

# Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

Nº 9 - 2009

Una mirada al  
personaje teatral  
Lucía Amaya

La despersonificación  
del personaje  
Pedro Miguel Rozo

Aproximación al personaje desde  
el teatro popular mestizo y analógico  
Rodrigo Rodríguez

Díptico en torno al trabajo en  
La Sierra Nevada de Eliseo Reclus  
Carlos Enrique Lozano

ISSN 0124 - 4833



BELLAS ARTES  
Entidad Universitaria  
Cali - Colombia  
Facultad de Artes Escénicas



**BELLAS ARTES**  
Entidad Universitaria  
Cali - Colombia

# Papel Escena

Nº 9. 2009

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

## **Rector**

HENRY CAICEDO O.

## **Director**

FERNANDO VIDAL M.

## **Vicerrector académico y de investigaciones**

OSWALDO A. HERNÁNDEZ D.

## **Consejo editorial**

DORA INÉS RESTREPO P.

LUZ ELENA LUNA

JESÚS MARÍA MINA

ALBERTO AYALA M.

## **Vicerrectora administrativa y financiera**

LUISA LILIANA OVIEDO D.

## **Editor**

ALBERTO AYALA M.

## **Decano de la Facultad de Artes Escénicas**

FERNANDO VIDAL M.

## **Diseñador**

MARIO ALEJANDRO CASTRO R.

## **Fotografía de carátula**

EDUARDO MOTATO

## **Carátula**

MARIO ALEJANDRO CASTRO R.

## **Traducción de textos**

OSWALDO HERNÁNDEZ

Permitida la reproducción citando las fuentes.

ISSN 0124 - 4833

Av 2ª Norte Nº 7N - 28 Cali, Colombia  
PBX: 688 3333 Telefax: 688 3333 Ext: 138  
e-mail: artesescenicas@bellasartes.edu.co  
www.bellasartes.edu.co

Los puntos de vista expresados por los colaboradores son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista.

# CONTENIDO

**Tendencias y fragmentaciones del  
teatro colombiano** 6  
FERNANDO VIDAL M.

**Una mirada al personaje teatral** 24  
LUCÍA AMAYA

**La despersonificación del personaje** 42  
PEDRO RIGUEL ROZO

**Notas sobre la psicología de los personajes** 56  
ENRIQUE BUENAVENTURA

**Acerca del personaje en el teatro** 68  
ORLANDO CAJAMARCA C.

## Estreno de Papel

76 **El silencio**  
DIEGO FERNANDO MONTOYA S.

## Galería de Papel

PERUCHO MEJÍA  
40,66,108,144

110 **Aproximación al personaje desde el teatro  
popular mestizo y analógico**  
RODRIGO RODRÍGUEZ

126 **“Prométeme que no gritaré”**  
DANILO TENORIO C.

146 **Mi experiencia con el “yo en situación  
dramática” y el personaje teatral**  
GILBERTO MARTÍNEZ

160 **Díptico en torno al trabajo actoral en la  
Sierra Nevada de Eliseo Reclus**  
CARLOS ENRIQUE LOZANO G.

Pape  
ESCALA

## EDITORIAL

El teatro actual, contemporáneo o extemporáneo, no se puede excluir de la discusión que respecto del personaje, como entidad fundamental de teatralidad, se lleva a cabo con tonos que van desde lo apocalíptico, con afirmaciones como “el personaje ha muerto”, hasta lo tradicional que trata a toda costa de preservar la noción usual —“natural”— del personaje, casi asimilado a una persona viva que padece y sufre en público lo que le sucede en privado. Sea uno u otro, abordar el tema del personaje se convierte en un imperativo, toda vez que se trata de una construcción que trasciende el ámbito escénico acercándose más a la escena real de la vivencia y la experiencia cotidiana.

Construcción que se mueve más en el plano de la id-realidad que de la irrealidad, en tanto se acerca más a la configuración de entidades reconocibles en los roles urbanos que a meras creaciones fictas, poniendo en asombroso riesgo aquella premisa de juego tan cara al teatro: el “como sí”, para darle el carácter “de sí”, mostrando su renovada vigencia; pues si como lo ha estudiado Abirached en su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno*, el personaje “está en crisis”, ello no es otra cosa, según él mismo anuncia, que “el signo y la condición de su vitalidad.”

Tal id-realidad, vivida en realidad por quienes la encarnan como personajes y quienes la presenciamos y pre sentimos en los más disímiles escenarios, dentro y fuera del teatro, es la que da pie a este nuevo número de la revista. De ahí que la presente edición de *Papel Escena* cuente con la valiosa colaboración de hacedores teatrales de nuestro medio, que dejan escuchar sus voces a propósito de ese elemento fundamental en su oficio



artístico, soportado en las mil y una aristas que hoy por hoy lo recomponen; ya en reconocidas “puestas” bajo canon ‘aristotélico’ o bien en atrevidas “a-puestas” que alientan renovadas formas de pulsar provocadoras experiencias, estésis, en la conciencia de la ciudad.

Vamos, pues, de la escena teatral a la que se asiste como a un conocido ritual, hasta el escenario urbano de la plaza, del barrio, de la calle, a la que viaja el drama vestido de transeúnte, trocada su identidad con la del espectador o el pasajero, el ‘gamín’ o el policía. Esa caída del personaje, como la de Ícaro no debe pasar por la indiferencia que denunciaba el poeta Auden al referirse al cuadro de Brueghel, el Viejo; más bien, debe ser propicia para auscultar de cerca ese cuerpo — nuestro cuerpo— si bien alguna noche lejano, ahora descubierto por la mirada reflexiva, por la inusitada proximidad para hacer de él objeto de otras búsquedas o experiencias.

Visto así, en la escena contemporánea, el personaje habilita una rica discusión sobre su realidad, esa que le otorgamos a partir de la tácita convención desde que se anuncia la obra, se lee el cartel o se aprecia la foto o el trailer. Pero a la vez, sobre esa realidad convención que rompe para dejarnos sentir en la inminencia performática, por ejemplo, la posibilidad de un cuerpo vivo que ha renunciado acudir a la representación, y a cambio acude al poder de sí —y al poder decir— en el instante dramático, buscando y proponiéndonos otros modos de ser posibles.

Nos embarcamos, pues, en tratar de entender con múltiples miradas, cómo alienta hoy en día esa entidad que inventada siglos atrás, recurre a lo Otro, aquello que en potencia somos, para decir lo que en muchas ocasiones y por múltiples causas aún no tiene la oportunidad de decirse en la realidad, esa que convenimos aceptar cotidianamente como tal.

En el concierto de voces que han respondido amablemente a este llamado desde distintos puntos cardinales, entiéndanse geográficos y conceptuales, entre los que contamos con la participación de personajes ampliamente reconocidos por sus ejecutorias en el teatro, contamos con la presencia del Maestro Enrique Buenaventura, de quien incluimos un texto que cobra vigencia por la exposición que frente al tema hace.

Igualmente hace parte de este número, la obra inédita del dramaturgo y director de teatro Diego Fernando Montoya, quien ha respondido a la invitación de Estreno de Papel con su trabajo El silencio. Asimismo, destacamos la obra fotográfica del Maestro Perucho Mejía que ocupa la habitual Galería de Papel. De igual modo y como abre bocas a las innumerables preguntas que sobre el cuerpo y el personaje hoy nos podemos hacer, hemos incluido en la carátula uno de los personajes escultóricos que pueblan la reciente obra de Eduardo Motato, artista plástico de nuestra institución.

# TENDENCIAS Y FRAGMENTACIONES DEL TEATRO COLOMBIANO

FERNANDO VIDAL M.\*



\*Dramaturgo, director de teatro, docente, actor, investigador del grupo *Estéticas Urbanas* y decano de la facultad de Artes Escénicas.

## Resumen

Esta conferencia fue presentada en el Seminario Nacional "Desafíos del Teatro colombiano" que se programó dentro del 31° Festival Internacional de Teatro de Manizales el 9 de septiembre de 2009. Se estructura en un prólogo y tres actos que dan cuenta a grandes trazos, del desenvolvimiento histórico del teatro colombiano, en contraste con los desarrollos del teatro occidental, desde su consolidación como movimiento en la década del cincuenta del siglo XX, en consonancia con los avances forzados hacia la modernidad justamente en el momento de sus crisis o fisuras. Han sido sesenta años intensos en debates y realizaciones, así como relativamente extensos en tendencias y fragmentaciones que son analizadas y relatadas en este polémico texto que recoge algunos de los hitos del teatro nacional.

## Palabras clave:

Creación, desencanto, modernidad teatral, movimiento teatral, teatro en Colombia.

## Abstract

This text was presented at the National Seminar "Challenges of Colombian Theater" which was scheduled within the 31<sup>o</sup> Festival Internacional de Teatro de Manizales on 9 September 2009. It is structured in a prologue and three acts that reports in broad strokes, the historical development of Colombian theater, in contrast with developments in the western theater, from its consolidation as a movement in the fifties of the twentieth century, in Consonance with the forced advances to modernity, precisely at the time of their crises and fissures. There has been Sixty years intense in Discussions and achievements, as well as relatively extensive in trends and fragmentations that are analyzed and reported in this controversial text that collect some of the highlights from the National Theater.

## Keywords:

Creation, disappointment, modern theater, theatrical movement, theater in Colombia,

## PRÓLOGO

El 10 de diciembre de 1896 se estrenó en París, una obra que marcaría el salto de la frontera para la constitución de un arte autónomo que se emancipa de la literatura, el arte teatral, no ya como la interpretación declamada del texto dramático, el saber hacer actoral, sino como una elaboración estética en la escena, que retoma las resonancias del teatro clásico, en este caso las obras de Shakespeare, para hacer una resignificación en tono grotesco, como lo escribió el joven autor Alfred Jarry en el programa de mano: "El señor UBU es un ser innoble, asesina al rey de Polonia, hace trizas al tirano, lo que parece justo a algunos, pues tiene apariencia de acto justiciero." Jarry inventa la patafísica, o sea la ciencia de las soluciones imaginarias, usando un lenguaje que no pretende representar la realidad sino que la sustituye. Da inicio, quizás sin saberlo, a toda la corriente de ruptura que estimulará a los vanguardistas, sobre todo a los surrealistas, al mismo Artaud y al Teatro del absurdo, con Ionesco a la cabeza, quien retomará las lecciones de la patafísica.

Tanto que en 1926, Antonin Artaud, Roger Vitrac y Robert Aron, fundan el "Théâtre Alfred Jarry", declarando en su Primer manifiesto:

*La ilusión no versará sobre la verosimilitud o la inverosimilitud de la acción, sino sobre la fuerza comunicativa y la realidad de esta fuerza... No es al espíritu o a los sentidos de los*

*espectadores a los que nos dirigimos, sino a toda su existencia. El espectador que viene a nosotros sabe que viene a ofrecerse a una verdadera operación donde no sólo su espíritu sino también sus sentidos y su carne están en juego. En adelante irá al teatro como va al cirujano o al dentista.*

Por esas mismas fechas fundacionales, Antoine, siguiendo los preceptos del naturalismo de Zola y las reflexiones de Diderot sobre la paradoja del comediante, ya ha fundado desde 1887 el Teatro Libre, en el que se apaga la iluminación de la sala, los espectadores quedan a oscuras y se pueden concentrar, por primera vez, en estas nuevas condiciones perceptivas, en un suceso escénico que busca captar de la manera más fidedigna el entorno contemporáneo de la época, para hacer vivir a unos personajes que actúan como si no existiera nadie viéndolos, para instalarlos en el verdadero drama de la sociedad moderna. Como escribe el mismo Antoine: "Nuestro decorado plantado ahora nos espera, con sus cuatro paredes desnudas; antes de introducir ahí sus personajes, el director escénico debe pasear largamente por allí, evocar toda la vida que adquirirá el teatro."<sup>1</sup> Un teatro del arte que se deslinda de las demandas del esparcimiento ligero, pues como lo publicó el mismo Antoine, en 1890, en el plegable de su teatro:

---

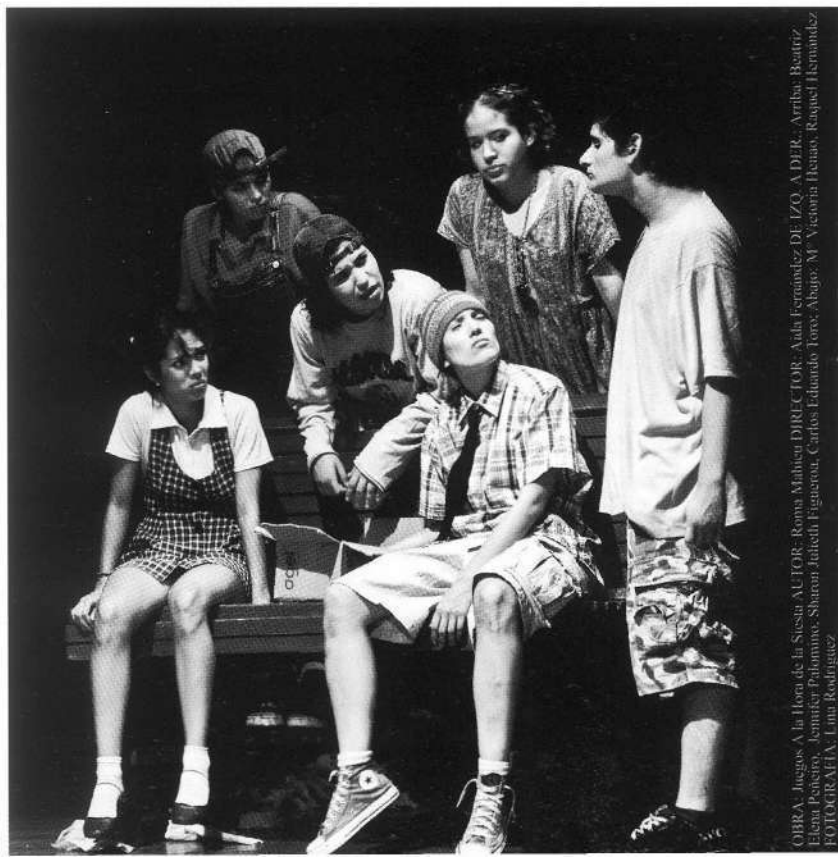
1. Del libro: Antoine, *L'invention de la mise en scène*, de J.P. Sarazac, citado por Naugrette Catherine, en *Estética del Teatro*, ediciones arte del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004.



*Se le solicita al lector tener a bien creer que estamos aquí ante una cosa grave, de interés público, porque el arte dramático, del que se trata de favorecer el pleno desarrollo, es una de las superioridades más incontestables... que, finalmente, el Teatro Libre, en su nueva forma, seguirá siendo, como en el pasado, una obra de interés general, desconocedora de las bajas negociaciones en las que poco a poco se sume la industria teatral. Transformado materialmente, el Teatro Libre vivirá, tal como ha vivido desde hace tres años, para el arte y por el arte.<sup>2</sup>*

2. Naugrette Catherine, en: *Estética del Teatro*, ediciones arte del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004.

En otra coordenada del mapa, en Moscú, en 1898, Vladimir Nemirovitch Dantchenko y Konstantin Stanislavsky crea el Teatro de Arte de Moscú, que se propone trabajar con actores y un equipo que se forme para lograr un dominio de sí, un conocimiento sicofísico para su desempeño en la escena, entendida esta como un espacio sagrado, para aportar ahí lo mejor que tiene el alma humana, donde actuar se convierte en un arte, un acto sublime que indaga en la condición humana. Para esto hay que formar unos actores que aprendan una disciplina, que conecte sus dimensiones vitales. “En un momento en que la religión declina, el arte y el teatro deben elevarse hasta el templo, porque la



OBRA: *Juegos A la Hora de la Siesta* ALTIOR: Romina Malbeci DIRECTOR: Aida Fernández DE IZO: A DIER: Arriba: Beatriz Elena Peñero, Jemifer Palomino, Sharan Juhedi Figueiroa, Carlos Edmundo Toró, Abajo: M. Victoria Denaro, Raquel Hernández FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

religión y el teatro purifican el alma.” “Pien- san ustedes que es posible ocuparse de arte y de estética en un chiquero.”<sup>3</sup>

Y esta transformación de los códigos éticos y estéticos para la escena requería una nueva actitud del público, una comprensión de lo que se estaba gestando, por lo que el teatro se preocupó por hacerlo saber en las salas. Ya no es el dueño todopoderoso que paga por ser entretenido y tiene el derecho de desplazarse por el espacio a su antojo. Cuenta Stanislavsky que en el Teatro de Arte tuvieron este empeño, que debió redoblar cuando se abrieron las puertas a otros públicos, a raíz de la revolución bolchevique de octubre de 1917. La formación de un público que llegue a tiempo, no coma, ni beba, ni fume durante la función, que no mordisquee maníes ni emparedados.

Las diversas estrategias de intercomuni- carse con el receptor son el caldo de cultivo de las vanguardias, en todos sus matices y varian- tes, que propugnan por establecer efectos co- municativos que no dejen ilesos a quienes asis- ten a sus eventos. Las vanguardias tienen unas constantes que se tensan y contradicen con las exigencias y postulados del naturalismo y el realismo pero que, en definitiva, son las ca- racterísticas de un estado dinámico del arte y la cultura, en un período caracterizado por las consecutivas invenciones y descubrimientos

---

3. Stanislavsky, *Notas Artísticas y Mi vida en el arte*, citados por Naugrette Catherine, en: *Estética del Teatro*, ediciones arte del sur, Buenos Aires, Argentina, 2004.

que van destrabando una idea ciertamente nar- cisa de un protagonista ennoblecido, para darle la palabra y la aparición pública a personajes anónimos, fracasados, insignificantes, de carne y hueso, a fragmentos de sueños y de pesadi- llas, al lado oculto que ahora es visible por el descubrimiento del inconsciente, o de la relati- vidad, o de las dimensiones lingüística, herme- néutica y semiológica del lenguaje.

Así pues, las rupturas de los cánones, de las reglas y de los estamentos establecidos se convierten en el lema dominante, por eso se dice que la única regla del vanguardismo era no respetar ninguna regla. La exaltación del descentramiento o lo excéntrico. Por eso, una de las características más recurrentes es la acti- tud provocadora. Se publican manifiestos casi siempre de tono fundacional, en los que se ata- ca todo lo producido anteriormente, al mismo tiempo que se reivindica lo original, lo lúdico, lo que desafíe los modelos y valores existentes. El artista vanguardista es inconforme y rebelde como actitud de vida, ya que su tarea es buscar un arte que responda a esta novedad que se está viviendo, hurgando en su propia originalidad que lleva dentro y que exige buscar lenguajes novedosos de expresión y comunicación.

Es a este movimiento teatral que se ancla en las brumas de los tiempos, pero que ha dado el salto a su autonomía estética y artística con estos deslindes; que ha desarrollado el oficio del director como el ordenador artístico de la escena; el que se enfrenta al espacio vacío con la potencia de su decisión y la incertidumbre

del acto de creación; y que ha avanzado cincuenta años vigorosos y vertiginosos, en medio de dos guerras mundiales, al que se tiene que articular el incipiente y germinal movimiento teatral colombiano de los años cincuenta del pasado siglo XX.

