universidad de Antioquia como Profesor de Interpretación lanzo una propuesta radical: *No hay personajes - persona*. El Personaje teatral es un “papel” que se debe encarnar. Se debe partir del “Yo”, del actor mismo. Herejía. Pero al fin y al cabo como toda herejía, digna de ser reflexionada y practicada. Pongo en relieve, como me gusta decir: “*Retrato de dama con perrito*” y propongo improvisaciones por atmósferas, y luego individuales de personaje. Un fin: engranar en la situación dramática misma y en la práctica el Gestus fundamental de un personaje y sus Gestus específicos. Partía (y aún lo hago) de la base que las iteraciones dadas en los ensayos en donde el actor persona juega situaciones no cotidianas — extracotidianas— para su cuerpo persona y el conjunto de relaciones e interrelaciones generadas son percibidas y aprehendidas en una relación dialéctica, dando lugar a posibles (por su polisémica potencialidad), pre y comportamientos —actitudes y acciones específicas que dejan huellas nemotécnicas que pueden ser conservadas como “experiencias de vida” y sometidas a procesos de sentido. (Engramas). Siguiendo esa línea, enfrente “*La Casa del Bernarda Alba*” y, posteriormente y con el grupo el Tinglado: “*Las criadas*” de Jean Genet.¹¹ El mismo procedimiento utilicé en la Puesta en Relieve de *La Guandoca*, obra basada en el libro de relatos, de Gabriela Samper.

El Giro, si así puede decirse sobre el personaje y la interpretación, lo doy cuando con-

11. Revista Teatro. “Las Criadas”. Año VIII No 14. Medellín Colombia. 1984.

fronto a Dario Fo y las técnicas actorales de la Comedia del Arte italiano. Veinte años estuvo en “cartelera” mi montaje de “Pareja abierta” y fueron varios los monólogos que, con versiones muy particulares de los mismos, fueron canteras en donde resolví muchos de los problemas planteados por los personajes de Fo y de la Comedia del Arte. Otros trabajos con obras de Fo: “La mueca del miedo” y “Misterios bufos”. En su libro, Dario Fo plantea que «la Comedia del Arte es una forma de teatro que se basa en una combinación de diálogo y acción, monólogo dicho y gesto realizado, no sólo en pantomima. Al contrario de lo que cree Croce, sólo con volteretas, bailecitos, muecas y gestitos, las máscaras no funcionan en absoluto. Y no somos los únicos en decirlo»¹² Y coloco en negrilla lo relativo a las máscaras porque el recurso más importante que «ha llegado a sintetizar e indicar por sí sólo el entero aparato teatral de los diversos caracteres y tipos es precisamente el de las máscaras.»¹³ El trabajo que realicé con Marta Villada, en la Escuela de Actores del Pequeño Teatro de la ciudad de Medellín, así lo confirma. (2007)

Pero a pesar de mi tendencia hacia la Comedia del Arte durante estos últimos años y sus caracteres, tipos y a veces “personajes” en son de discusión, no he dejado de convivir, además de los mencionados, con las enseñanzas del Duque de Meinengen, D. Diderot, G.E Lessing,

12. Dario Fo. “el manual mínimo del actor” Giulio Einaudi Editore. Guipúzcoa. España. 1998. Página 23.

13. Dario Fo. Página 32.

A. Chejov, E. Zola, A. Antoine, L. Jouvet, A. Artaud, V. Meyerhold, E. Piscator, M. Reinhardt, G. Craig, L. Pirandello, A. Sastre, J. P. Sartre, S. Beckett, P. Brook, J. Sanchiz Sinisterra, E. Barba, J. Einnes, el sin par Dr. E. Pavlovsky y su "teatro del cuerpo", M. Kartun, Dardo y Coral Aguirre, H. Azar, las que me dejó la Puesta en Relieve de "Homo Dramaticus" de A. Adellach y su tendencia con las tesis de la Bauhaus (O. Schlemmer) y las influencias de Santiago García, Enrique Buenaventura, Eddy Armando, Miguel Torres, Juan Monsalve, mis amigos poetas de la escena: Juan Carlos Moyano y Misael Torres y otros muchos, muchos más, que incluyen a una infinidad de semiólogos de la teatralidad. Me refiero a todos aquellos que hemos vivido y convivido continuamente los avatares del personaje como tal, el personaje en situación y la acción, el yo y el personaje, el personaje y el yo, (el personaje sujeto y/o el personaje objeto), el otro como personaje, el héroe y el antihéroe, la disolución del personaje teatral... y la concreción de los personajes de mis obras



AÑO: 2009 OBRA: Les 7 Pésados Capitales AUTOR: Bertolt Brecht
DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jacqueline Gómez Romero
DE IZO: A DFR : David Zuluaga, Stephania Munera
FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

con los actores y actrices, a través de la práctica de los “Actos de habla”. No me atrevo, a pesar de lecturas apasionantes, a mencionar a los protagonistas del complejo mundo de los actores y teóricos del mundo oriental.

Corolario para indagar: El personaje no se halla dividido entre la potencia y el acto, digamos mejor que se encuentra en relación tensional, entre la idea y la praxis que mediante al proceso alquímico mental y físico que se da en y desde el actor en las iteraciones y en la re presentaciones (engramación) configura un resultado que se somete al juicio del espectador o espectadores. Me es necesario en este momento, si digo que el personaje se “crea” desde el actor en situación, si creo en el “Yo” de la persona actor (con ayuda de los avances en la

neuropsicobiología), indagar en la naturaleza de qué es el “Yo”, cómo un ser humano logra su “identidad”, el por qué ese “Yo” puede ser capaz de ser “otro” y conservar, sin embargo, su identidad. ¿Es posible asentar que con la iteración (estimulación constante y repetida) de un “Yo” en una situación no convencional se cree un “cliqué” o agrupación neuronal que responda de una manera parecida ante un episodio escogido y opere, por ende, de una manera colectiva, constituida en unidad codificadora, muy robusta?

«Una de las razones de que la noción del yo pueda ser tan frágil pudiera ser que la mente humana procura sin cesar introducirse en la mente de otras personas. Se ha descubierto que las llamadas “neuronas especulares” remedan experiencias de otros.»¹⁴

14. Carl Zimmer. “La Neurobiología DEL YO”. El Cerebro, hoy. Investigación y Ciencia. Temas 57. 3er Trimestre, 2009, Barcelona. España. Página 55.



AÑO: 2009 OBRA: Los 7 Pesados Capitales. AUTOR: Berthel Brechtli DIRECTORAS: Paula Andea Rojas,
Isabella Cusi, W. Romero DE IZQ. A DER.: Marilyn Monroy, Daniel Augerito Osorio, Linda Laura Callas
FOTOGRAFIA: Lara Rodríguez