## PRIMER ACTO —LOS ORÍGENES—

En la década del cincuenta del siglo XX, el país da un salto definitivo en la estabilización y consolidación de un teatro nacional, paradójicamente, por efectos de las demandas de actores para la recién creada televisora nacional, que requería a marchas forzadas consolidar un elenco profesional para la emisión en vivo de los programas dramatizados, cuando la experiencia inmediata era solamente la de los radio actores. Así es como el gobierno de Rojas Pinilla, manda por el mejor director que hable español, los emisarios indagaron e informaron que el mejor vive en México y es japonés, Seki Sano, que además de ser considerado uno de los más importantes directores de teatro, como discípulo de la escuela rusa, de Meyerhold y Stanislavski, es también un maestro en la formación de actores. Santiago García lo narra de este modo: “Y se dictó la orden de traer al mejor director para que formara actores y reemplazar así a los que venían de la radio nacional; todos eran llenos de barro, de forúnculos, contrahechos; el actor más importante, uno que llamaban Espaguita, era jorobado y le faltaba una mano, pero era la voz más bella que había en Colombia: el galán joven.”<sup>4</sup>

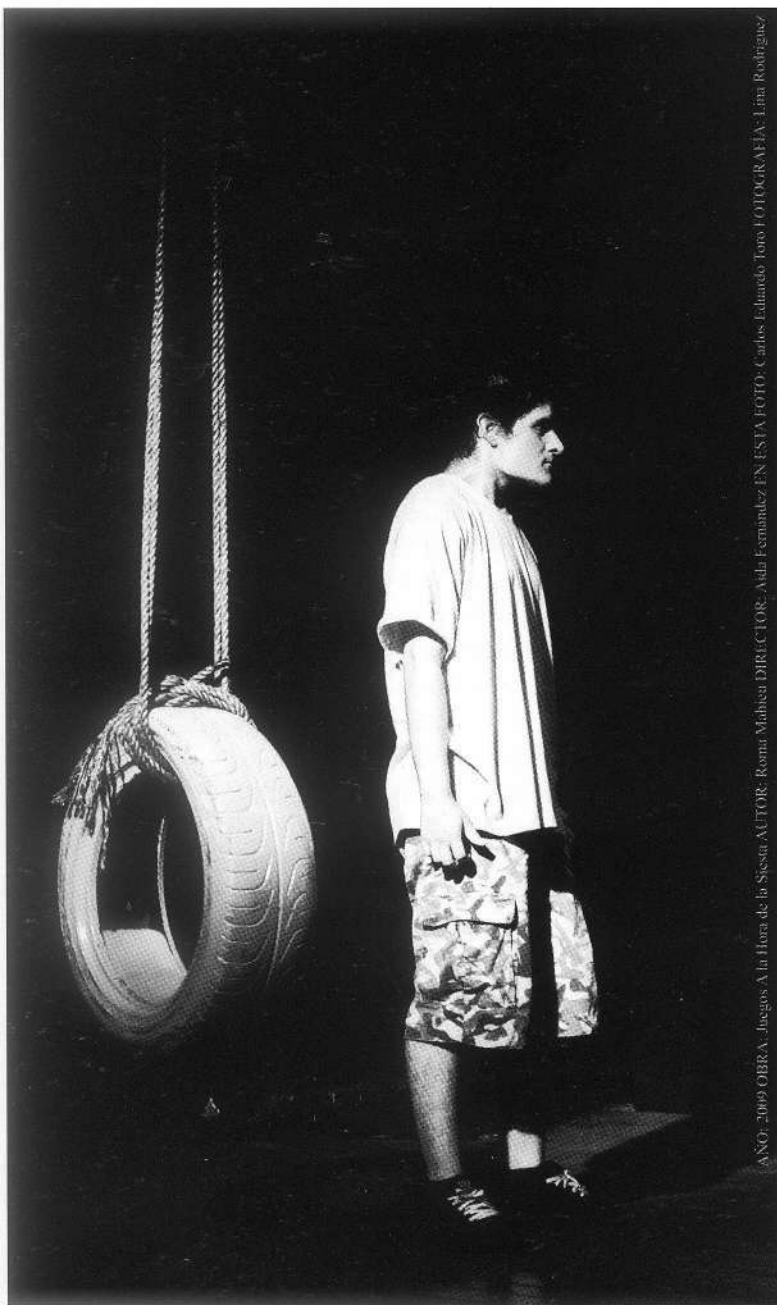
Cambian los lenguajes de comunicación de masas, de un medio ciego que incentiva la imaginación, a uno audiovisual que resuelve en la pantalla, con una puesta en cámaras, una imagen, una presencia, otras percepciones y, desde luego, un efecto de realidad que provoca tensiones con el arraigo que tenía la radio.

Pero en realidad, el Maestro que venía de trabajar en Rusia como asistente de dirección y discípulo de Meyerhold y Stanislavsky, que conocía el teatro de Brecht en Alemania, que tuvo la oportunidad de relacionarse con la vanguardia de las vanguardias en Francia y que gozó un exilio muy activo en México, más que unos talleres veloces para formar actores y actrices en serie, con un par de técnicas y algunos trucos actorales, vino a establecer una escuela en serio para actuar, también en cine y televisión, pero sobre todo, para desempeñarse como artistas del teatro, hombres y mujeres para el teatro experimental y de arte. Entre sus discípulos hubo varios que quedaron tocados y recogieron la antorcha de sus enseñanzas.

En 1957, en junio, precisamente, por intrigas y celos entre colegas de nuevo medio, fue denunciado por comunista y expulsado inmediatamente de su cómoda residencia en el Hotel Tequendama, embarcado a la fuerza en un avión de regreso a ciudad México donde continuó su labor hasta el final de su existencia. Esos discípulos más decididos recogieron la mayor parte de materiales que se pudieron conseguir

---

4. Seki Sano en Colombia. García, Santiago. Editor: Universidad Veracruzana, revista *Tramoya*, abril-junio 1979 no.15, p. 4-5



AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesta. AUTOR: Roma Mabele DIRECTOR: Aldo Fernandez EN ESTA FOTO: Carlos Eduardo Toro FOTOGRAFÍA: Jina Rodriguez

y fundaron la escuela de Teatro del Distrito, en la que continuaron con el entrenamiento y los ejercicios que aprendieron con el maestro. Paralelamente, Santiago García y Fausto Cabrera fundan el grupo de teatro experimental El Búho que se considera el primer intento de estabilizar un equipo de creación escénica.

Sin embargo, él ya había sembrado la simiente de una teatralidad contemporánea, más consistente que el simple ejercicio interpretativo, una teatralidad que indaga en el ser humano, para develar las causas de sus comportamientos, más allá de la anécdota. En una entrevista concedida por el maestro Seky Sano a Emilio Carballido y publicada por la revista veracruzana Tramoya, él explica el enfoque de su trabajo, ligado a las enseñanzas rusas:

*Stanislavsky y Freud se entienden muy bien. ¿Qué busca en el fondo Stanislavsky? La lógica de la conducta humana. El mecanismo psíquico del ser es complejo: para hundir nuestras uñas en sus recovecos, en los laberintos de la conducta, no basta con que analicemos las circunstancias que rodean al ser, sino el resultado de esas circunstancias dentro del individuo, y tenemos que tocar lo inconsciente para echarle mano. El futuro del sistema depende de la ayuda que aporte el psicoanálisis profundo, lo que se penetre en el ser de uno mismo. Esto es: abrir las puertas de la inconsciencia para que fluya libremente.<sup>5</sup>*

5. Entrevista con Seky Sano, Carballido, Emilio, Universidad Veracruzana, revista Tramoya, abril-junio 1976, no.3, p. 8-11



Cabe anotar que ya existía en Bogotá una Escuela, anexa al Teatro Colón, de Bogotá, inaugurada el 24 de abril de 1951 por Juan Peñalosa bajo la influencia del teatro experimental del chileno Pedro de la Barra. Cuenta Carlos José Reyes que “el teatro en miniatura (“El Palomar”) fue construido ese año por el Ministerio de Obras Públicas, para las tareas prácticas de la Escuela.”

Aunque, en Cali, el fundador de Bellas Artes, el músico Antonio María Valencia le había propuesto a Margarita Xirgú, en 1948, cuando vino al país con su compañía, que se quedara en la ciudad para fundar una escuela de teatro, e inclusive estuvieron escogiendo el lote para construirla, esa iniciativa no fructificó por la insignificancia de veinte pesos mensuales de su sueldo; solamente fue el temor de quedarse sin representación de actores y actrices en la pantalla de los televisores, que eran la última novedad de la modernidad que se transformaba a zancadas, lo que convenció a la dirigencia local vallecaucana para autorizar, en 1955, la apertura de una escuela de teatro. Valiéndose de contactos diplomáticos consiguen en España a un importante director que a esa fecha ya había ganado el premio Ondas por sus programas de teatro para emisión, Cayetano Luca de Tena, quién trae el programa de la RESAD como su referencia y repatria a Enrique Buenaventura de Chile de donde traen al escenógrafo Errazuriz. Cuál no sería su sorpresa cuando se encuentra en una ciudad con tremendo entusiasmo, muchos locutores y radio actores matriculados, al igual que jóvenes bachilleres y algunos actores y actrices empíricos, que ha-

cían veladas en el patio de la familia Borrero y algunos hasta lograban alguna función benéfica en los teatros Municipal y Jorge Isaacs, por los que pasaban las compañías del sur que iban para España o por lo menos avanzaban hacia el norte y las compañías que iban de gira hasta Buenos Aires. Al año, según dice la leyenda regional, porque una beldad de las tablas y el cine madrileño vino a su rescate, luego de montar en diciembre “La adoración de los Reyes magos” de Buenaventura, y “Sueño de una noche de verano” de Shakespeare, como clausura del primer curso, se fugó dejando encargado mientras tanto a Enrique, que tomó la dirección. Así lo recuerda Buenaventura: “Fue el primer intento serio de teatro en Cali. La dirección fue de Luca de Tena, con mi asistencia. León J. S. compone la música y dirige la Orquesta Sinfónica del Conservatorio y la coral Palestrina. Y se hizo con los actores de la Escuela de Teatro.”

Es decir, nuestros maestros fundadores, por foráneos y ajenos a los vericuetos nacionales, forjaron una semilla que intempestivamente debió germinar, pues su acompañamiento, en ambos casos fue suspendido, por distintas razones, obligando a un relevo generacional un poco apresurado, que cuajó por la terquedad de una generación que se inscribió en los desarrollos de las vanguardias contemporáneas y establecieron contacto y relación con el gran teatro del mundo, salen a estudiar en París, en Praga, en Polonia y Rusia, invitan a profesionales de otras latitudes, como Pedro I. Martínez, Jean Marie Binoche, Fanny Mikey. Se monta repertorio de teatro clásico o contemporáneo, según

las corrientes estéticas reinantes, mientras por los lados va apareciendo una dramaturgia de lo nuestro, una dramaturgia referida a los problemas y sentidos de pertenencia de lo nacional.

*El gobierno quería, digamos, apoyar la cultura, pero los autores clásicos, las obras importantes de la literatura universal, entonces, ojalá que se montaran Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, pero ya cuando empezaron a trabajar las obras colombianas y cuando las obras empezaron a plantear problemas de orden político, social, ideológico y... complicado, pues ahí fue donde se presentaron las rupturas, las discusiones, las divergencias.*<sup>6</sup>

Es un ingreso a la modernidad un poco abrupto, no una dinámica que se va cocinando a fuego lento, sino un salto al vacío, un trabajo experimental de la escena al papel, no la puesta en escena de un texto escrito y absolutamente resuelto, sino la escritura que es verificada y creada durante los ensayos, la participación de los actores y las actrices en el proceso, las improvisaciones como laboratorio de exploraciones y desciframientos, la intervención propositiva de los músicos y los artistas plásticos que se integran a los ensayos. Un ingreso a la modernidad, justamente en los umbrales de su resquebrajamiento, es un ingreso a los territorios del triunfo de la Razón contra el Mito, precisamente cuando este combate se debate en su propia agonía, las ideas de cambio y progreso propias del proyecto modernista, se expanden

y se mimetizan en una sociedad que pasa de la mula al avión, que ingresa al mercado cultural con el auge de la radio en la década del cincuenta, explicado por la estabilización de las cadenas y las tecnologías de enlace, la inauguración de la televisión en 1954, la prensa que alcanza circulación significativa en 1958, un incipiente mercado del libro y el desarrollo del sistema escolar masivo, a partir de 1960.

## **SEGUNDO ACTO. EL MOVIMIENTO Y SUS FISURAS**

Este origen ya casi mítico de tanto narrarlo, al interior del sector, no estuvo alejado de la historia cultural y social latinoamericana durante las décadas de los sesentas y los setentas, la interacción y las relaciones estrechas con el movimiento teatral latinoamericano para intercambiar experiencias y conocimientos fue una corriente teñida de filtros estéticos e ideológicos, de secretos técnicos, de transmitir los particulares entrenamientos que circulaban y se reinventaban, también de mezclas y mixturas, como la salsa con el rock, la militancia de izquierda con el hippismo pacifista, las noticias de la actualidad cultural europeas con las subterráneas de la efervescencia revolucionaria, la aparición sorprendente de obras enmarcadas en el existencialismo sartreano, el teatro pánico, el cine de directores como Pier Paolo Pasolini, Carlos Saura, Alfred Hitchcock, Truffaut, y tantos otros productos culturales que dispararon la imaginación. Pero también los sucesos políticos mundiales, el boom literario, el auge del movimiento teatral articulado a las universidades y comprometido con las transforma

---

6. Entrevista concedida por Carlos José Reyes para la revista Papel Escena 2005.

ciones de la sociedad. Al lado de los grupos que se establecen contra viento y marea y por lo mismo se llaman profesionales, porque resuelven dedicarle su proyecto de vida, su entusiasmo y la permanente auto gratificación aún a costa de los caídos a diestra y siniestra. Se hace una interpretación del teatro sagrado, en lo que pueden ser los tiempos prosaicos y mundanos de nuestro espíritu latino o sureño, el grupo como un estilo de vida, una manera de habitar y plantarse en lo social con unas claras señas de identidad, una disciplina variopinta y exigente que demanda dedicación, entrega y unos objetivos ideológicos que por aquellas décadas estaban en el fervor colectivo.

Toda esta efervescencia artística genera espacios propicios para el encuentro y el aprendizaje, como el Festival Latinoamericano de teatro Universitario de Manizales desde 1968, al que asistieron agrupaciones de Argentina, Chile, Uruguay, México, Venezuela, Ecuador y España, e invitados de la talla de Jerzy Grotowski y Pablo Neruda. También hicieron tejido los otros festivales universitarios, como los organizados por la Asonatu, en las distintas regiones, así como la consolidación de la organización de grupos y escuelas en la Corporación Colombiana de Teatro, que asumió por un tiempo un liderazgo dinámico que permitió encuentros, festivales regionales y nacionales y talleres de aprendizaje y experimentación como el recordado Taller nacional de Música y Teatro. De los años sesenta es también el Festival Nacional de Teatro que se hacía a instancias de la Presidencia de la República en el Teatro Colón, dirigido por el húngaro Ferenc Vajta y

luego por el bugueño Bernardo Romero Lozano. Eran los gobiernos liberales ilustrados que buscaban la culturización de la población, sobre todo de las élites educadas, y le hacía la apuesta a auspiciar y favorecer eventos como este, al que asistía el mismísimo presidente para entregar los premios. Se presenta aquí una fuerte tensión generada por las divergencias en el concepto de cultura que se está disolviendo de los territorios exclusivos y exclusivistas de la cultura “cultura”, para arraigarse y contagiarse de otras fuentes culturales como los sucesos sociales de la violencia, o la indagación y exploración en la mitología criolla, el diálogo con la literatura popular, la participación en los carnavales y fiestas pueblerinas.

Para nada es gratuito que sea un Ministro de Guerra el que solicite un castigo ejemplar para el grupo que había osado presentar los delirios y abusos de un dictador centroamericano, *Ulrico en la Trampa* de E, Buenaventura, montada por Santiago García con la compañía oficial Teatro Escuela de Cali. El grupo que se presentaba porque recibiría el premio a la mejor obra, llegó a Bogotá en un avión de la Fuerza Aérea y debió regresar por tierra, por física tierra, de acuerdo a las condiciones un poco precarias como eran las carreteras colombianas de esos años.

Es el período de las rupturas, las rebeliones, de unas obras contestatarias que hablan directamente de los acontecimientos históricos, algunas solamente llegan al terreno de lo panfletario, de las evidencias anecdóticas, sin ninguna reelaboración poética, pero también

surgen obras y grupos que se establecen para quedarse y hacer una obra que evolucione, grupos como La Candelaria, el Alacrán, La Mama, el Teatro Libre, el Local y otros en Bogotá, el TEC y el Teatro Foro en Cali, La Fanfarria o la Casa del Teatro en Medellín, así como la cantidad de grupos y montajes universitarios, comunitarios o gremiales que alimentaron ese gran movimiento, beligerante en sus propias disputas ideológicas y estéticas, pero que consolidó una presencia, hasta ese momento incipiente y errática. El *Pequeño organón* de Brecht, el *Foro de Yenán* de Mao, *Mi vida en el arte* de Stanislavsky o *Para un Teatro Pobre* de Grotowski eran lecturas obligadas.

En el mes de junio de 1966 dentro de la programación del VI Festival Nacional de Arte, bajo la dirección de Helios Fernández, fue estrenada la adaptación de Enrique Buenaventura, del *El Rey Ubú*, de Alfred Jarry y allí se empieza a cerrar el círculo y la distancia con ese tiempo mítico de las rupturas universales. De alguna manera se integra al repertorio de la cultura lo banal y lo prosaico, que estaban desterrados de los espacios sublimes del teatro culto, se revela el lado oculto, escatológico, grotesco, esperpéntico, que se convertiría en un postulado estético.

Es el momento en el que el énfasis del encuentro con el público se desplaza del encantamiento proporcionado por la catarsis y otras formas de identificación, a las rupturas por efecto del distanciamiento brechtiano, que busca colocar al espectador en una actitud crítica frente al suceso representado. Pareciera que

esto implicara un abandono de la indagación de lo inconsciente, del lado oculto, para dedicarse a romper el campo de la ilusión teatral, pero si vemos con detenimiento la estructura de una obra de su autoría y los registros de sus montajes, podemos apreciar que él solamente aplica el efecto de distanciamiento en el momento en el que el espectador ha caído cautivado por el interés de la escena, es decir, es un dramaturgo que calcula y construye el artificio escénico. Por esto me parece muy preciso el concepto de columpiamiento que propone la mexicana Katya Mandoki, “que Brecht práctico muy bien al acercar al espectador a la trama por identificación, y luego alejarlo por el corte del efecto de distanciamiento.”<sup>7</sup>

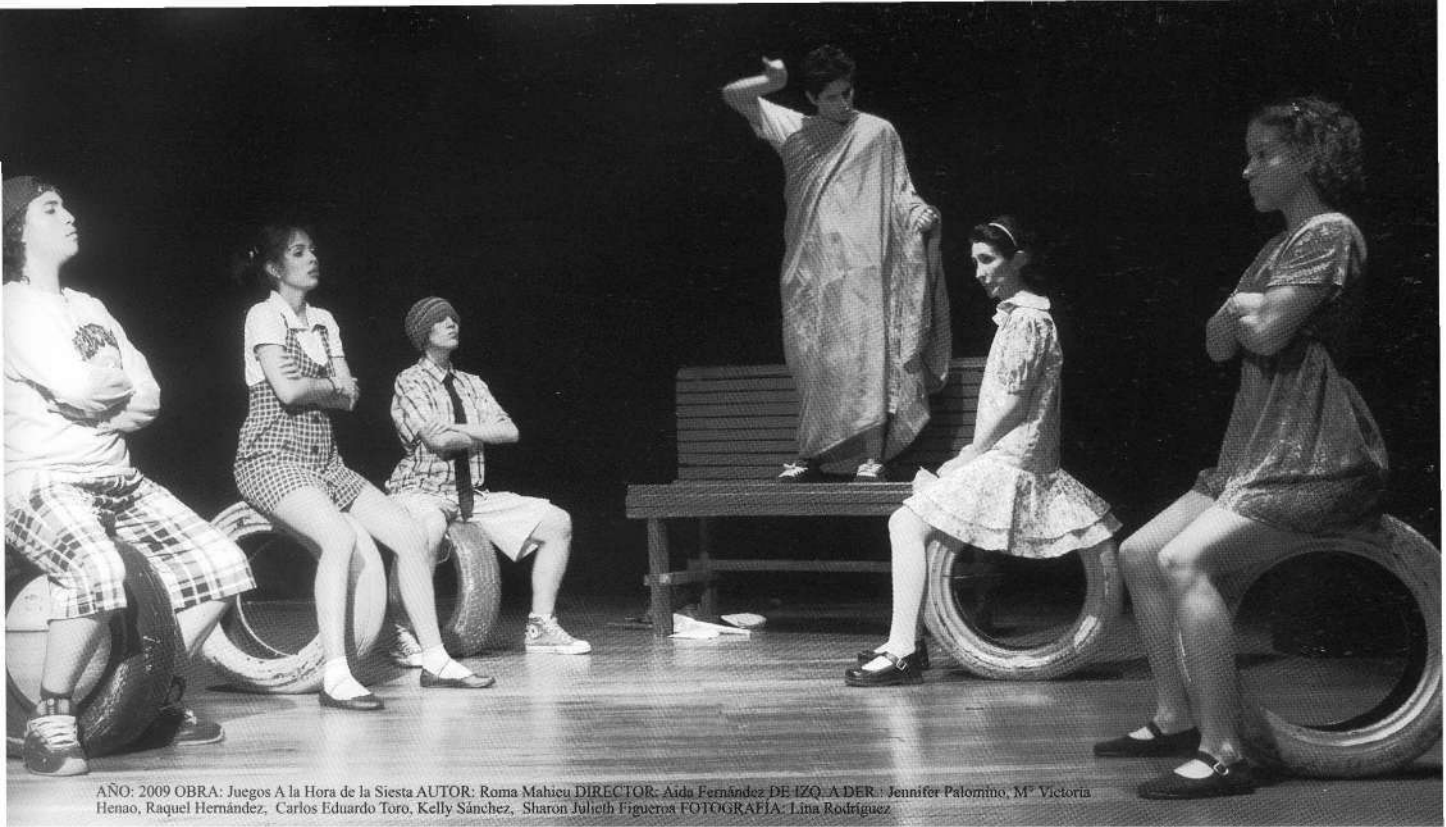
Quizás el aporte más importante al desarrollo teatral en este período es la Creación Colectiva, que se recogió de experiencias de las diferentes técnicas de improvisación, hacia la escritura del texto dramático durante el proceso de ensayos y exploración, o para la exploración de un texto escogido; el teatro como laboratorio, las enseñanzas de los maestros estudiadas mientras se aplican en los procesos de creación y aprender haciendo, es la consigna pedagógica del momento. Santiago García lo explica así en una entrevista concedida a la revista *Conjunto*, en 2007:

*La creación colectiva es un terreno que podríamos llamar contingente, de una necesidad que le pertenece a las circunstancias que vivimos*

---

7. Mandoki Katya, *Prosaica Uno* (Estética cotidiana y juegos de la cultura), Conaculta – Siglo XXI editores, México 2006.





AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesta AUTOR: Roma Mahieu DIRECTOR: Aida Fernández DE IZQ. A DER.: Jennifer Palomino, M<sup>a</sup> Victoria Henao, Raquel Hernández, Carlos Eduardo Toro, Kelly Sánchez, Sharon Julieth Figueros FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

*cuando empezamos a hacer nuestro trabajo, en los años 70, por falta de material dramático. Había una escasez de autores nacionales, había muy pocos autores. Entonces, por sustracción de materia, digamos así, caímos en la necesidad de hacer esto que en esa época estaba en boga, era una moda: la creación colectiva... Pero a medida que íbamos haciendo esas obras caímos en cuenta que no era un sistema, que no podía ser un sistema. Y menos una metodología de trabajo. Lo que quedaba era lo que podíamos llamar la actitud frente a muchas cosas que se hacen en la creación colectiva. En primer lugar, una actitud acerca de la materia con la que se va a trabajar: la realidad.<sup>8</sup>*

### TERCER ACTO. LA DIÁSPORA DE TENDENCIAS Y FRAGMENTACIONES

Cuando todo parece establecido, cuando el movimiento teatral colombiano ha ganado espacios para la representación de sus obras, se han realizado varios congresos y festivales y se ha ganado un prestigio internacional, una serie de hechos mundiales y locales conmueven los

---

8. Para el arte las peores épocas son las más interesantes, entrevista a Santiago García por Carlos Eduardo Satizabal. Revista Conjunto, Casa de las Américas, La Habana, Cuba, N° 143 abril - Junio 2007

cimientos de la sociedad, y causan sus efectos colaterales en los homogéneos planteamientos estéticos dominantes. Estamos hablando de sucesos enmarcados en la década de los ochenta, cuando una ola de desencanto arremete contra las creencias generales, resquebrajando sobre todo la mirada puesta en el futuro, tanto en el progreso como en la revolución, como dos objetivos que implican una lucha de varias generaciones, se desdibujan los sueños colectivos de largo aliento, y consignas como el aquí y el ahora de Mitterrand desplazan la mirada al presente. Las jóvenes generaciones viven en la incertidumbre y el desencanto, “desencanto del mundo” como lo caracteriza Weber, un cierto desencanto con el desencanto que más que una pérdida de ilusiones y anhelos colectivos, ya de por sí deteriorados, nos ponen en la tarea de reinterpretar estos anhelos a la luz de un desencanto con la modernidad, que para bautizarlo de alguna manera, tal vez provisional, se lo ha llamado como postmodernidad. Se pasa de una tendencia de homogenización social, a parecernos e igualarnos en unas identidades nacionales, al elogio a la diversidad, a la heterogeneidad, a destacar las diferencias étnicas, de género, culturales, generacionales, etc., la diversidad cultural.

Sucesos de diversa índole explican este fenómeno: 1) En el plano político, la caída del muro de Berlín, el 9 de noviembre de 1989, que tumba este oprobioso símbolo de la segregación y las exclusiones, construido en 1961 con el propósito de acabar con la emigración de los alemanes del este al oeste, y que se levantó como un símbolo de la Guerra Fría. Este

suceso se sumó a las revueltas de los obreros en Polonia, al estallido interno de la Unión Soviética con su política de la Perestroika, al término del Pacto de Varsovia y a la guerra segregacionista en la antigua Yugoslavia, así como a la emergencia de los Estados Unidos como el gendarme mundial. 2) En el plano ecológico, factores de diversa índole, pero que tocan las campanas de alerta, algunos con tintes apocalípticos, como las lluvias ácidas o los agujeros en la capa de ozono, alertan sobre la necesidad de tomar conciencia acerca de los efectos perniciosos que sobre el medio ambiente natural ejercen las sociedades humanas en el desproporcionado crecimiento industrial que conlleva la proliferación de agentes contaminantes. 3) En el plano cultural se anuncia el final de las vanguardias, pues aunque los ideales artísticos que las caracterizaron no han muerto, las formas se vaciaron de contenidos y significados, sobre todo, por efecto de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación TICs, que ingresaron con toda la fuerza tecnológica, influyendo y afectando la producción artística contemporánea, generando otras sensibilidades y manejo de los lenguajes, en los cuales la reproducción mecánica e industrial intervienen de una manera sin precedentes, en el campo de la fotografía, de la lingüística, de la informática. etc.

*Apenas es necesario recordar a este respecto que el primer ensayo que cuestionó la estética moderna de las vanguardias coloca este significado nuevo y fundamental de la reproducción técnica de las formas artísticas en su mismo título: El arte en la era de su repro-*

*ducibilidad técnica. De acuerdo con el autor de este concepto (technischen reproduzierbarkeit), Walter Benjamin, los propios instrumentos de producción y reproducción de las formas sensibles, que permiten su difusión e incluso su conocimiento, llevan consigo el principio de su empobrecimiento estético, que él llamó pérdida del aura, aludiendo precisamente a aquella dimensión trascendente o cultural (la magia primitiva del fetiche como aura espiritual inseparablemente ligada a un objeto particular; por ejemplo), inherente al objeto artístico.<sup>9</sup>*

Quizás un ejemplo de este salto cualitativo, que nos habla de un cambio en los paradigmas estéticos, que arremete con la estabilidad de nuestros saberes y haceres en el campo teatral es Heiner Müller, quien se forma con su maestro y mentor Bertolt Brecht, y cuando este muere es su heredero en el Berliner Ensemble, traicionando aparentemente su legado, al deslindarse de sus estructuras épicas para experimentar en una escritura dramática considerada por los críticos como el nacimiento de la postdramática, término de origen alemán acuñado por Hans Thies Lehmann (1999). Aunque acepta la fuerte influencia de Brecht y de Shakespeare, con los que construirá un espacio interior de permanente debate, su trabajo es resignificarlos, releerlos a la luz de ese desencanto de una generación que padeció los rigores de las guerras mundiales, por lo que los maestros y guías no son para seguirlos a pies

juntillas sino para dialogar con ellos, para criticarlos creativamente y tergiversarlos intencionalmente. “No criticar a Brecht es traicionarlo”, “Shakespeare me ha servido para protegerme de Brecht”.

Un recuento del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra del efecto Müller en Latinoamérica, referido a la presentación de Hamlet Machine en el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá en 1988, sirve de ilustración de este choque de visiones estéticas:

*Vi por primera vez Hamlet machine casi por descuido, en un Festival internacional de teatro en Bogotá. Había escuchado hablar algo acerca de Heiner Müller y de esta misteriosa pieza teatral que parecía terminar con toda la escritura teatral al modo tan frecuente del siglo que en estos días finaliza. No recordaba más, ni dónde ni a quién, ni qué. La presentaba un grupo canadiense, Carbono 14, de gran prestigio, en una enorme sala de cine del centro de la capital colombiana. Esto era a fines de los años 80 y la discusión en los foros aún flotaba sobre la responsabilidad revolucionaria del intelectual y la crisis del teatro pequeño-burgués. Aún había Muro en Berlín y la guerra fría sólo a duras penas mostraba señales de descongelamiento. Sabemos lo que es, aún, Colombia. Un país sudamericano duro, de alta peligrosidad y gente cariñosa. El festival era hecho a todo trapo y a pesar de un aviso de bomba en el primer estreno del evento, seguía adelante.” “El texto de Müller comenta el Hamlet original, ese que nunca lo fue, el de Shakespeare. En realidad entra a saco en la*

9. Subirats, Eduardo «El final de las vanguardias», Ed. Anthropos España: 1989

*resonancia 'Hamlet' de nuestras cabezas de enciclopedia de crucigramas y la entrecruza con citas a granel y construcciones en estado de alto voltaje, latencia permanente, una fragilidad amenazante desde la sintaxis hasta el perverso uso de las acotaciones.*"<sup>10</sup>

Creo que hay en este análisis algunas claves de esta nueva manera de entender la función de la escena en la comunicación contemporánea, y es entrar a saco en la resonancia "Hamlet" de nuestras cabezas de enciclopedia, el énfasis no está en la originalidad y la innovación, pues tenemos la sensación de que todo ya está dicho e inventado, el asunto es la revisitación, la resignificación que conmueve al espectador

10. La Máquina Müller O Cómo Sobrevivir Al Siglo XX (Sobre Hamlet-Machine de Heiner Müller), De La Parra, Marco Antonio, revista Estudios Públicos, 77, Santiago de Chile, (Verano 2000).



AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesu AUTOR: Roma Madietti  
DIRECTOR: Aida Fernández EN ESTA FOTO: Sharon Julienne Figueroa  
FOTOGRAFIA: Lima Rodríguez

y moviliza en él cuestionamientos con su enciclopedia de creencias, una participación más activa, que involucra sus emociones frente a lo que presencia, no ya como una constatación de la fidelidad imitativa, sino de la apertura a otras poéticas que abren mundos posibles.

En 1984, cuando se vuelve por los fueros del Festival Internacional de Teatro de Manizales, también se presenta la oportunidad de un reagrupamiento de algunos hombres y mujeres de teatro marginales, que habían sido excluidos de las escuelas o de las agrupaciones por no darle el mayor énfasis a las directrices reinantes, de carácter conceptual, teórico, exiliados como Misael Torres de La Mama o Juan Carlos Moyano del Taller de Colombia para constituir un Ensamblaje que se propone trabajar de otra manera, un poco cansados de las mecánicas tradicionales de grupo, si a treinta años de práctica grupal anteriores se los puede llamar tradición.

*Indudablemente nuestro mundo era más poético que ideológico como resolución estética y por ejemplo en Manizales, en donde la plaza de Bolívar estaba prohibida como espacio teatral, durante todo el festival del 84, fundamos un Ensamblaje y mantuvimos la actividad hasta el último día que cerramos con una experiencia que duró 24 horas continuas, donde se juntaron, además de nosotros, mucha gente de otras partes del continente sobre la idea de hacer un macroespectáculo donde también se incorporara al público y a otros creadores para elaborar una especie de happening, de performance amplio.*<sup>11</sup>



Aparecen temas invisibilizados, que emergen a la superficie, que superan los estigmas que los ocultaban, se expande el ámbito de acción y creación del arte teatral, se experimenta en varias direcciones, conviven los desencantos y las furias, con mundos posibles que emergen de las sombras, se amplían los márgenes de indagación con otras poéticas, con otras maneras de abordar los procesos de creación, con otras formas de introspección o de observación, aparecen en la escena los relatos de vida, las autobiografías, los discursos de la fragmentación, se disuelven los cánones de la estética modernista para dar paso a emergencias futuristas y ancestrales, la representación pone en remojo su intencionalidad mimética para dar paso a los lenguajes potenciales del acontecimiento y sus múltiples formas de expresión.

*El teatro está lejos de ser, entonces, mero 'museo de la representación' o 'mercantilización de la nostalgia' o 'reservorio de un legado pasado' (Ponnuswami, 2002 : 603-607). Posee una vitalidad renovada, resignificada. No se vincula sólo al pasado: por el contrario, algunas obras parecen acontecer en el futuro, como teatro oráculo, teatro esfinge que habla de lo porvenir y fascina como paradójica presencia del futuro en el presente. El teatro sabe: tiene saberes específicos —técnicos, metafóricos, metafísicos, terapéuticos, sociales, políticos—, sólo accesibles en términos teatrales. Saberes necesarios. Verdades "subjetivas" para la*

---

11. "Memoria y olvido de Ursula Iguarán", entrevista con Juan Carlos Miyano, revista Papel Escena #3, publicada por la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali, 2003.

*existencia. Los artistas teatrales poseen un pensamiento específico sobre esos saberes, hasta hoy desatendido. Nadie considera a los teatristas intelectuales. Sin embargo, hay muchos intelectuales que no son artistas, pero no hay artista que no sea intelectual. El artista es un intelectual específico. A la vez semejante y diferente del resto de los intelectuales. El artista piensa todo el tiempo. El artista piensa a través de los mundos poéticos. Por eso Umberto Eco dice que toda creación artística opera como una metáfora epistemológica: la metáfora piensa. El artista piensa los mundos poéticos.*<sup>12</sup>

Es a este fenómeno de actualización, de superación de la nostalgia de lo bien hecho según unos cánones aprendidos, a lo que he llamado la diáspora de tendencias y fragmentaciones, a artistas del teatro pensando mundos posibles, haciendo sus elaboraciones poéticas en diversas direcciones, asumiendo riesgos estéticos como ejercicios intelectuales de lectura de la realidad, de construcción de sentidos que ya no tienen la carga de lo ideológico como su única fuente o filtro de creación, que son fusiones e hibridaciones de puntos de vista que se hacen lenguaje escénico. Artistas que piensan mundos poéticos desde las más variadas tendencias, pero siempre buscando desenraizar la experiencia vital.

---

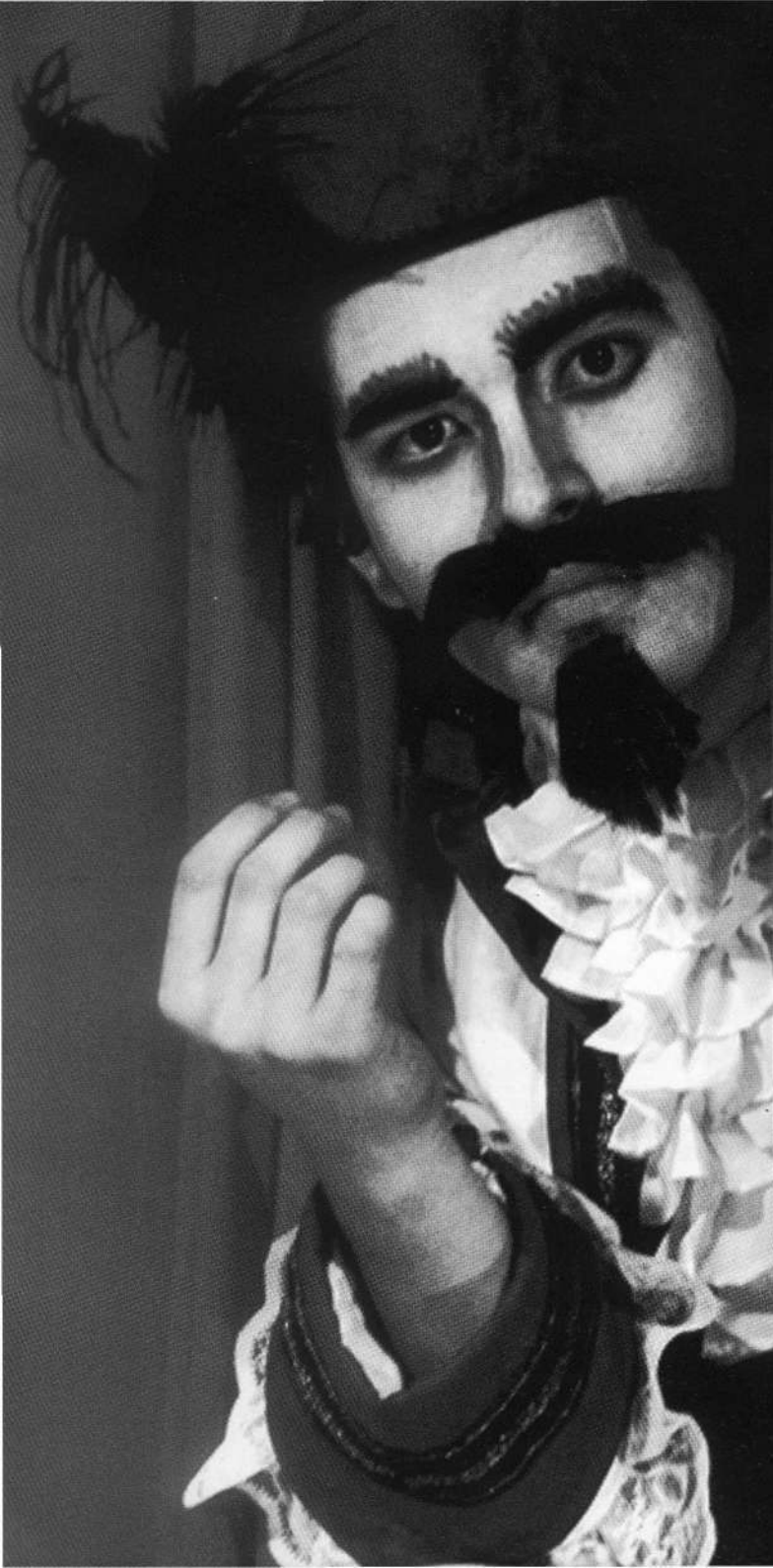
12. Cuerpo social y cuerpo poético en la escena argentina, Dubatti, Jorge, revista digital e-misférica, body Matters/Corporografías, Buenos Aires, noviembre de 2007

En este sentido, la década de los noventa se dinamizó con las acciones de reactivación que propiciaron espacios como los Congresos Nacionales de Teatro realizados en Medellín 92, en Neiva 94 y en Bogotá 97, que pusieron en evidencia fortalezas y debilidades, que permitieron establecer prioridades, como la necesidad del reencuentro en la escena en los Festivales Nacionales de Teatro realizado en Medellín 94

y Cali 96, que sacaron a flote más de mil puestas en escena surgidas desde los más remotos rincones de la geografía patria hasta las urbes vigorosas, para llegar a la selección de un grupo representativo de espectáculos que llegaron a la fase final e hicieron visibles otras estéticas, nuevos grupos que emergieron al reconocimiento público, nuevos directores, grupos y elencos que evidenciaron la renovación de la escena nacional.



AÑO: 2009 OBRA: Juegos A la Hora de la Siesta AUTOR: Romá Mañicu DIRECTOR: Aida Fernández DE IZO, A DER.: Jennifer Palomino, Kelly Sánchez, Raquel Hernández, M<sup>a</sup> Victoria Henao, Carlos Eduardo Toro, Beatriz Elena Piñeiro FOTOGRAFIA: Lima Rodríguez



# 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. Francisc, 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 Carro Heráldico AUTOR: Andrés Buzza DIRECTOR: Germán Burque 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-

do. 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.

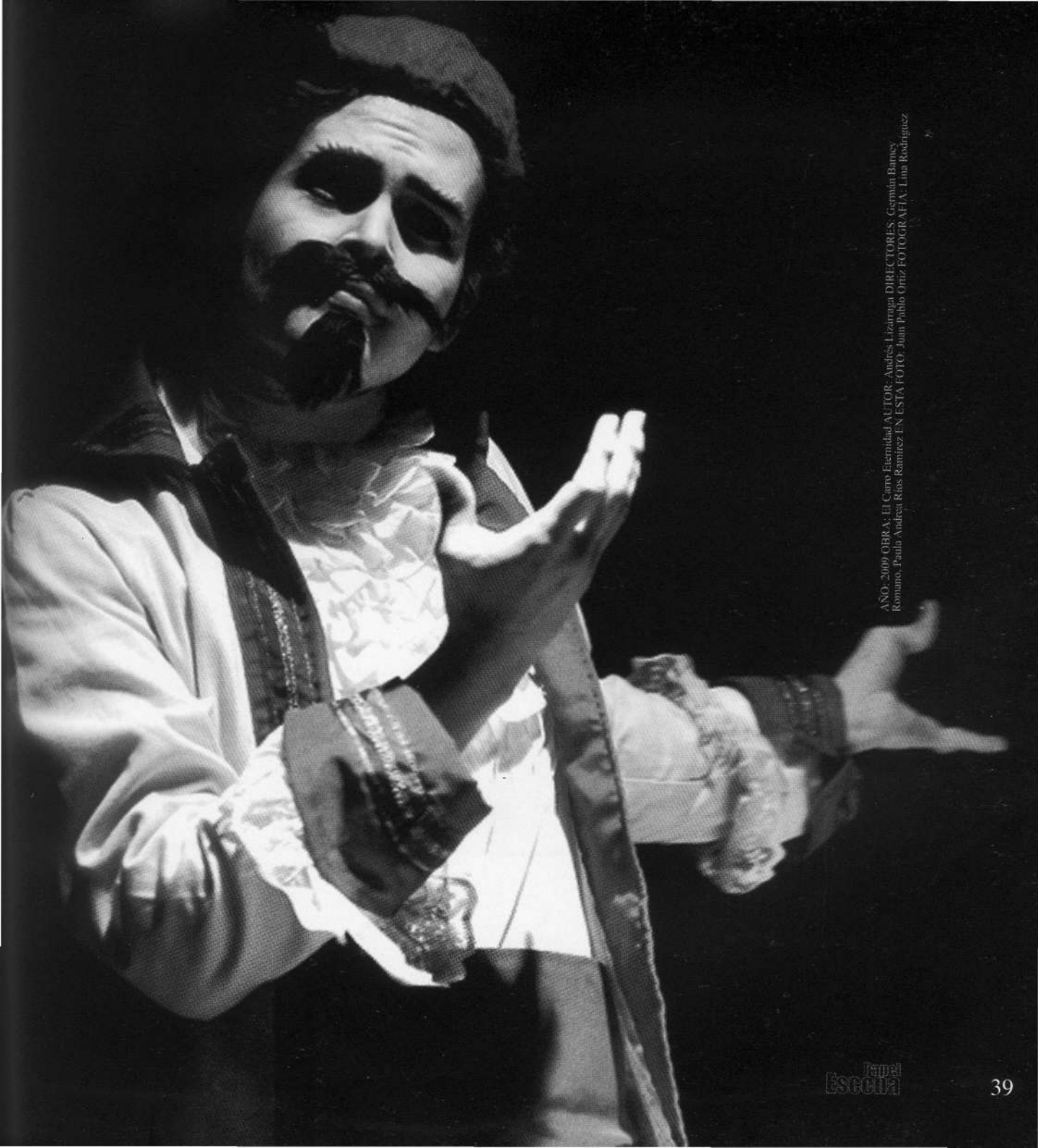
DIEGUEZ, Ileana. Contaminaciones y teatralidades: escenas latinoamericanas, Representaciones. Ponencias II Congreso Iberoamericano de Teatro, Manizales Septiembre 29 a Octubre 3 del 2008.

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 Camino Escondido AUTOR: Andrés Lizarraga DIRECTORES: Germán Barney Román, Paula Andrea Ríos Ramírez EN ESTA FOTO: Juan Pablo Ortiz FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

# PERUCHO MEJÍA

De la prolífica producción plástica, gráfica y fotográfica del Maestro Mejía, presentamos este conjunto fotográfico en nuestra *Galería de Papel*. Perucho Mejía es Doctor en filosofía de la Universidad de la Habana, caricaturista, semiólogo, investigador y docente de la Facultad de Artes visuales y aplicadas de Bellas Artes.





# LA DESPERSONIFICACIÓN DEL PERSONAJE\*

PEDRO MIGUEL ROZO\*\*

\*Fragmento del marco teórico del laboratorio taller dictado en Bogotá, en marzo de 2009, con la Corporación Luna.

\*\*Dramaturgo, actor y director, parte del comité de la Red Nacional de Dramaturgia Colombiana y fundador de la Corporación Luna, en donde ha desarrollado la mayor parte de su trabajo dramático desde 1990. Fue premio distrital de dramaturgia, 2008, con su obra Nuestras vidas privadas y finalista del concurso de novela breve Álvaro Cepeda Samudio con su novela El Testamento. Otras de sus obras que se destacan son: Club suicida busca..., Solos para piano, Viceversa, entre otras.

AÑO: 2009 OBRA: Nuestra Señora de las Nubes AUTOR: Aristides Vargas  
DIRECTOR: Ariel Martínez DE IZQ. A DER.: No Aplica  
FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez



## Resumen

El artículo examina al personaje social y el personaje teatral y su articulación. Cuestiona el valor clásico del personaje teatral como mimesis de un individuo. Expone la importancia de pensar en la naturaleza dual que posee el concepto general de personaje en tanto persona-personaje y la complejidad que, por lo tanto, estaría presente al hablar del personaje de teatro y sus implicaciones en el trabajo del actor en el tejido: personaje social, el otro y el personaje que interpreta.

## Palabras claves:

Ficción, persona, personaje teatral, personaje social, realidad.

## Abstract

The article examines the social character and theatrical character and its articulation. Questions the classical value of the theatrical character as a individual's mimesis. It exposes the importance of thinking about the dual nature that has the general concept of character in both person-character and complexity, therefore, would be present to discuss the character of drama and its implications for the actor's work in the tissue: social character, the other and the character he plays.

## Keywords:

Fiction, person, theatrical character, social character, reality.

El concepto de personaje teatral ha ido variando conforme ha ido evolucionando el concepto que tenemos de individuo. Por ende, comprender el personaje como la ilusión de la *persona humana* es apenas una perspectiva, que si bien es totalmente válida, ocasionalmente se divorcia de la realidad del hombre contemporáneo, quien ha llegado a una desindividualización de los conflictos: cada vez somos menos dueños de nuestras culpas y méritos, cada vez es más nítida la cadena de causas y efectos que provocan los acontecimientos y, por lo tanto, la responsabilidad que recae sobre estos se vuelve más y más compartida. No obstante, somos cada vez más responsables en la medida en que paulatinamente somos más conscientes de esta cadena de causas y efectos, y paradójicamente nuestro poder para cambiar el mundo es cada vez menor. Ante tal panorama, ¿por qué seguir pensando que comprender la esencia de un individuo necesariamente implica comprender la esencia de su humanidad? ¿Acaso la humanidad no reside, precisamente, en esa nula individualidad a la que estamos cada vez más expuestos? Perdimos nuestra intimidad; para bien y para mal la globalización nos ha vuelto a todos espejos de los demás, y al hacerlo, hemos perdido nuestra identidad propia, o más bien, nuestra propiedad privada sobre la identidad individual.

Entonces, ¿por qué el teatro sigue pensando que la esencia de la humanidad reside en el personaje entendido como individuo? Pienso que el lenguaje teatral (y todo el lenguaje en general) debe irse transformando de acuerdo con este tipo de preguntas que van surgiendo

acorde con la época, pues de lo contrario tal lenguaje se volverá un dogma, y por lo tanto, una imposibilidad para el conocimiento y la renovación.

Pensando en ello, me pregunto: ¿cómo la despersonificación del personaje puede ser un medio coherente para acercarse a plasmar la crisis de identidad descrita anteriormente? La persona, como célula del personaje, no necesariamente es la premisa más fiel a la fragmentada y simultáneamente globalizada realidad del actor, el director y el público del teatro contemporáneo. No pretendo con esto invalidar la existencia del personaje teatral como tal, pero sí cuestionar su valor clásico como mimesis de un individuo, indagando su posibilidad de abarcar varias personas en un solo personaje, o una sola persona fragmentada en varios personajes. No se trata sólo de que un actor haga varios personajes, o que varios personajes los interprete un solo actor, se trata además de que cada personaje como tal posea una unidad que no tenga que ser equivalente a la unidad de individuo y aún así tener un desempeño consistente, lúdico, provocador y creativo para la escena.

A manera de abre bocas para este tema tan vasto, en el presente fragmento trataré de explicar la dialéctica existente entre el personaje definido por fuera de lo teatral, para luego examinar sus equivalencias en el ámbito del drama y de tal manera encontrar diferencias y similitudes que nos lleven a una comprensión del personaje más vigente en el teatro contemporáneo.

## 1. EL PERSONAJE SOCIAL

*Nada hay en el entendimiento que no haya estado  
antes en la sensación.*

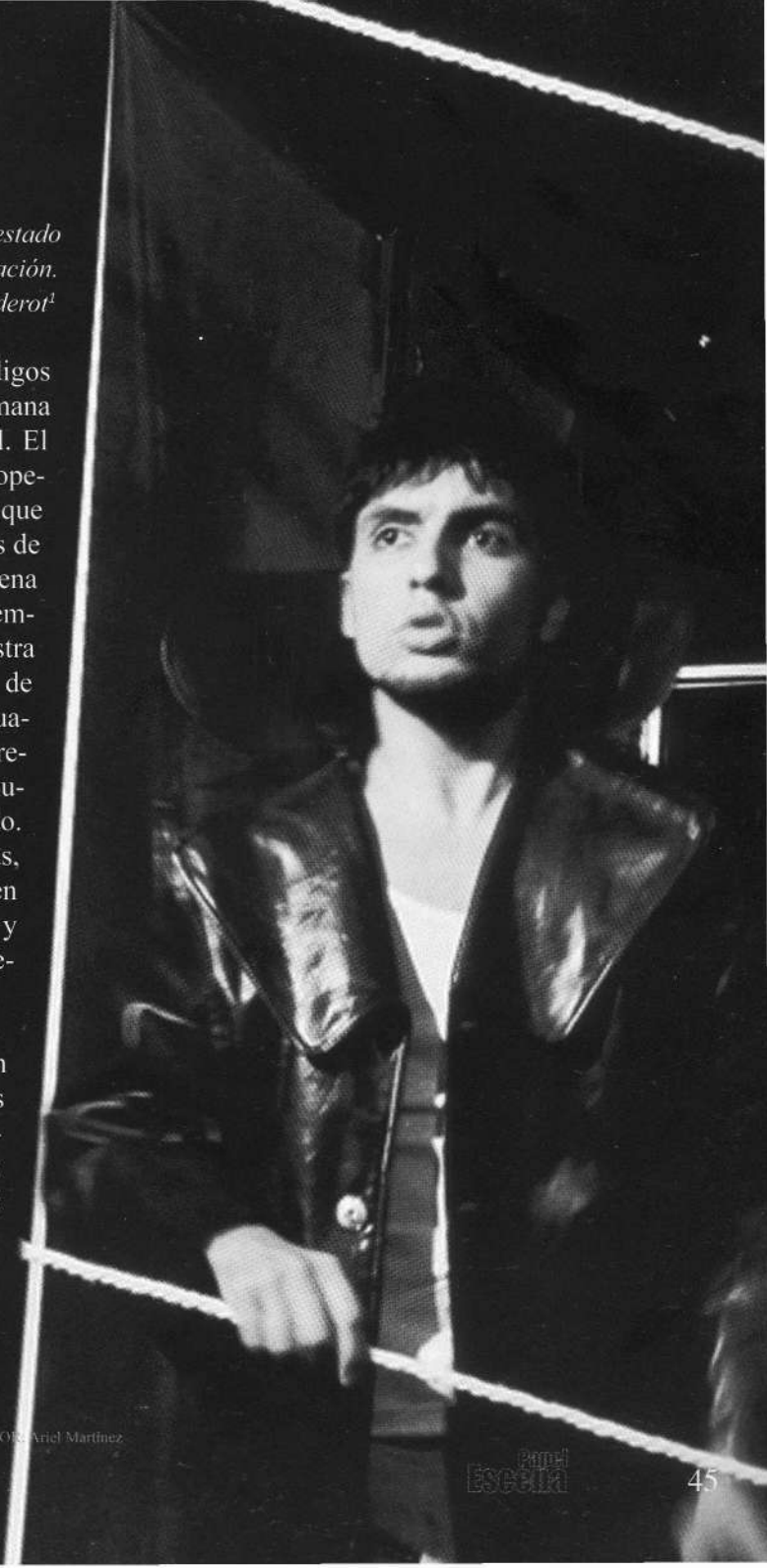
*D. Diderot<sup>1</sup>*

Siempre he creído firmemente que los códigos del arte son códigos naturales a la expresión humana que residen fuera del ámbito del arte como tal. El arte funciona con los mismos dispositivos que opera la vida. Particularmente en el teatro, pienso que sucede de la misma forma: los recursos sémicos de los que nos valemos para representar una escena son los mismos recursos que en la vida diaria empleamos para expresarnos entre nosotros. Nuestra comunicación cotidiana está repleta de puntos de giro, conflictos, tensiones, construcción de situaciones... las estructuras que sostienen el drama residen en nuestra vida diaria, es una condición humana intrínseca en nuestra forma de pensamiento. Lo que opino que debemos hacer como teatristas, es descubrir cuáles son los principios que rigen esta construcción natural de sentido expresivo y examinar su comportamiento sémico en la escena.

Así, pues, si queremos adentrarnos en un análisis sobre el personaje teatral, tendremos primero que hacer un estudio sobre lo que significa el concepto de personaje por fuera de las tablas. Y no me refiero a un estudio desde los especialistas. Muy al contrario, creo que es un estudio que tiene que partir desde el sentido

---

1. DIDEROT Denis. La paradoja del comediante. Ediciones del Dragón, Barcelona 1981





común, del conocimiento general. Sólo desde allí podremos aproximarnos a una lectura realmente vigente del concepto sin caer en anacronismos academicistas respecto al tema.

En *The free dictionary*, —un diccionario en línea que hallé a la mano—, encontré una definición lo suficientemente general y al mismo tiempo exacta, que nos servirá como punto de partida a nuestro análisis: *personaje: persona que por sus cualidades, conocimientos u otras actitudes se destaca o sobresale en una determinada actividad o ambiente social.*<sup>2</sup> Téngase en cuenta que la definición no restringe la noción de personaje a alguien necesariamente admirable, sino más bien a alguien necesariamente notable, como apunta Santiago García.<sup>3</sup>

Obviamente, esta notoriedad sólo se da por algo que llame nuestra atención, es decir, algo que sobresale del promedio de normalidad al que estamos adaptados. En esta medida, una mujer de dos metros que camina por una calle de Bogotá, se convierte en un personaje gracias al promedio de estatura de las mujeres colombianas. La misma mujer, en una calle de Nueva York, pasará totalmente desapercibida, luego perderá su noción de personaje, para convertirse en una persona común.

Llegamos con esto a una conclusión que me parece fundamental en cuanto al tema que

nos atañe: el personaje depende absolutamente de su contexto. Es su contexto el que lo valida o no como personaje, pues es la noción del promedio la que realmente determina su notoriedad. Sin un contexto claro, el personaje deja de llamar la atención y por consiguiente se convierte en una persona, y de allí sacamos otra valiosa conclusión para nuestro estudio: el personaje **debe** mantener nuestro interés. En el sentido estricto de la palabra, el personaje que carece de interés no es un personaje, puesto que estaría renunciando a su característica definitiva.

Definido el contexto, podemos pasar a establecer la cualidad, *conocimiento u otra actitud* que nos permitirá hacer que la persona sobresalga lo suficiente como para convertirse en “todo un personaje”. A este respecto sólo tenemos tres alternativas morales: un personaje mejor que el promedio (Ej. Simón Bolívar), un personaje peor que el promedio (Ej. Luis Alfredo Garavito), o un personaje moralmente neutro que se destaca por rasgos que moralmente no son consensuales (ej. La misma mujer de dos metros que camina en Bogotá).<sup>4</sup> La ficcionalización de los dos primeros, es lo que en drama llamaremos héroe y villano respectivamente. La ficcionalización del último es la más compleja e indeterminada, y creo que de la que se ocupa gran parte del teatro contemporáneo.

2. <http://es.thefreedictionary.com/personajes>

3. GARCÍA Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Editorial Teatro La Candelaria, 1994.

4. Téngase en cuenta que cuando hablo de mejor o peor, estoy apelando al consenso social más que a mis opiniones personales sobre los señores Simón Bolívar y Luis Alfredo Garavito.

Pero antes de entrar en el ámbito del teatro sigamos analizando la acepción general del concepto de personaje. Hemos hablado de su contexto de normalidad, su propiedad sobresaliente, su inherente interés sobre un público y su efecto de notoriedad sobre el contexto social dado. Pero todavía nos falta allanar un campo crucial: su naturaleza de identidad derivada. Aún sin entrar en el campo de la ficción —del que hablaremos más adelante—, el personaje es ya de por sí una representación de una persona o, mejor dicho —para no traicionar la definición que usamos de premisa—, una persona representada. Hay dos Simón Bolívar: uno es el personaje histórico en su representación consensual y el otro es la persona que él fue. ¿Quién fue Simón Bolívar como persona? Lo supieron si acaso sus más allegados. ¿Quién fue Bolívar como personaje? El Libertador.<sup>5</sup>

Bajo este razonamiento podríamos decir que todos somos a la vez personajes y personas, pero hay que tener cuidado en establecer tal distinción. He escuchado bastante hablar sobre el personaje como el rol social que desempeñamos y la persona como el rol íntimo de nuestra vida. Pero si nos apegamos a la definición que tomamos como punto de partida, tener una imagen pública no es suficiente para volvernos personajes, pues como explicamos

---

5. No quiero sonar esquemático, y por esto aclaro que dentro de Simón Bolívar pueden habitar otros mil personajes en otros mil escenarios, y pueden existir otras mil personas diferentes. Pero para mayor nitidez en lo que pretendo definir, me limito a exponer a Simón Bolívar como personaje histórico dentro del consenso de la historia oficial al respecto.

anteriormente, necesitaríamos un nivel de importancia sobre el promedio para que esto se dé. Lo que sí es verdad es que como seres sociales que somos, estamos muy propensos a volvernos personajes en nuestras vidas. Un padre siempre será un personaje para sus hijos (héroe o villano), pero en su empresa puede ser simplemente un empleado más, es decir, una persona, un individuo. En esta medida es pertinente definir la naturaleza dual sujeto objeto que conforma el concepto en cuestión. El personaje, si bien es un derivado de un sujeto, es a la vez un objeto creado por el contexto social, y es la representación de un sujeto, mas no exclusivamente un sujeto y esto explica que el personaje sea una categoría que se hospeda eventualmente en un individuo, pero que puede escapar de allí en cuanto el contexto social así lo estime.

Esta dicotomía se comprende más fácilmente cuando los artistas usan seudónimos. Así podremos decir que Isabel Mebarak Ripoll es una persona, en tanto que Shakira es su personaje. ¿Quiere esto decir que la noción de personaje, aún desde su acepción más global, se encuentra más cercana al terreno de la ficción que de la realidad? Bueno, eso depende de lo que comprendamos por realidad y por ficción, pues todavía estamos acostumbrados a decir él es una mala persona ante la gente, pero en el fondo es un hombre bueno. Todavía asociamos la verdad como algo íntimo y la mentira como algo público, pero en mi opinión, ambas caras son verdaderas, sólo que cada una es definida desde lugares diferentes: la persona está definida por un círculo social muy íntimo y tiene



AÑO: 2009 OBRA: Nuestra Señora de las Nubes AUTOR: Aristides Vargas DIRECTOR: Ariel Martínez  
EN ESTA FOTO: Vanessa Alejandra Jiménez FOTOGRAFÍA: Lima Rodríguez

cierto grado de autodeterminación. El personaje, en cambio, es una figura construida por el contexto, pero a mi parecer tiene la misma validez moral y de realidad que la figura de la persona. Con esto no quiero decir que todos seamos honestos en ambos contextos, sino todo lo contrario: las mentiras abundan tanto en las personas, como en los personajes, sólo que el personaje tiene un nivel de representación metatextual de la persona. Lo que sí es indudable es que el hecho de que los personajes sean representaciones de personas, de ningún modo implica que el concepto de personaje sea irreal, ni siquiera que sea ficticio; el personaje es tan real como lo es el lenguaje, es un símbolo que representa a la persona. Es como si la persona fuera la firma escrita de puño y letra por su dueño, mientras que el personaje es el nombre de pila digitado por un computador.

Ya para terminar esta primera etapa, nos faltaría definir el personaje desde lo pragmático, es decir, cuál es el uso de este símbolo en la sociedad. Al respecto pienso que el personaje, al destacarse del promedio, se vuelve representante de un contexto social. Paradójicamente aquello que lo hace particular respecto a las demás personas, se convierte en un emblema social, bien sea aspiracional (aquello que no somos, pero que todos queremos o deberíamos ser), o irónico (aquello en lo que jamás debe-

ríamos o querríamos convertirnos). Aún en el contexto más simple, esta función semiológica opera claramente. Pongamos, por ejemplo, un hombre que come con terribles modales en un restaurante de etiqueta. Rápidamente el hombre se volverá objeto de las miradas de todo el mundo, despertará el interés de los presentes destacándose por su mal gusto, inmediatamente se ha vuelto un personaje. Los demás asistentes lo mirarán de reojo y empezarán a establecer juicios de valor relativamente iguales sobre su conducta: reprobación. El personaje sólo surgirá en la medida en que dicha reprobación se vuelva consensual (no necesariamente absoluta). Una vez el consenso se ha cerrado, la sociedad puede recuperar la calma de nuevo: está tranquila porque por medio del personaje de mal gusto, los presentes han afirmado sus valores respecto a lo deplorable de tener malos modales en la mesa y lo importante de saber comer con categoría. El personaje se vuelve un regulador y conservador del sistema social, bien sea por ironía, bien sea por aspiración. Garavito y Shakira son personajes perfectos para ejemplificar las dos conductas: construimos el personaje de Garavito porque nos identificamos en nuestra repulsión por la pederastia y el infanticidio, y por lo tanto, Garavito nos ayuda a afirmarnos en dicha repulsión como algo valioso. Construimos a Shakira porque nos ayuda a sentirnos aceptados en el exterior, nos ayuda a sentir que nuestra imagen internacional puede ser positiva. El hecho es que tanto Garavito, como Shakira, como Simón Bolívar, como la mujer alta y el hombre de malos modales, son personajes que si bien son representaciones de un sujeto, e identidades derivadas del sujeto en

sí, son construidos por una sociedad que tiene ciertas necesidades de autoafirmación de sus convicciones morales, sociales, físicas, económicas y existenciales. Como diría Eric Bentley, *la percepción se halla sujeta a la necesidad*.<sup>6</sup>

Con este análisis ya tenemos definidos unos aspectos concretos que constituyen la esencia de la definición de personaje en términos generales: contexto de normalidad, propiedad sobresaliente, conservación de interés sobre un público, efecto de notoriedad sobre el contexto social, identidad derivada de una persona, y función social. Lo que sigue ahora, es tratar de mostrar cómo estas condiciones semiológicas encuentran su equivalente dentro de la construcción teatral tanto clásica, como contemporánea, y así aventurar posibles exploraciones que nos lleven a redimensionar la expresión de tal concepto sobre la escena.

## 2. EL PERSONAJE TEATRAL

*La inspiración es la obediencia instintiva de las leyes naturales.*  
L. Pirandello<sup>7</sup>

Si seguimos bajo la premisa de comprender y definir el concepto de personaje desde el uso que hacemos de esta palabra hoy en día en nuestro contexto general, tendremos que volver otra vez a *The free dictionary* y mirar la

6. BENTLEY, Eric. *La vida del drama*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 1964.

7. PIRANDELLO, Luigi. *Obras escogidas (Arte y ciencia)*. Editorial Aguilar, Madrid, 1958.

segunda definición que nos ofrece para personaje, que en parte es la que nos concierne en este capítulo: personaje: 2. *Ser ficticio, inventado por un autor, que interviene en la acción de una obra literaria o de una película: la Cenicienta y los tres cerditos son personajes de los cuentos infantiles.*<sup>8</sup>

No creo que hiciera falta que el diccionario limitara la definición a la literatura y al cine (ya esto nos devela cuán insignificantes somos los teatristas para el *sentido común*). Sin embargo, sabemos que quitándole esta limitante a la definición, podríamos aplicar este concepto a *Hamlet, Antígona, El rey Lear, Las tres hermanas, etc.*; pero aún así, todos estos personajes pertenecen a la ficción exclusivamente, y por lo tanto nos definen al personaje sólo en lo relativo a ello. Pero ya hoy en día no somos tan ingenuos como para creer que el teatro es sólo ficción.<sup>9</sup> El teatro como acción escénica contiene también elementos que están fuera de ella, pero que trabajan como referentes de ésta. Me explico: cuando me leo *Los tres cerditos* que sabiamente *The free dictionary* ejemplifica, el único referente para ficcional que necesito para acceder al personaje es el libro como objeto, las páginas, los dibujos, etc. No es lo que sucede en teatro: para poder penetrar en la ficción de un personaje, necesito un referente material que es a la vez un sujeto, que refiere al sujeto ficcional, pero que no hace parte de la ficción propiamente dicha. Un sujeto que es-

tando en la normalidad promedio de la sala, se destaca porque posee una propiedad notable, que es la de ser el responsable de expresar la acción dramática, a través de la cual debe despertar nuestro interés. ¿No es esto en sí mismo lo que según el capítulo anterior definiríamos como personaje social?... mi respuesta es sí. En este sentido estoy de acuerdo con lo que dice Juan Antonio Hormigón al respecto: *la existencia del actor presupone el personaje en el sentido más amplio del concepto.*<sup>10</sup>

Así, pues, si el concepto general de personaje posee una naturaleza dual (personaje persona), la naturaleza del personaje de teatro es más compleja todavía, pues en realidad siempre estaremos hablando de dos personajes teatrales: uno, el actor en su personaje social y el otro, el personaje que interpreta. Al respecto me podrían objetar que el actor es la persona y que su personaje sería esta mimesis de un ser proveniente de la ficción. Pero si tenemos en cuenta que la noción de personaje no es restrictiva al campo de la ficción, como estudiamos en el capítulo anterior, entonces estamos frente a un fenómeno de percepción doble y simultánea: el espectador, conforme transcurre la representación teatral, está percibiendo tanto al personaje ficticio, como al personaje social en que el actor está inserto.

8. <http://es.thefreedictionary.com/personajes>

9. LEHMAN, Hans Thies. *Postdramatic theatre*. Routledge Taylor and Francis Group, Great Britain, 2006.

10. GARCÍA Lorenzo Luciano. *El personaje dramático*. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español. Taurus Ediciones S.A., 1985, Madrid. (ponencia a cargo de Juan Antonio Hormigón).



Sabemos que el teatro tiene siempre un aspecto representacional y un aspecto llamémoslo performático. Por más precisa y minuciosa que sea la partitura de una obra, cada presentación de la misma va a poseer relieves distintos porque, pese a que hay una ficción que se repite, existe en el teatro también una naturaleza eventual, que es lo que en *happening* se denomina *presentación*.<sup>11</sup>

Existe un gran debate contemporáneo sobre si el teatro debe representar o debe presentar. Particularmente a mí este debate no me interesa, pues no comprendo por qué tendríamos que renunciar a una de las herramientas por preferir la otra, cuando podemos hacer uso de las dos para nuestro mayor provecho. Pensar que una acción presentada es más sincera y honesta que una acción representada, es una ingenuidad en la que han incurrido cantidad de artistas que construyen *happenings* con acciones reales que persiguen efectos dramáticos tan ilusorios como ilusos.

Semejantes actos de ingenuidad surgen precisamente porque pensamos que por fuera de la representación dramática se encuentra la persona como tal, conclusión de la que desconfío bastante. Este razonamiento proviene de un idealismo platónico sobre la verdad esencial y absoluta, que hoy en día se vuelve un anacronismo imperdonable. Por fuera de la representación sigue existiendo el personaje, tal y como vimos en el capítulo anterior. Cuando Isabel

Mebarak camina por la calle, la gente está viendo a Shakira así ella no esté interpretando deliberadamente su personaje. Recordemos que el personaje no es una noción sólo auto-determinada, la sociedad también construye el personaje y por lo tanto, Shakira sigue estando allí, por más que Isabel quiera tratar de no ser Shakira en determinado momento.

Así pues, es imposible pretender que un actor sea él mismo como persona en escena, aún cuando él como actor realice un esfuerzo efectivo en conseguir una espontaneidad no imaginaria, que es la concerniente a este campo de la presentación. Hay dos problemas de por medio: la conciencia y la voluntad deliberada a ser observado. Eso lo cambia todo. Es como pretender decir que los protagonistas de un reality se comportan durante su hacinamiento en una casa plagada de cámaras por todas partes, tal y como se comportan en su vida diaria. Es imposible: por más que no lo quieran, ellos van a empezar a interpretar un personaje, y agreguémosle a ello la voluntad que tiene el actor de ser observado, pues tanto presentación como representación son actos construidos deliberadamente para ser exhibidos.

Ahora bien, digamos que el actor encuentra los mecanismos efectivos para conseguir que su persona aflore de una manera no representada. Aún así, será víctima de la representación (no de la representación ficcional, eso sí), puesto que por muy anodino y espontáneo que el personaje quiera parecer, el sólo hecho de ser un actor parado en el escenario ya lo vuelve un ser notable respecto al promedio: en una re-

---

11. LEHMAN, Thies Hans. *Postdramatic theatre*. Routledge Taylor and Francis Group, Great Britain, 2006.

presentación teatral la mayoría de las personas están en una actitud distinta de la actitud del actor, exceptuando aquellas funciones de los miércoles en que las salas están vacías y hay más número de actores en escena que de público en las sillas (en este caso, el personaje vendría a ser más el público que los mismos actores). Es el personaje y no la persona lo que es la cárcel del actor. Querámoslo o no, nuestra gestic, nuestra kinesia, nuestra energía natural tienen un poder expresivo muy específico del que tenemos que ser conscientes, primero, para hacer uso de ello en escena, y segundo, para no engañarnos bajo la ilusión de que el personaje ficticio será lo suficientemente grande como para cubrir nuestro personaje social ante un público.

Pienso que no debería asustarnos la idea de que seamos personajes, en tanto seamos conscientes de ello y tratemos de que el personaje que desempeñamos en escena nos ayude a generar un compromiso interior más fuerte entre actor y audiencia. Hay actores que se comunican más fácilmente con el otro a partir de su personaje social, en tanto que hay actores que necesitan del personaje ficticio para poder expresar cosas que eventualmente no podrían decir desde su personaje social, tanto por los límites de privacidad que son totalmente distintos de persona a persona, como por el tipo de construcción de personaje que suscitan involuntariamente ante el público.

Si somos conscientes de que somos personajes cuando estamos en escena, así no interpretemos un personaje ficticio, entonces tene-

mos que evaluar sus componentes al respecto preguntándonos: ¿qué es lo que está haciendo de mí un personaje aparte del hecho de ser un actor? ¿Cuál es el contexto de normalidad en el que estoy inmerso y sobre el cual estoy generando un efecto de notoriedad? Y más aún, ¿cuál es la propiedad que como personaje poseo y que me hace sobresalir del promedio de manera notable? Seamos sinceros: uno va a teatro porque quiere ver personajes, es decir, personas que le narren visual o verbalmente cosas interesantes. Y ojo, no digo la palabra interesante desde su acepción esnobista, sino desde su sentido literal, es decir, desde el poder que tiene algo para mantener mi interés allí por cierto período de tiempo.

Ahora bien, el trabajo del actor sobre su personaje no ficticio debe ir enfocado en dos sentidos: por un lado, en el de afinar y precisar el tipo de personaje social que desea proyectar sobre el espectador, y por el otro, en el de afinar y condicionar el contexto de normalidad del público, para de tal modo explorar a mayor profundidad el efecto de notoriedad con el que podrá mantener el interés de los espectadores. Voy a poner un ejemplo: supongamos que voy a hacer una obra con la participación de un actor enano. Sería demasiado ingenuo pensar que el enanismo no trae implícito en este actor un personaje social en un público cuya estatura promedio estará seguramente por encima de la estatura del enano. Ahora bien, este personaje social no debería ser una limitación, sino una herramienta de trabajo para el actor. El actor no puede trabajar su personaje ficticio olvidándose del personaje social, porque el espectador

es lo suficientemente inteligente para leer los dos personajes al mismo tiempo. El público no sucumbe completamente a la ilusión de la escena, y quizá eso es lo fascinante del teatro: por muy construida que se encuentre la ilusión, ésta siempre va a quebrarse y recomponerse permanentemente durante el evento. De esta manera, el actor tendrá que trabajar, en la construcción del contexto de manera simultánea a la representación. El personaje social es performático también y se va construyendo conforme a las reacciones que el público va expresando ante el desarrollo de la escena. Es allí en donde el actor debe modular su personaje social y encauzarlo hacia las fronteras donde lo quiere llevar: el enano como expresión de horror y deformidad, o como símbolo de simpatía y humor, o como generador de compasión... las posibilidades al respecto son infinitas.

Naturalmente, la construcción de este personaje social no es sólo una responsabilidad del actor. Como lo he enfatizado, el personaje es una construcción social y por lo tanto, requiere un nivel de colaboración por parte del resto del equipo creativo y por parte del público para que esto se pueda dar. Un público con unos prejuicios sobre el enanismo absolutamente infranqueables no le va a permitir al enano construir un personaje por fuera de los estereotipos ya conocidos al respecto. Asimismo, un director de escena que elige trabajar con el actor enano sin tener conciencia del tipo de personaje social que tiene en sus manos, sencillamente está desaprovechando las posibilidades de su material. Es también responsabilidad del director de escena construir para este enano una atmósfera



ANO: 2009 OBRA: Nuestra Señora de las Nubes AUTOR: Aristides Vargas DIRECTOR: Ariel Martínez EN ESTA FOTO: Vanessa Alejandra Jiménez FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

contextual lo suficientemente precisa para condicionar al espectador hacia la lectura de personaje que se desea. Desde el programa de mano, desde la música de la entrada, desde el tono de la actuación, el director —quiéralo o no—, está condicionando ciertas lecturas morales que pueden facilitar u obstaculizar la cooperación

del público en la construcción del personaje. El riesgo de trabajar con un enano dentro de una obra naturalmente es que el personaje social se puede volver más fuerte que el personaje ficcional, pero eso no tendría que ser un problema; lo que sí obligatoriamente tendría que ser es una decisión estética y no un accidente (...).



AÑO: 2009 OBRA: Nuestra Señora de las Nubes AUTOR: Aristides Vargas DIRECTOR: Ariel Martínez DE IZO. A DER.: Francisco Sierra, Diana Marcela Peña FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez





AÑO: 2009 OBRA: Nuestra Señora de las Nubes AUTOR: Arístides Vargas DIRECTOR: Ariel Martínez DE IZQ. A DER.: José Snehider  
Rivas, Vanessa Alejandra Jiménez FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

# NOTAS SOBRE LA SICOLOGÍA DE LOS PERSONAJES

ENRIQUE BUENAVENTURA\*

## Resumen

En este artículo el autor pone en tela de juicio la existencia de lo que llama una "psicología" del personaje teatral, habida cuenta de su condición de "realidad distinta" a la de la persona humana, es decir, ficcional y, por tanto, carente de las transformaciones que circunstancias de diversa índole pueden operar en sus pensamientos, sentimientos, decisiones y acciones. Lo que lo pone en franca oposición con quienes defienden la existencia de tal condición para el personaje en el teatro, como los ortodoxos seguidores de la escuela stanislavskyana.

## Palabras clave:

Cuerpo, personaje teatral, principio de realidad, psico somático, sicología del personaje.

## Abstract

In this article the author puts into question the existence of what he calls a "psychology" of the theatrical character, given his status as a "different reality" to that of the human person, it means fictional and therefore devoid of the transformations that various circumstances may operate in their thoughts, feelings, decisions and actions. This puts him at odds with those who defend the existence of such a condition for the character in the theater, as followers of the orthodox Stanislavski School.

## Keywords:

Body, theatrical character, reality principle, psycho somatic psychology of character

\* (1925-2003) Dramaturgo, escritor, actor. Fundador de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes y del Teatro Experimental de Cali. TEC.

Un actor me dijo: “Le he escuchado muchas veces decir que los personajes no tienen psicología y no sólo no le he entendido, sino que no me conformo”. Con estas notas trato de responderle, aunque le complique un poco la vida.

Me voy a referir, de modo preferencial, a los personajes del teatro, es decir, a aquellos que son representados por actores en una pieza de teatro, ante un público, pero no es posible circunscribirse a ellos de manera exclusiva, ya que comparten, con los personajes de la literatura y aun con los de la vida, más de una característica.

Cuantas veces he repetido que los personajes (teatrales o no) carecen de psicología y que, cuando el actor se propone buscar la psicología del personaje, en realidad busca un fantasma, aun en el sentido freudiano del término,<sup>1</sup> mi afirmación ha sonado como una blasfemia para los stanislavskianos ortodoxos y como algo incomprendible para los que se guían por el sentido común.

Ello se debe a que, pese a la influencia, cada vez mayor, del teatro oriental tradicional y del africano, pese a Meyerhold, Gordon Craig, Antonin Artaud, Brecht, Valle Inclán, Kantor, Ionesco, Beckett, sin hablar de los griegos o del teatro medieval, el naturalismo y el negocio de los fabricantes de estrellas, que pululan en el mundo contemporáneo, continúan imponiéndose.

Vamos por partes: ¿por qué un actor, cuando busca la psicología del personaje, busca un

fantasma? Porque aísla al personaje de aquello que, realmente, lo constituye: su relación con los otros personajes con sus acciones concretas, con las situaciones que le determinan esas acciones y, en general, con los lenguajes del espectáculo. En lugar de tomar la vía que conduce a la exploración de esas relaciones, se dedica a una especulación.<sup>2</sup>

Una psicología está constituida por un aparato sico somático que se conforma desde antes del nacimiento del sujeto y que se divide en cuanto el sujeto se ve obligado a enfrentarse con el mundo exterior, con aquello que Freud llama el principio de realidad. En ese proceso de “adaptación”, el sujeto hace conciencia de su yo, por medio, en una primera instancia, de los rudimentos del código no verbal y, luego, de los del discurso verbal y sepulta, por así decirlo, en su Ello, en su inconsciente, todo aquello que no recuerda y que no puede manejar conscientemente, todo lo que “no comprende”

---

1. El “fantasma”, en Freud, es una imagen inaprensible, huidiza, que “se aparece” en el análisis y constituye un “reconocimiento” de contenidos reprimidos, hundidos en el inconsciente, pero in traducibles al discurso consciente. Por eso, en la vida, aparecen en los sueños casi siempre “disfrazados”, “mimetizados”, a través del desplazamiento y la condensación, orígenes de la metonimia y la metáfora. Véase: Psicopatología de la vida cotidiana de Freud, y los trabajos de Lacan sobre lingüística y psicoanálisis.

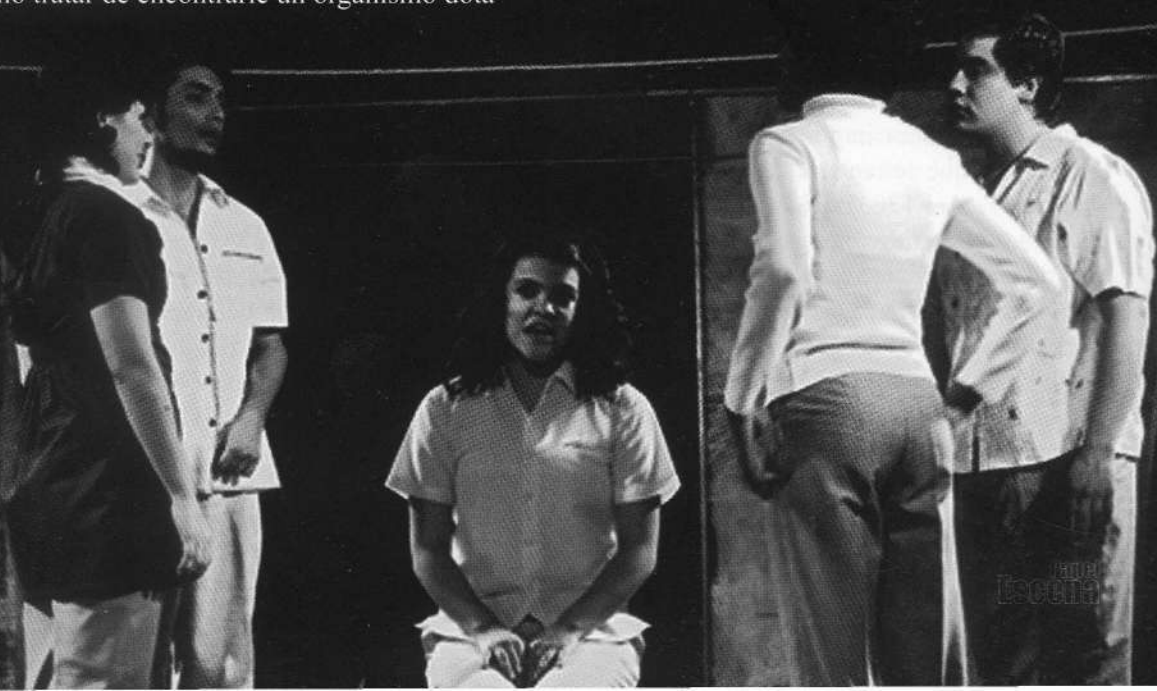
2. Tratar de “rellenar” lo que “falta” del personaje en el relato (teatral o no), por ejemplo, su infancia, sus relaciones familiares, su pasado, su “biografía” completa, es escribir otro relato, lo cual puede ser divertido para el actor o el lector, pero dudo que sea muy productivo.

y que, sin embargo, gobierna y determina su sicobiografía. En otras palabras, la psicología sólo es posible en un sujeto real, con una historia individual y social, con unas instancias como el Súper Yo (la familia y la sociedad internalizadas), el Yo (la imagen que él se hace de sí mismo, y los otros de él, como sujeto a los discursos no verbal y verbal que la sociedad le impone) y el Ello o inconsciente (donde está su impulso vital, sus deseos, sus pulsiones, sus sueños como lenguajes cifrados, sus fantasías, sus delirios, su fantasmagoría y todo aquello que ha reprimido, obedeciendo a las convenciones sociales, las cuales le permiten ser relativamente normal o aceptado, comprensible y, dentro de lo posible, previsible para los otros).

Tratar de encontrarle este aparato tan complejo y concreto, tan escondido y, sin embargo, orgánico, susceptible de seguir, de estudiar a través de síntomas y análisis, a un personaje, es como tratar de encontrarle un organismo dota-

dotado de corazón, hígado, intestinos, riñones, etc. Lo interesante y paradójico es que el proceso ha sido al revés: los artistas, los creadores de personajes, habían instituido, desde siempre, la existencia del inconsciente y esos personajes sirvieron de modelo a Freud<sup>3</sup> para elaborar el concepto de inconsciente y convertir la psicología (estudio del alma) en un conocimiento del cuerpo en su dualidad sico somática y en su división (o sutura, como la llama Lacan) entre un sujeto particular, único, con su historia personal y un sujeto social, determinado, como señalamos antes, por la imagen que proyecta y por la que los otros le devuelven. Un sujeto que

3. Empezando por Edipo, siguiendo con el mito de Narciso y agregando una constelación que pasaría por la Biblia, Shakespeare, Cervantes, Goethe, Dostoievski, entre muchos otros. Desde los comienzos, la única crítica generosa e inteligente a su "Cirugía del alma", la hizo Alfred Von Berger, literato y director de teatro.



asume los discursos no verbal y verbal, en los cuales se expresa y por los cuales es nombrado y expresado, un discurso horadado, desenmas-carado por el discurso simbólico, sin palabras ni gestos, ni espacios o tiempos definidos, del Inconsciente. Los artistas, los místicos y ciertos filósofos anteriores a (o más o menos marginados de) la filosofía institucionalizada, han hablado de ese mundo; pero era indispensable que naciera y se desarrollara el pensamiento científico para llegar a un concepto de inconsciente y proponer una práctica y una teoría que permitieran tratar aquello que, hasta ese “momento, con contadas excepciones, se llamaba, de modo general, locura” y era juzgada como una posesión, una enajenación del enfermo por fuerzas extrañas, más o menos malignas o diabólicas.

No es gratuito, por otra parte, que los sueños inspiraran a Descartes su Método y que él mismo aceptara ese hecho, dándole una explicación que le permitiese olvidarlos. Hacía falta que, en una lucha a brazo partido con la religión, la Nueva Ciencia (1725), como decía Vico, se fuera imponiendo aunque tuviera a menudo que retractarse (Galileo en el 1600 y Buffon en el 1700), y hacía falta, quizá, que llegara al extremo de negar cualquier otra forma de conocimiento, es decir, que se contradijera y se convirtiera en autoridad, en dogma, ella que nació de la negación de las autoridades y los dogmas, para que regresara a su origen, a la duda, pusiera en su lugar a la Razón y le permitiera tener la humildad de reconocer y analizar aquello que la sostiene, la alimenta y la cuestiona: El inconsciente.

Los personajes están constituidos —como insinuamos antes— por las relaciones entre ellos, por las relaciones con el espacio y el tiempo del relato (teatral o no), por las acciones que realizan, dentro de las situaciones que los determinan y por los textos verbales, sonoros, no verbales y visuales que, se supone, enuncian. Se supone porque, quienes funcionan por medio de esos lenguajes, en el caso del teatro, son los actores y, en el de la literatura, los “narradores”.

Los actores “prestan” sus cuerpos a los personajes, pero tienen que hacerlo, necesariamente, en forma seleccionada. No puede haber entrega, puesto que los personajes aparecen, también, en forma seleccionada, no viven en escena ni están del todo, siempre, en ella y no siguen al actor al camerino ni menos fuera del teatro, no aparecen en su vida privada, salvo en casos más o menos patológicos de histrionismo.

Los actores les prestan, pues, a los personajes, lo justo, lo necesario en cada momento de la “existencia” o de la manifestación de los mismos. Si hiciéramos una analogía —y nada más que una analogía a modo de ilustración— con el sujeto real, con la persona, diríamos que el Yo consciente no puede entregarse al inconsciente, no puede preocuparse de respirar, de que le funcione el corazón, le circule la sangre, se realice la digestión o se le hagan racionales y manejables a voluntad los deseos, ni siquiera las ganas de hacer o dejar de hacer sus necesidades. Aunque resulte redundante, debemos insistir en el préstamo, dejando claro que hay



cosas que los actores saben que prestan a los personajes y cosas de las cuales los personajes se apropian sin que los actores se enteren, sin que sean conscientes de ello.

Es importante tener en cuenta que, aunque algunos actores —más de los que uno sospecha— crean que se pierden en los personajes, que desaparecen, que se identifican totalmente con ellos, que los viven, etc., eso no es posible. Los actores siempre permanecen y son los personajes quienes toman la forma de los actores; más aun, es provechoso medir la distancia entre actor y personaje, como pide Brecht y experimentar la ruptura con la ficción, para que el actor sea consciente de su relación personal con los espectadores, como propone Kantor.

Preguntémonos por qué, pese a lo que acabamos de plantear, sobrevive con vitalidad, digna de mejor causa, la ideología de la identificación, de la reducción de los personajes a las vivencias de los actores, de la concepción naturalista de estas relaciones, en otras palabras, por qué se ha vuelto dogma la parte menos rica, menos fecunda —creo— de las propuestas de Stanislavski y se persiste tanto en borrar toda frontera entre ficción y realidad, como en abrir un abismo entre los dos mundos. Aunque parezcan contrarias, estas actitudes, nacen de la misma ideología naturalista. Tan ilusorio es hacer creer al espectador que lo que ocurre en escena es real, como tratar de convencerlo de que no es otra cosa que ficción pura, sin contaminación con la vida. El menor accidente en la representación rompería esa ilusión.

Aquí es importante referirse a lo que se llama un efecto de realidad. Tanto en la creación teatral como en la literaria, se producen tales efectos. Pirandello es un especialista en ellos.<sup>4</sup> Son comunes en lo que suele llamarse el teatro adentro del teatro<sup>5</sup> o el caso que trae Piscator en su Teatro político (1929), cuando narra que un telón llegó tarde al teatro, ya empezada la representación y él salió a escena, detuvo la acción e hizo colocar el telón; después incorporó este incidente al montaje. Cervantes usa muchas veces ese efecto y lo hace de manera especial cuando el bachiller Sansón Carrasco les habla a Don Quijote y a Sancho sobre el libro que narra las vidas de ellos, escrito por un tal Cide Hamete Benengeli.<sup>6</sup> El propósito de los efectos de realidad es distanciar al espectador o al lector de la ficción y crear un juego, un espacio lúdico, entre las dos instancias.

Siguiendo con esto del personaje, quisiera despejar lo que puede parecer una contradicción en estas notas y es que hablé, en algún

---

4. Pirandello en Seis personajes en busca de autor o en Esta noche se improvisa, y muchos otros autores, convierten al actor en personaje, creando un sofisticado efecto de realidad.

5. La representación es la pieza, como en el entremés de los cómicos en Sueño de una noche de verano de Shakespeare, cuando representan la Comedia de Piramo y Tisbe o en otras obras del mismo autor y de otros, incluido nuestro "Proyecto piloto".

6. Don Quijote, capítulo III de la II parte y siguiente. Todo comienza con el bachiller Sansón Carrasco hablando de las ediciones de la primera parte del libro. A tanto llega la autocritica en ese efecto de realidad que, como dijera Maese Pedro en el capítulo XXVI de la segunda parte, los razonamientos "se meten en contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles".

momento, de “personajes de la vida real”, los cuales tienen, por supuesto, aparato sicosomático y todo lo que niego a los del teatro y la literatura. Si nos fijamos bien, la contradicción es sólo aparente, pues los personajes de la vida real lo son, no por su totalidad, no por su organicidad, sino por determinadas características protuberantes, más o menos caricaturescas, determinados rasgos que han sido aislados y exagerados, momentos específicos, acontecimientos espectaculares en los cuales han participado, en pocas palabras, son personajes (en sentido figurado) en cuanto se parecen a ciertos arquetipos creados por la ficción. Decimos que alguien es un Don Juan porque actúa o creemos que actúa como tal, o es quijotesco porque se ajusta a la imagen que nos hemos hecho o nos han inculcado de Don Quijote o que es kafkiano, aunque no hayamos leído a Kafka.

No nos hemos respondido, sin embargo, la cuestión de la sorprendente vigencia del naturalismo, por encima y por debajo de tanto ismo, durante el siglo XX.

Parece legítimo asegurar que el narcisismo del mundo social contemporáneo, en el cual se postula que el mundo es un espejo del yo, constituye el piso, la causa, para la supervivencia de esa ideología. El espejo debe gratificar el Yo, devolverle una imagen de prosperidad, de plenitud sexual, de felicidad televisiva. Si devuelve una imagen de perdedor, de fracaso, de soledad, el Yo se deprime, se destruye. El mundo parece —en esta ilusión del progreso y del consumo— depender del éxito personal, de la capacidad del Yo para imponerse.<sup>7</sup>

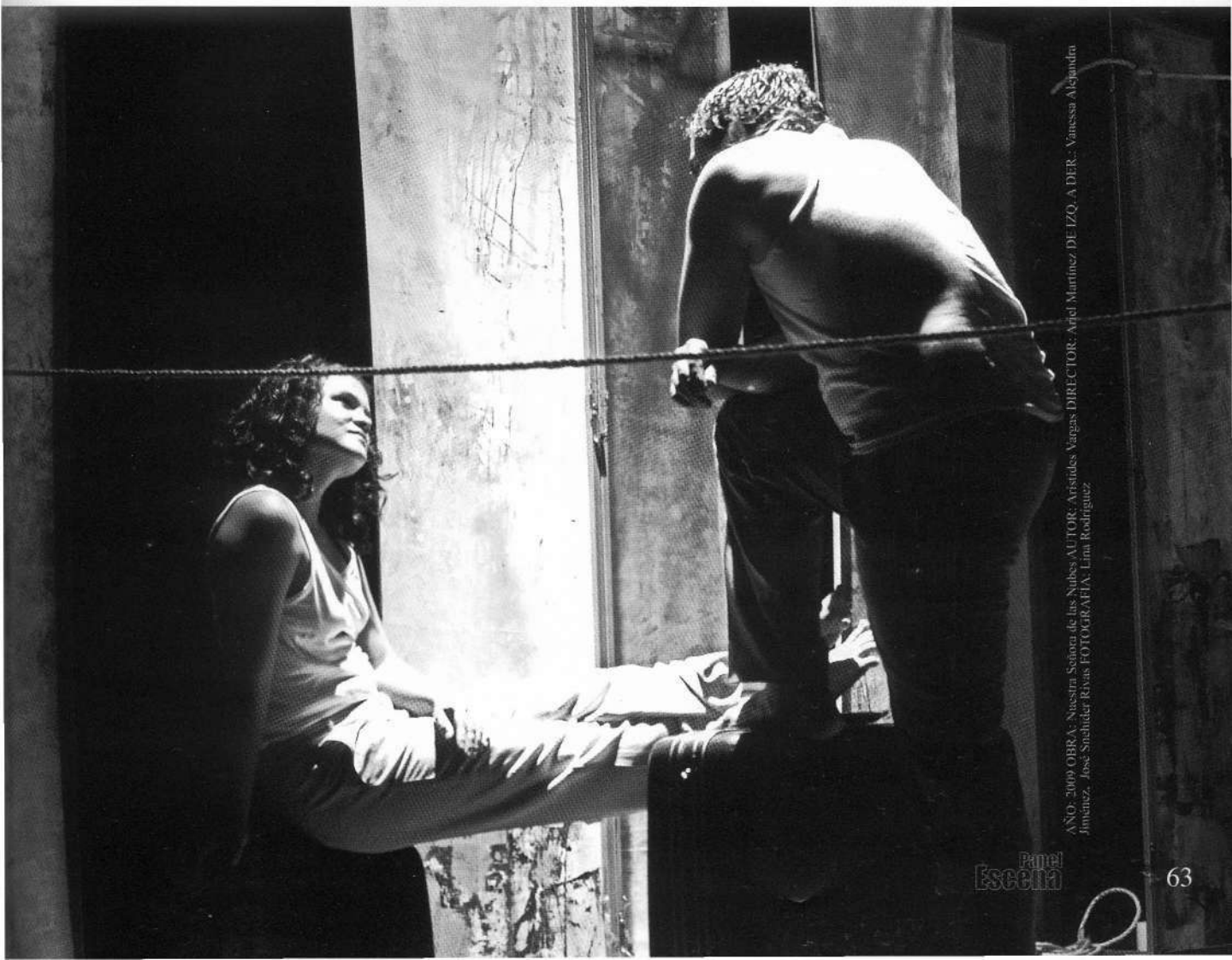
Un político se impone, no por su programa sino por su carisma; no por lo que es sino por la imagen que le crean los especialistas en espejismos.

Interesa más la vida de un artista que su obra y, en especial, su vida íntima, de modo que el antiguo estudioso de arte se ha convertido en un detective privado que investiga las perversiones<sup>8</sup> de aquellos que han alcanzado la fama, perversiones que no superan las del investigador, pues éste los aventaja en voyeurismo, en la posesión competitiva del único agujero por donde se ve, cada vez más, el mundo. En las telenovelas todo se reduce al amor, a las relaciones pasionales, secretas (pero públicas y púdicas). “Esta condición del Yo estimula inmensamente las experiencias directas con el prójimo” (Sennett). El distanciamiento que permitiría al Yo y al Otro, formarse un juicio, hacer una reflexión, convierte la relación en inauténtica pues según Sennett, “no toma el momento del contacto humano como algo absoluto”. De allí que la confesión esté al orden del día y produzca los más jugosos dividendos, tanto más cuanto más exhibicionista y cuanto más comprometedor para otros, pues los otros sólo importan en la medida en que contribuyan a formar la imagen del Yo. El intercambio mercantil de confesiones tiene su lógica en una sociedad regida por el temor de que uno carezca de Yo, hasta que no hable a otra persona sobre ello” (Sennett). Corolario de esto son las pandillas, las afinidades religiosas, étnicas o polí-

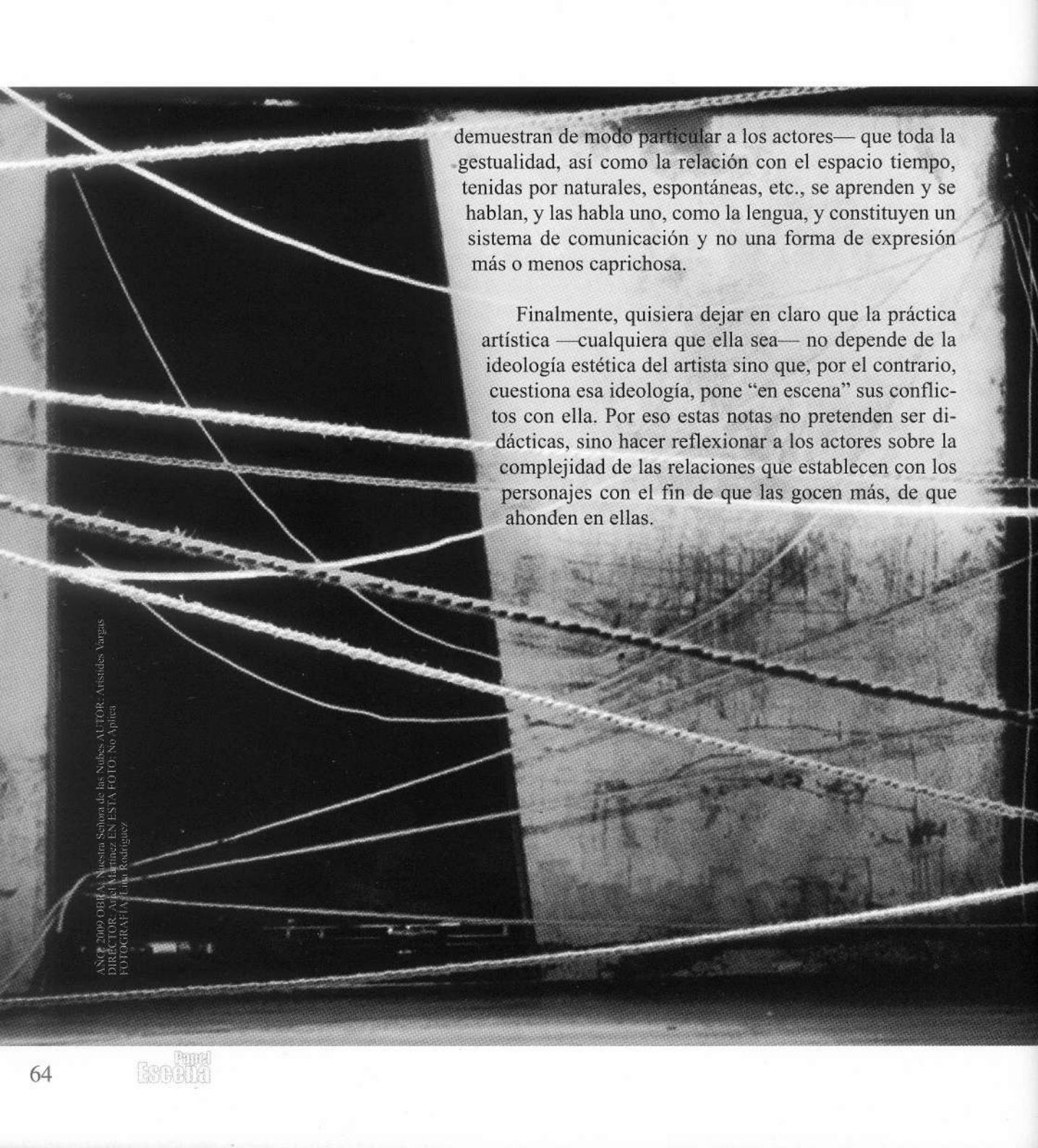
7. Narcisismo y Cultura Moderna, de Richard Sennett, Barcelona, Edit. Kairós, 1980.

ticas que protegen al Yo, lo envuelven en una placenta, lo guardan en un útero, le satisfacen su necesidad de respaldo, de complicidad. Con ese mismo fin funcionan las comunidades libres, marginales, medio anacoretas, con sus rituales que las hacen sentir fuera de la dominación social y, por ello, no es raro que los hippies de ayer se hayan convertido en los yuppies de hoy.

De este narcisismo campante vienen esos equívocos de libertad personal, tales como la autenticidad, la espontaneidad, la originalidad, toda una utopía o un delirio de la independencia del sujeto, que llevan al actor a aislar su personaje, a establecer con él una relación de intimidad y a buscar esa misma relación con los espectadores, tal como decíamos al comienzo de estas la proxemia, las cuales demuestran — y les



AÑO: 2009 OBRA: Nuestra Señora de las Nubes AUTOR: Arisides Vargas DIRECTOR: Ariel Martínez DE IZQ. A DER.: Vanessa Alejandra Jimenez, José Snelider Rivas FOTOGRAFÍA: Lima Rodríguez

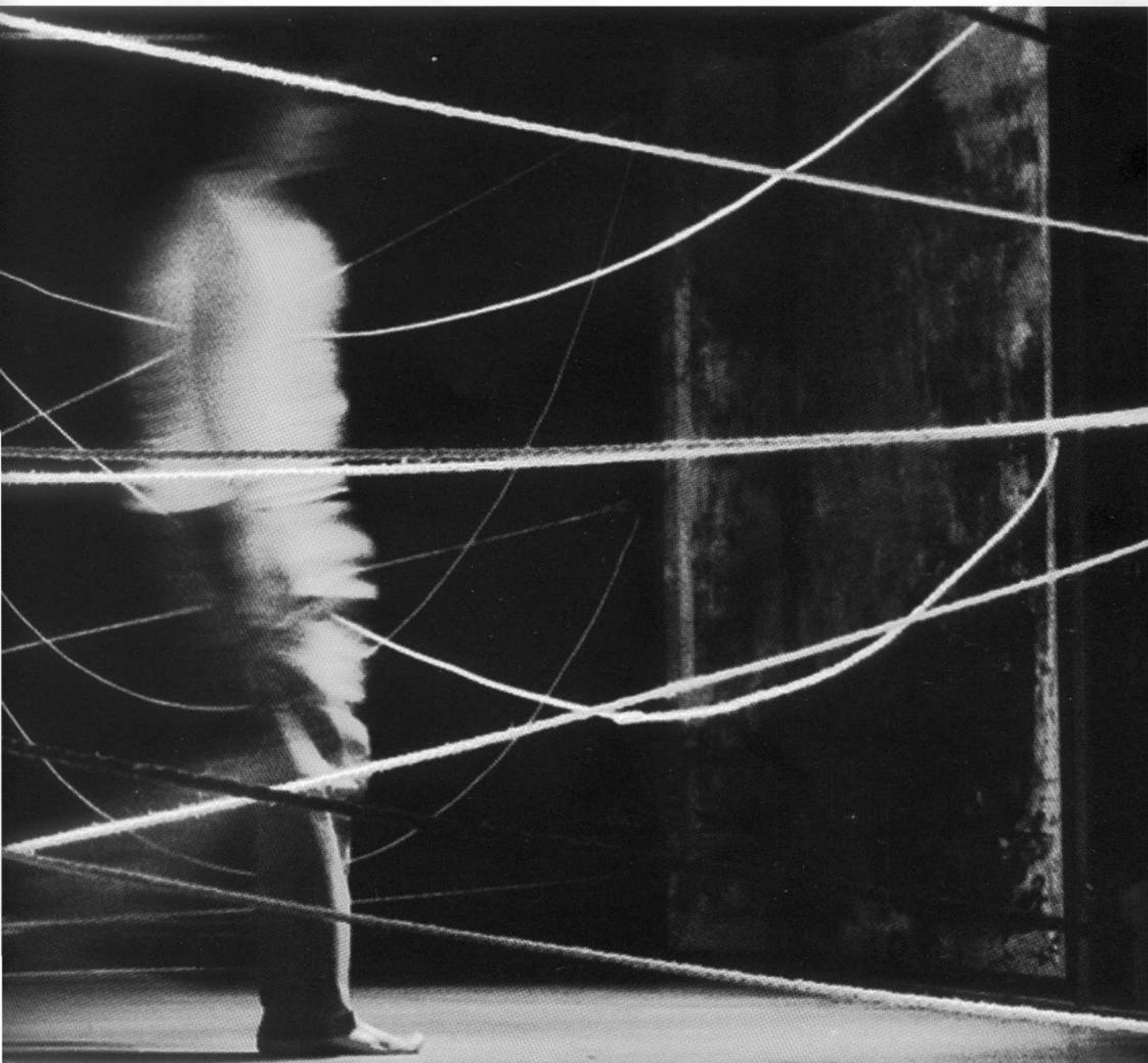


demuestran de modo particular a los actores— que toda la gestualidad, así como la relación con el espacio tiempo, tenidas por naturales, espontáneas, etc., se aprenden y se hablan, y las habla uno, como la lengua, y constituyen un sistema de comunicación y no una forma de expresión más o menos caprichosa.

Finalmente, quisiera dejar en claro que la práctica artística —cualquiera que ella sea— no depende de la ideología estética del artista sino que, por el contrario, cuestiona esa ideología, pone “en escena” sus conflictos con ella. Por eso estas notas no pretenden ser didácticas, sino hacer reflexionar a los actores sobre la complejidad de las relaciones que establecen con los personajes con el fin de que las gocen más, de que ahonden en ellas.

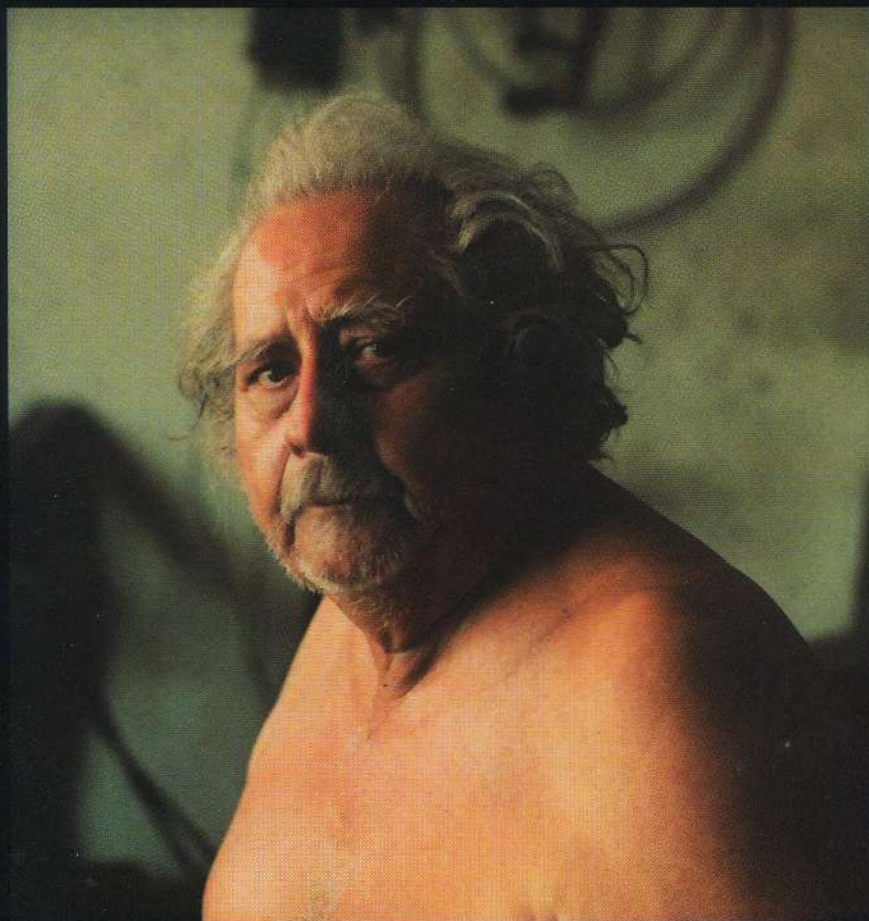
ANCP 2009 OBRA: Nuestra Señora de las Nubes. AUTOR: Artistas Vargás  
DIRECTOR: Ariel Martínez EN ESTA FOTO: No Aplica  
FOTOGRAFÍA: Ulises Rodríguez







# PERUCHO MEJÍA





# ACERCA DEL PERSONAJE EN EL TEATRO

ORLANDO CAJAMARCA C. \*

ASO. 3009 OBRA. Trozos y Destrozos. AUTOR: Penélope / Belbel / Enriquez. DIRECTOR: Víctor Hugo Enriquez DE IZO. A DER.: Ruth Deyana Torrealba, Marnisol Arsuñabai FOTOGRAFIA: Lina Rodríguez





## Resumen

En este texto se aborda el tema de la construcción del personaje haciendo una distinción entre el personaje en la literatura con los recursos que como disciplina artística tiene para llevar a cabo tal cometido, y la creación del mismo en la puesta en escena, con las características que desde su campo de acción "actuante" le confiere. De tal manera, el personaje deviene signo síntoma a partir de la labor actoral, mediante un articulado trabajo técnico del que la "acción poética" hace parte sustancial.

## Palabras clave:

Actuante, improvisación, lenguaje, síntoma, personaje, técnica.

## Abstract

This text addresses the issue of the construction of the character by making a distinction between the character in literature with the resources it has as an artistic discipline to carry out that task, and the creation of it in the staging, with the characteristics since its field of action "acting" confers. Thus, the character becomes a sign-symptom from acting work through an articulated technical working where the "poetry action" is substantial part.

## Keywords:

Acting, improvisation, speech, sign, character, technique.

\*Médico, dramaturgo, actor, director del Teatro Esquina Latina de Cali.

Hablar del personaje es hablar de máscara en el sentido griego del término, lo cual refiere entonces a ficción, a silueta, a carácter,

que asistimos de alguna manera a un diálogo no propiamente teatral en el sentido tradicional de éste, aunque actualmente algunos autores



AÑO: 2009 OBRA: Traves y Destraves AUTOR: Pettit / Bellet / Enriquez DIRECTOR: Victor Hugo Enriquez DE IZQ. A DER.: Ruth Dayana Torrealba, Marisol Arisizabal FOTOGRAFIA: Lima Rodríguez

a síntoma, en cuanto el personaje es el fin de una cadena de significantes. La construcción de un personaje en la literatura es una cosa y la construcción de un personaje en el teatro es otra, para la literatura el personaje es un devenir de situaciones encadenadas a través de hechos enlazados en un eje diacrónico predominante que va creando sentidos progresivos, sintagmas.

En la literatura y en particular en la narrativa (cuento y novela) a través del recurso de los narradores, los personajes son presentados por medio de recursos tales como:

•**Narrador en primera persona:** El narrador puede o no participar de la historia que cuenta; es decir, es un personaje involucrado.

•**Narrador en segunda persona:** Aunque muy escaso, es un tipo de narración en la

posdramáticos lo reivindican. Desde el punto de vista de la narrativa inscrita en los cánones tradicionales estamos ante un diálogo, pero en el cual sólo leemos a uno de los personajes. Es el autor de alguna manera el que narra en segunda persona, para provocar de cierta forma empatía entre el lector y el protagonista.

•**Narrador en tercera persona:** Aquí el narrador no participa en la historia que cuenta; está fuera de ella. Generalmente, es un narrador omnisciente; es decir, sabe todo lo que hacen, piensan y sienten los personajes.

Es importante distinguir el personaje de la actuación. Para el caso del arte dramático la literatura dramática es un insumo que hace sinergia con los otros lenguajes articulados de la puesta en escena propuesta por el director y ejecutada por los actores. Al igual que en las obras narrativas, en



las obras dramáticas existen personajes, seres creados por el autor de la obra, que son animados e interpretados por actores y que cobran vida en la ficción de la obra. Ellos dicen sus parlamentos y, a través de sus palabras, nos ayudan a imaginarnos y configurar la acción. Son quienes llevan a cabo la acción dramática a través del diálogo, se mueven, hacen gestos, llevan la vestimenta apropiada para la obra representada, es decir, complementan el diálogo mediante la kinesis y la proxemia donde todos los elementos propuestos ante los sentidos del espectador hacen una unidad indisoluble, en una sinergia perfecta donde el todo es más significativo que la suma de todas sus partes. El texto no es más que una dimensión del fenómeno teatral, un apoyo para el actor que soporta el personaje al que presta su físico, manteniendo e interpretando a su manera "el carácter" impuesto por el autor dramático que refleja una época un contexto y un esquema conflictual determinado: la puesta en escena acciona la dimensión individual del personaje en la relación escena público. Las tendencias contemporáneas hacen que el comediante ya no está obligado a borrar su propia personalidad; puede interpretar más libremente el papel en el marco de una puesta en escena que se torna el objeto de una importante actividad de investigación y de creación, de tal forma que el actor puede asumir el personaje tomando distancia de él es decir mostrándolo **re-presentándolo**, como en el teatro brechtiano; o encarnándolo, prestándole el cuerpo y sus emociones para que él se exprese **presentado** como en el naturalismo stanislavskiano, o para asumirlo como "**médium**" y revelar "que el mundo se nos

puede caer encima" como en el teatro artaudiano y grotowskiano.

## LA SINGULARIDAD DEL ACTOR

¿Por qué un pianista toca mejor que otro, o un bailarín baila mejor que su compañero aunque tenga incluso la misma edad y la misma intensidad de ensayo?

Si hablamos de una unidad de cuerpo y espíritu podemos entonces afirmar que cada cuerpo es tan particular como el espíritu que lo encarna. Si el cuerpo lo designamos como el que toma lugar en el espacio en nombre del sujeto, con su hábitat, su centro de operaciones y el espíritu el que determina la clase de operaciones y las características propias del volumen en el espacio; entonces, hablamos de hombres tímidos, de extrovertidos, huraños, inexpresivos, deprimidos, etc. A diferencia del timbre de la voz que es un atributo estructural, las demás funciones son modificadas o reglamentadas por lo que los neurólogos llaman el sentir-se puede crear in vitro el mecanismo del dolor pero lo que no se ha podido hacer hasta hoy, es hacer sentir dolor a un robot-. Esto ya nos conduce a pensar en una condición humana autónoma de la organicidad.

## DE LO TÉCNICO A LO POÉTICO

Los psicoanalistas plantean que el éxito de una relación analítica depende de la capacidad que tenga el psicoanalista de olvidar la teoría y asimilar la escucha con la mayor transparencia, como si las palabras que fluyen del

analizado fuesen como el agua que pasa bajo el puente y este la primera vez que se sumerge en ellas. El trabajo actoral tiene la misma ley, la técnica y el ensayo nos aproximan hasta una orilla del río donde debemos despojarnos del ropaje y tratar de ganar la otra orilla.

Estamos nuevamente ante una dialéctica que consolida una unidad indisoluble, la técnica es necesaria pero no suficiente para explicar un hecho artístico.

### ACERCA DEL LENGUAJE DEL ACTOR Y EL LENGUAJE DEL LOCO

Para empezar diría que el sicótico elabora su lenguaje en forma de condensaciones a la manera del lenguaje onírico, construyendo "**su realidad**" a partir de la imagen de su cuerpo fragmentado, para ello recurre al orden de lo simbólico a través de la palabra que en él es deseo, pulsión, no síntoma, ya que proviene de lo imaginario, de su imagen especular en fragmentos.

El sicótico elabora con la palabra y con la acción un discurso coherente para su imaginario, donde la asociación libre y las figuras metafóricas, metonímicas y las sinédoques, desfilan en su universo con cierta generosidad proporcional a su grado de información o cultura.

En la improvisación el actor debe caminar sobre el filo de la navaja como dicen los siquiátras en el **border line** y diría más, debe elab-

orar un discurso "coherente" con la misma lógica del sicótico.

Cierta vez me pregunté cuál era la clave simbólica de la laguna alcohólica y el extravío.

Un consumidor de alcohol que dice "*estoy borracho y qué*" e imprudentemente toca el trasero de la esposa de su amigo y luego con una sonrisa dice "*estoy borracho*", seguramente recordará el incidente al día siguiente y tendrá grandes sentimientos de culpa o podrá reírse de sí mismo por todo lo que bromeó y se divirtió la noche anterior; pero cuando el borrachito insiste en coger la nalga de su vecina, se echa el aguardiente encima, se toma el agua de colonia del tocador del anfitrión etc., y no dice "*estoy borracho*", es porque ya no goza de su desinhibición alcohólica, está preso de su "*sicosis alcohólica*" y de sus actos y al día siguiente sólo darán cuenta las huellas en su cuerpo y los comentarios de terceros.

El Actuante, para usar esta categoría, en la improvisación, balancea su acción entre el lenguaje desinhibido o pre-sicótico repitiéndose siempre: —"estoy actuando, estoy produciendo signos 'locos' y respetando los acuerdos previstos en la formulación". El equilibrio entre estas dos instancias es lo que le permite seguir los ejes de la improvisación, compartir la experiencia con sus compañeros, entrar en contacto y producir un lenguaje "imprevisto". El llamado permanente a la racionalidad puede entorpecer el hilo creador espontáneo, anárquico; y el extravío sin la racionalidad conducir a la catarsis, al psicodrama o la convulsión histérica.

El acto creativo no nace de la espontaneidad, ésta es sólo una fuente. El acto creativo es ante todo una acción premeditada que corresponde a una actitud consciente que debe desbordar desde luego los límites de la racionalidad misma para consolidarse autónomo y total.

Cabría la pregunta: ¿de qué manera la técnica puede orientar este proceso? En mi experiencia en la formación de actores, he encontrado actores o, mejor, actuantes que desde el primer momento que ponen su pie sobre el escenario muestran una calidad de energía, su cuerpo está como dice Eugenio Barba, *en una actitud decidida* y con una energía de proyección corporal que les hace crecer o ser cómicos en el escenario.

¿Cuál sería entonces la diferencia con otro tipo de actores o actuantes que pese a haber recibido una capacitación técnica no logra tener este hábito o duende, como diría García Lorca? Creo que estamos ante una característica de la que sólo nos daría luces una tipificación síquica. Voy a tratar de formular algunas hipótesis que son resultado de la observación y la aplicación de algunos elementos teóricos. Mi reflexión parte del principio de un devenir histórico donde la condición fisiológica y la capacidad orgánica son elementos necesarios pero no suficientes para dar cuenta clara de cualquier acción humana realizada en el tiempo y un espacio determinado. No recurriré al viejo sofisma de si el actor nace o se hace; ante lo cual no tengo más que responder con las palabras del maestro Enrique Buenaventura: "Si no nace, no se hace".

El psicoanálisis ha investigado sobre la tipificación del inconsciente y las características propias que podrían constituir un psiquismo; entonces, se habla de dos grandes vertientes, la psicosis y la neurosis. Para abreviar, podría decir, que en la estructura psicótica hay una confabulación de la realidad creándose un código privado de elaboración; es decir, se elabora una "realidad privada" que responde a una economía síquica instalada en una lógica regresiva, en el orden de lo imaginario; y para el caso de la estructura neurótica hay una aceptación de la realidad elaborada en un orden simbólico, en el orden de una sociedad represiva que impone sus códigos particulares de comportamiento.

Surge entonces la pregunta, ¿hay una estructura síquica que favorece al actor teatral y, si la hay, cuál sería? Los primeros estudios sobre la histeria, tanto en su forma conversiva como en su forma simple, en la que el cuerpo actúa como signo abierto, la definieron como una enfermedad "dramática" que se expresa en signos ambivalentes, matizados en un rica y a veces muy ordenada presentación de los síntomas que permiten al terapeuta, durante su exhibición, encontrar de manera trasparente la etiología de los signos propuestos. Esta relación entre histeria y drama, no explica la naturaleza síquica del actor, pues no necesariamente todo histérico es buen actor ni todos los actores son histéricos; pero si podría afirmar que todo actor que se apropie de una buena técnica y la cultive desde la base de la estructura síquica de carácter histérico, tiene un buen terreno ganado, como le podría ocurrir a un disciplinado cantante de ópera que ha recibido por naturaleza

un aparato fónico y una caja de resonancia especial; para el caso del actor, considero que la condición síquica no es un azar biológico, sino el resultado de su propio devenir.

Desafiando el criterio de "normalidad social" establecido como valor estadístico o de consenso, considero que la receta ideal del creador actor, sería la combinación de una buena dosis de histeria, matizada con otro tanto de paranoia ilustrada, guiadas por una racionalidad que presupone una actitud consciente frente a la realidad donde opera un proceso de sublimación en el que necesariamente está en juego una economía síquica.

### **LA EMOCIÓN Y EL TRABAJO DEL ACTOR**

De las emociones hay que aprovechar la calidad de energía que pueden proveer para la construcción del discurso "coherente" de la puesta en escena, realizado por actores que son devenir emociones. No se trata de negar las emociones para crear un actor sin ellas pues, querámoslo o no, ellas están ahí presentes y la

tentes haciendo parte del campo magnético del actor. Se trata pues de establecer una diferencia muy precisa para no hacer creer al espectador que el teatro es un acto resultado de la liberación salvaje de nuestras energías intrapsíquicas contenidas y no una rigurosa elaboración poética de la realidad.

Las emociones no son malas ni buenas, son sólo eso: emociones, su campo de acción está en la vida misma, en la cotidianidad que se exterioriza en el acto de amor, en el dolor intenso, en el odio total y verdadero. Cuando el actor recurre a sus emociones para comunicarse con el público lo engaña pues descarga en el escenario sentimientos que son ajenos, ya que no son elaboraciones que corresponden a la poesía del personaje. Hamlet es Hamlet como poética de la dramaturgia del actor, y esto se logra a través del entrenamiento, la investigación y el reconocimiento de las emociones, sus leyes y sus aplicaciones corporales en la lógica del personaje, en el tejido dramático y no en la psicología del actor. Las emociones son caprichosas, gaseosas e irrepetibles, el gesto teatral es todo lo contrario.



ANO, 2009 OBRA: Tocas y Destrozos AUTOR: Páamela Belbel Enríquez DIRECTOR: Víctor Hugo Enríquez EN ESTA FOTO: Rath Dayana Torrealba  
FOTÓGRAFA: Lina Rodríguez



# EL SILENCIO

DIEGO FERNANDO MONTOYA S.\*  
1999

\*Escritor, dramaturgo y director teatral. Director del Teatro del Presagio. Algunos de sus textos teatrales son: "El silencio", "Edipo, poema dramático en un acto", "Asfaltario", "Bosquejo de la desazón", "Animal triste". Por su novela "Ofelia Bergman murió esta noche" recibió en España el Premio Gabriel Sijé de Novela 2008. Fue finalista del Premio Eñe de Relato en el 2006 con "Lolita y los pájaros". Ha escrito también las novelas "Introverso" y "Pequeña historia de una tarde", y los libros de relatos "Amiguitos chimbos" y "Todas las muñecas tienen lágrimas verdes". "El silencio" se estrenó en el año 2000, bajo la dirección del autor, y durante sus nueve años de repertorio se representó más de trescientas veces en temporadas y festivales de Colombia, Irlanda y México.

*Un teatro de provincia, desnudo, con toda su obsoleta armazón a la vista. Un viejo grupo de actores. Algunos muebles de obras anteriores, mal acomodados. Marcas en el piso. En el centro un umbral improvisado, junto a este una silla, frente a la silla un televisor a blanco y negro que enciende pero no emite ninguna imagen.*

*Los actores entran cargados de maletas, buscan acomodarse en un sitio y luego van a otro. Asustados, inseguros. Dejan las maletas a los lados del escenario. La actriz se sienta en la silla, a su lado el actor 1. El jovencito bajo el umbral, estático. El actor 2 se esconde detrás del umbral.*

**1**  
**LA MUJER EN LA PUERTA**

**Padre**

Yo soy el padre.

**Madre**

Yo, la madre.

**Jovencito**

Yo soy un jovencito.

**Padre**

Esta es la historia.

**Madre**

Eran días de guerra.

**Jovencito**

Días normales.

**Padre**

De la que no se ve, ni se siente, la que a nadie le importa.

**Jovencito**

La de la tele.

**Madre**

Yo estaba allí.

**Padre**

Yo creo que allí... (Titubea) No, aquí... o más allá... sí, aquí. Viendo la tele.

**Jovencito**

Yo no estaba. (Sale).

**Madre**

Él llegó. (Entra el jovencito).

**Padre**

Y volvió a salir. (Sale el jovencito).

**Jovencito**

(Entrando) Me devolví.

**Padre**

(Al jovencito) ¿Qué pasó?

**Jovencito**

Nada.

**Padre**

¿Por qué no fuiste?

**Jovencito**

¡!

**Padre**

¿Qué había en la calle?

**Jovencito**

Nada.

**Madre**

¿Por qué estás pálido?

**Jovencito**

La sangre.

**Padre**

¿Estás enfermo?

**Jovencito**

¡!

**Madre**  
¿Cuál sangre?

**Jovencito**  
La de la acera.

**Madre**  
¿Qué?

**Jovencito**  
En la acera había una mujer, estaba muerta, su cabeza quedó recostada contra la puerta; cuando abrí me cayó en los pies y sus ojos me miraron tristemente.

Tenía el vientre abultado, dijeron que estaba embarazada, tal vez es cierto... creo que sí. Acababan de matarla, su sangre aún salía a borbotones del cuello y sus piernas parecían temblar. Cuando sentí el peso de su cabeza en mis zapatos no supe que hacer, no me dio miedo, ni asco de la herida, sólo sentí pesar, mucho, y se me aguaron los ojos; la sentí muy cerca aunque no la conocía. Todo pasó en un segundo... Luego entré.

**Padre**  
Luego entró.

**Madre**  
Ahí comienza la historia.

**Padre**  
Fue la primera. Recién había llegado. Tenía el vientre abultado; dicen que cinco meses. Todos nos estremecimos, no sabíamos qué hacer. Se habló mucho: que huía, que fueron

tales o cuales... Nadie sabía. Era extraña, no la conocíamos, vino a que la mataran... (Pausa). Nadie viene a que lo maten. Eran tiempos en los que nadie quería creer nada.

Todo parecía pasar muy lejos, pura ficción, pura mierda de los noticieros, todos estábamos a salvo; esas cosas no le pasan a uno, son otras vainas... “el que la debe la paga” decíamos. Fue la primera, o mejor, fueron los primeros... ella y su... hijo.

**Madre**  
Era una curiosidad, casi un espectáculo. La gente se empujaba abriendo paso para verla. Todos hablaban... Algunas mujeres lloraban, otros nos consolaban por la mala suerte de que hubiera sido en nuestra acera: “la sangre es dura de sacar del cemento” —dijo una—, “con límpido o ácido muriático” —me aconsejaban—, “Si le preguntan, usted no sabe nada” —le decían a mi esposo—. Luego llegaron los fotógrafos de los diarios, todos querían la mejor pose, el mejor ángulo: desde arriba, del umbral para afuera; uno, incluso, le acomodó el cuello para que se viera mejor la herida y nos puso de fondo familiar, el titular fue: “Sorpresa Macabra”.

## 2 EL ENSAYO

*(El actor 1 corta bruscamente)*

**Actor 1**  
Es inútil ¡No podemos continuar así!

**Actriz**  
¿Qué pasa?

**Actor 1**

Es una farsa, es ridículo... paremos esto de inmediato...

**Actor 2**

No podemos... Justo cuando estábamos más concentrados... Dijimos que no íbamos a parar el ensayo.

**Actor 1**

¿Pero es que no se dan cuenta? Esto se pone peor. ¡Escuchen, escuchen! No pasa nada, no se oye absolutamente nada. Seguro que están preparando algo... Y El Calvo no aparece...

**Actor 2**

¿Y qué hacemos si no viene?

**Actriz**

Nada. ¿Qué vamos a hacer? Es el único que conoce el final.

**Actor 2**

(Emocionado) ¡Hagamos una comedia!

**Actriz**

(Con ironía) Un café concierto.

**El niño**

(Ingenuo) Un musical.

**Actor 1**

¿Pero qué mierda les pasa? ¿En qué piensan? ¿Es que no saben qué pasa afuera? Estamos encerrados... ¡Nos han cercado! El Calvo no aparece...

**Actor 2**

Estoy cansado de esta obra.

**Actriz**

¿Por qué?

**Actor 2**

No pasa nada.

**Actor 1**

¡No pasa nada! ¿Cómo que no pasa nada? Eres estúpido.

**Actriz**

(Al actor 1) No, espera... Tiene razón... no hay acción...

**Actor 1**

¡Ah! ¿Tú también? ¿Qué quieren entonces? (haciendo ademanes de karate) ¿Arma mortal, duro de matar? Es la guerra, el teatro de la guerra...

**Actriz**

Ya tenemos bastante.

**Actor 1**

¡No hemos tenido nada aún!

**El niño**

No seas negativo.

**Actor 1**

¿Negativo? La gente allá afuera, escucha, ¿te das cuenta? La están acibillando ¿entiendes? Y ya vienen por nosotros...



**Actor 2**

Sólo somos actores.

**Actor 1**

¿Actores? *(a la actriz)* ¿Qué le pasa a éste?,  
¿sólo somos actores? *(al actor 2)* Quédese  
ahí esperando y les dice que usted es actor  
¡Imbécil!

**Actriz**

*(Conciliando)* Nos estamos complicando. No  
podemos discutir así, es mejor entonces que  
sigamos, tenemos que terminar la obra.

**El niño**

Es cierto, sigamos.

*(El actor 1 no se mueve ni dice nada. Final-  
mente, después de un incómodo silencio, se  
coloca en la que es aparentemente la posición  
para iniciar la escena)*

**Actor 1**

Muy bien, hagamos la escena, pero después,  
cuando pase lo que...

**Actor 2**

*(Pendenciero)* Ya te dije: sólo somos actores...  
*(El actor 1 trata de reaccionar, el actor 2 huye  
detrás del umbral, los demás se acomodan y  
esperan)*

**3**

**DE LAS PRIMERAS MUERTES**

*(El actor 1 empieza sin emoción, luego se  
mete en la situación)*

**Padre**

Dijeron que era puta, que trabajaba en la  
noche, incluso embarazada. Hombres extraños  
la visitaron.

**Madre**

No, no lo era, no seas insensible.

**Padre**

¿Y los hombres?

**Madre**

Seguramente familiares...

**Padre**

¿A esas horas, tan misteriosamente...?

**Madre**

Lo vi en su rostro, era decente. Todo se puede  
ver en la cara de un muerto. Tenía miedo.

**Padre**

Claro, la estaban matando.

**Madre**

No ese miedo, era uno anterior a la muerte.

**Padre**

Ahora te volviste clarividente.

**Madre**

¡No es un chiste! Estaba asustada y sola, tal  
vez cansada

**Padre**

Te lo estás tomando muy a pecho.

**Madre**

¡Dios mío, la estaban persiguiendo!

**Padre**

Pará, ya está bien ¿Qué te pasa?

**Madre**

Lo sé, estoy segura.

**Padre**

Qué importa... ya no está.

**Madre**

¿Le viste la mano?

**Padre**

No.

**Madre**

Tenía argolla.

**Padre**

¿Y?

**Madre**

Era casada; estaba de paso. No llevaba casi nada... Huía.

**Padre**

¿De quién?

**Madre**

No lo sé... ¡De los hombres que la visitaron!

**Padre**

Eso es ridículo.

**Madre**

Tú eres ridículo ¿No te das cuenta?, estamos rodeados; ahora están aquí... Todos tenemos el epitafio hecho.

**Padre**

Mujer estás muy nerviosa ¿De qué hablas?  
¿Quiénes están aquí?

**Madre**

Los hombres... aquí están los hombres.

4

## TODOS LOS MIEDOS

**El hombre**

*(Saliendo de atrás del umbral)* Llegamos nosotros.

**Jovencito**

Llegaron.

**El hombre**

Aquí empieza la historia.

**Padre**

Pero la historia ya había empezado y el primer capítulo se había escrito en nuestra acera, con sangre caliente.

**Jovencito**

Estuvieron por mucho tiempo en los márgenes, todos creímos que allí se iban a quedar, o se acabarían. Pero no fue así, siguieron avanzando; ahora están aquí, adentro, como en su casa. Esta es la ciudad, la metrópoli.

**Padre**

Y nosotros los metropolitanos.

**Jovencito**

*(Al padre)* Vi pasar uno por la esquina, iba rápido, tenía el rostro de cacería que ponen cuando encuentran a uno de la lista

**Padre**

No llames los malos presagios.

**Jovencito**

Pero es cierto.

**Padre**

No se puede hablar de esas cosas, nosotros no sabemos nada... son peligrosas... ese era un señor como cualquiera.

**Jovencito**

¿Como tú?

**Padre**

¡No!

**Jovencito**

¿Entonces?

**Padre**

Como cualquiera y cállate.

**Jovencito**

Tienes miedo.

**Padre**

¡!

**Jovencito**

Es peor el miedo.

**Padre**

Es normal.

**Jovencito**

O se tiene miedo o se vive.

**Padre**

Entonces estoy muerto, y quiero seguir así, muerto, totalmente.

**Jovencito**

Tampoco estas muerto.  
(Estruendo)

**Padre**

¡Dios!

**Jovencito**

Fue él.

5

## MONÓLOGO DE "EL HOMBRE"

*(El actor 1 y el niño giran el umbral. Aparece, entre las sombras, "El hombre")*

**El Hombre**

La mujer tenía la lengua muy larga, había que cortarla desde el cuello. Eso creemos. No hay nada seguro, pero es que así, tan raro, de la nada, se va apareciendo un día. Cuando le preguntamos nos dijo que la habían sacado "Los Otros", que porque decían que nos hablaba a nosotros. Tan tonta, pensar que le íbamos

a creer. ¡No la sacaron! La mandaron aquí, de sapa, a ver qué se pillaba. Nosotros no comemos cuento, estamos atentos, sabemos cuándo la gente está mintiendo, cuando nos están engatusando ¡Pura mierda! Las mujeres hablan, les gusta parar la oreja, abrir los ojos y contar... y va la madre si no la mandaron... Y claro, le ponen a uno trampitas: como estaba embarazada creían que nos iba a dar pesar ¡Que nos iba a temblar! ¡Qué hijueputas! Esta es la guerra, hay objetivos más importantes, cuestiones ideológicas. Y sí, lo reconocemos, no estábamos seguros ¿Y qué? Es mejor prevenir que curar, la guerra tiene sus consecuencias, tiene unos costos (Sonríe). Y hasta mejor así; en últimas ¿con qué iba a mantener al pelaito? Le hice fue un favor ¿¡O no!?... así somos "Los Hombres". *(El padre y el jovencito giran el umbral)*

## 6

### EL TEATRO DE LA GUERRA

*(El actor 2, interrumpiendo)*

#### Actor 2

¿Qué hacemos aquí?

#### Actriz

Ensayamos la obra.

#### Actor 2

¿Cuál obra? No sabemos el final, no sabemos el título; no se puede hacer una obra así.

#### Actor 1

¿Por qué no? ¿Ahora va a culpar al texto de su mediocridad como actor? Dígame ¿Por qué no?

**Actor 2**  
¡Porque no!

**Actriz**  
No es lógico ¿Para dónde vamos?

**Actor 1**  
Con este actor de mentiras, que sólo es un loro, que no hace más que recitar, y ni siquiera eso: regurgitar los textos y arrojarlos, que no tiene la menor idea de lo que es poesía...

**Actriz**  
¡A ninguna parte!

**Actor 1**  
¿Qué quieren que hagamos?, no podemos salir, allá afuera están los matones...

**El niño**  
¿Somos prisioneros?

**Actor 1**  
No, "Sólo somos actores".

**El niño**  
Actores prisioneros.

**Actor 2**  
Yo quiero salir.

**Actriz**  
¡No! Esperemos al calvo, no debe demorar; él nos dirá que hacer, sabremos qué pasa afuera, si ya se calmo todo.

**Actor 2**  
Mejor me hubiera quedado en mi casa.

**Actor 1**

¿Cuál casa? Seguro que ya la tumbaron, han puesto dinamita en todas partes.

**Actor 2**

¿Y esta obra? ¿Sobre la guerra dijo el calvo? A mí no me parece.

**Actor 1**

Tú no entiendes nada. Son símbolos: los que se van, los que asesinan, la mujer embarazada ¿entiendes?, es la vida, la vida que se ahoga; Esteban, la economía, todo se derrumba. ¡Son símbolos!

**Actor 2**

¡Símbolos! ¿A quién le interesa?

**Actriz**

*(Refiriéndose a los dos actores)* Nadie los entiende.

**Actor 2**

*(Que sigue con lo de los símbolos)* Al contrario, los van a entender los matones ¡No salimos vivos de esta!

**Actor 1**

¡Cálmate o te calmo!... *(Largo silencio)* Estamos cansados, hemos ensayado mucho...

**Actor 2**

*(Reventando)* ¡Hemos repetido mucho! Siempre lo mismo, no avanzamos... ya le matamos el alma a las escenas

**Actor 1**

Si usted no le ha puesto nunca el alma a nada...

**Actriz**

Tenemos que calmarnos. Estamos demasiado nerviosos, todo ha pasado muy rápido: salimos de la casa anoche, no hemos dormido, o a ratos y muy mal, tampoco hemos comido... *(Mira al niño que está al fondo comiendo papitas fritas)* ¡No más papitas! No más porque-rías, deja eso... déjalo.

**Actor 2**

¿Cuánto tiempo más va a durar esta cosa? Esto es eterno.

**Actriz**

¡Cállate! No hables más, por favor, estás poniendo nervioso al niño.

**Actor 2**

Por lo menos está aquí, contigo.  
*(Largo silencio)*

**Actriz**

Vamos a tranquilizarnos. Somos como una familia. *(Pausa)* No pueden quedarse aquí toda la vida, en algún momento tendrán que irse...

**El niño**

¿Y si no se van?

**Actor 1**

No te preocupes, seguro que mañana llega el ejército y...

**Actor 2**

*(Muy excitado y gritando)* ¡Magnífico! ¡Estupendo! ¡Qué gran solución! Si no nos matan estos, nos mata el fuego cruzado...



**El niño**

¡No más! ¡No aguanto más! No hablen, creo que vamos a matarnos entre nosotros...

**Actor 1**

(Tranquilizando al niño) No va a pasar nada, no te preocupes.

**Actriz**

Hagamos lo que sabemos hacer, actuemos, improvisemos, propongamos una escena... cualquier cosa menos hablar...

(Pausa. Lentamente, y sin decirse nada, se van ubicando y preparando para continuar con la obra)

7

**ESCENA DE ESTEBAN****Padre**

¡Dios!

**Jovencito**

Fue él.

**Padre**

¿Quién sería esta vez?

**Jovencito**

El Hombre.

**Padre**

¿El muerto?

**Jovencito**

Cualquiera.

**Jovencito**

Cualquiera, como tú.

*(La madre aparece, entra por el umbral. Un gesto inmóvil de dolor)*

**Madre**

Esteban, el del granero... *(Abraza al jovencito. Le tapa los oídos)*

**Padre**

¿El viejo?

**Madre**

El hijo. Los tenían absorbidos, ya no aguantaban más, se les caía de a poquitos el negocio. Vinieron a cobrar, les dijo que ya no pagaba más, que de dónde, que no cerraba el negocio por las deudas. Luego empezó a gritar, a decirles que eran unos malditos muertos de hambre y que fueran a pedir plata donde los ricos o que atracaran bancos, que por qué se metían a una pobre tienda de barrio. El papá trataba de callarlo, pero no podía; si hubieras visto la cara del papá, pobre señor, haciendo fuerza. Pero él seguía diciendo cosas: que si querían plata que trabajaran, que eran unos chupasangre, unos parásitos... que su papá no era ningún güevón para seguir manteniéndolos... ¡Tres tiros!... en la cabeza.

*(La madre y el padre, estáticos, en un abrazo.*

*El jovencito va hacia el proscenio)*

**Jovencito**

Y la lista era larga: sutanito y peranito, éste y aquél, Equis, Ye y N.N. *(En este momento el actor 1 y la actriz, sin que lo perciba el niño, se susurran reflexiones)* El Mudo, Juancho,

Moncho y Guillo... viejos, jóvenes o niños; tarados, pilosos y señores; de saco o de blue jean, con vestido o minifalda... una matanza democrática...

## 8 UNA OBRA FRAGMENTADA

*(La Actriz corta la escena mientras va a buscar su libreto. Los actores parecen tomarse una pausa para analizar)*

**Actriz**  
Y no es sólo el final

**Actor 2**  
*(Aparentemente interesado)* ¿No?

**Actriz**  
*(Revisando su texto)* Faltan datos... estamos actuando fragmentos...

**Actor 1**  
Claro, es una obra fragmentaria, una...

**Actor 2**  
*(Irónico)* Es una obra incompleta, la escribió en desorden...

**Actor 1**  
Él siempre escribe en desorden; eso en algunos autores es una cualidad, porque el fluido de la acción es como en los monólogos interiores de...

**Actriz**  
Es que no estoy diciendo que me disgusta.

**Actor 2**  
¿Entonces?

**Actriz**  
Me gusta, me gusta mucho. No es lineal, pero tampoco... Es tal vez impresionista y... Sí, como impresionista, en sobresaltos... destacando, iluminando ciertos momentos... Burdas y gruesas pinceladas, espacios en blanco...

**Actor 2**  
¡Abstracta!

**Actor 1**  
¡No! ¿Abstracta? Llegó otra vez el idiota. Abstracta no, pero tampoco figurativa... es como si las acciones y las imágenes se alternaran para construir una idea de...

**Actor 2**  
Están sacando en limpio al calvo.

**Actriz**  
No, lo que pasa es que empiezo a entender esta obra.

**Actor 2**  
Yo no.

**Actor 1**  
Sí, yo también. (Al actor 2) ¿Has visto las noticias?

**Actor 2**  
¿Cuáles? ¿Las noticias? Sí, claro... no sé... sí...

**Actriz**

¿Qué recuerdas? ¿Cómo se quedan esas noticias en tu cabeza? Dime lo que ves.

**Actor 2**

No lo sé... es...

**Actriz**

¿Te das cuenta? No lo recuerdas todo, es imposible, no puedes hacer una crónica absoluta.

Sólo impresiones: una bomba, tres cuerpos sangrantes, una mujer que llora, alguien busca a alguien, policías, periodistas, un incendio... partes y partes... Ahí tienes una historia, o muchas...

**Actor 1**

*(Muy emocionado)* ¡Entonces es eso! ¡Partes y partes! Quiere borrar las conexiones, deja sólo impresiones para que el espectador construya el resto... Una mujer asesinada, un presentimiento, dos llamadas, dos despedidas...

Actriz: ¡Sí! Tienes razón, eso es lo que quiere El Calvo...

**Actor 2**

¡Es tonto! ¿Para qué tantas vueltas?

**Actor 1**

¿De dónde viene la muerte?

**Actor 2**

Pues... qué se yo... ¿eso qué tiene que ver?

**Actriz**

*(Al actor 1)* ¿Te das cuenta? No es tangible, es una metáfora. Estamos haciendo una metáfora.

**Actor 1**

*(Muy serio)* No. Aquí no hay metáforas. Es cierto, todo es cierto. *(El actor 1, perturbado por el hallazgo, va hacia el niño que se ha quedado dormido, lo levanta y lo trae hasta el centro del escenario).* Vamos a hacer ya mismo la escena de la despedida.

**Actor 2**

¿La despedida?

**Actor 1**

Sí, esa. *(A la actriz)* Tú, quédate allí, no te muevas, la emoción contenida, ¿está bien? *(Al niño)* Y tú no dejes de mirar nunca al frente. No levanten la voz, hagámosla como en susurros. Yo me voy a meter también, aquí en el centro. Tengo una propuesta.

**9**

**LA DESPEDIDA**

**Jovencito**

Te extrañaré como se extraña el sol cuando hace invierno.

**Padre**

Dijo ella.

**Madre**

El invierno es largo.

**Padre**

Dijo él.

**Jovencito**

Pronto acabará y oleremos las flores.

**Padre**  
Contestó.

**Madre**  
No es cierto.

**Madre**  
Las flores de los cementerios.

**Jovencito**  
Sí, no es cierto.

**Padre**  
Respondió.

**Madre**  
No es cierto.

**Jovencito**  
No es por mucho tiempo.

**Padre**  
Le dijo.

**Padre**  
Le dijo.

**Jovencito**  
Es por poco tiempo.

**Madre**  
Tiene razón, pensé.

**Padre**  
Dijo ella.

**Jovencito**  
Todos dicen que vuelven.

**Madre**  
Es por poco tiempo, ya verás que no hay mal  
que dure cien años.

**Madre**  
Es difícil.

**Jovencito**  
¿Volver?

**Jovencito**  
Tenía los ojos tristes, estaba pálida, las manos  
le sudaban y temblaban, era un cuerpo de  
miedo, hablaba suave... muy suave...

**Madre**  
Irse...

**Madre**

**Jovencito**  
¿Irse?

Estaba asustado, pero parecía tranquilo. Es un  
bebé, mi bebé. Mi niño jugando a ser fuerte.

**Madre**  
...Volver.

**Padre**

**Jovencito**  
No te vas; nos vamos nosotros.

*(Señalando al jovencito) Lloró. (Señalando a  
la madre) Se le aguaron los ojos.  
(Todos miran rápidamente hacia un teléfono  
que está a la derecha, aunque este no suena)*

**10**  
**LA LLAMADA**

*(“El hombre” se ha colocado, durante la escena anterior, en un lateral. La madre corre hacia el teléfono, el padre trata de impedirselo pero no lo logra. El padre tratará de hacer que el jovencito no escuche la conversación y que la mujer mida sus palabras)*

**Madre**  
¿Y el niño?

**El hombre**  
Siempre dicen lo mismo: el niño, el hermano, el padre; cualquier excusa los detiene. La familia, siempre la familia. Si le contara cuántas cosas los une más allá de sí mismos.  
Madre: Usted no sabe lo que significa un hijo.

**El hombre**  
Lo sé, lo sé muy bien. Pero la mayor satisfacción que puede dar un hijo te la da nueve meses antes de nacer.

**Madre**  
Hijo de puta.

**El hombre**  
Hablamos de los hijos, no de las madres.

**Madre**  
No importa de lo que hablemos.

**El hombre**  
Sí importa, usted no sabe nada.

**Madre**  
Cada día menos.

**El hombre**  
Y menos si no se va. No va a saber qué será su hijo cuando grande; no se va a enterar quién se case con él... no sabrá si es un obrero o un gerente o un matón.

**Madre**  
¿Su madre si se enteró?

**El hombre**  
¡Mire, señora...!

**Madre**  
¿A quién miro? ¿A una sombra que no da la cara?

**El hombre**  
Esto no es un juego.

**Madre**  
Créame que no me divierto.

**El hombre**  
Usted la pone así... tiene veinticuatro horas.  
*(La madre cuelga el teléfono. El padre y el jovencito la miran. Pausa)*

**11**  
**¿PARA QUIÉN ACTUAMOS?**

*(El actor 2, sin moverse de su sitio, interrumpe nuevamente)*

**Actor 2**  
Creo que todos están muertos.



**El niño**

No digas eso, es horrible.

**Actor 1**

¡Cállate!

**Actor 2**

Hace horas que no se escucha nada.

**Actor 2**

¡Estos los disparos en sus cabezas!

**Actor 1**

*(Nervioso)* ¿O será que nosotros estamos muertos y no lo sabemos?

**Actor 1**

¡Cállate!

**El niño**

¿Qué?

**Actor 2**

Aquí están sus vísceras al aire...

**Actriz**

*(Mientras camina hacia la platea)* ¿Por qué no salimos?

**Actor 1**

Que te detengas...

**Actor 2**

¡No!

**Actor 2**

Esta la sangre saliendo de sus pechos...

**Actor 1**

*(Deteniéndola)* ¡No! Es peligroso.  
*(Todos se quedan quietos, mirando al frente, en silencio. Pausa)*

**Actor 1**

*(Alterado)* ¡Cállate!

**Actor 2**

Este es su último estertor, es una obra fragmentaria, una obra incompleta, el director ha muerto, los act...

**Actriz**

*(Reflexiona. Mirando al público)* Y si todos están muertos ¿entonces para quién actuamos?

**Actor 1**

*(Enfurecido, trata de atrapar al actor 2)* ¡Miserable! ¡No juegues con la vida del Calvo!

**Actor 2**

Para los muertos. Imagínate: todas las butacas llenas de cadáveres. Un público verdaderamente atento. El grande y verdadero teatro de la guerra. Todos, completos o mutilados, atentos a nuestros propios fragmentos. ¡Señoras y señores! ¡Niños y niñas! Esta es la historia de sus propias muertes...

**Actriz**

*(Que no se ha movido)* ¡Es una desgracia que el televisor no funcione!  
*(El actor 1 detiene su persecución y viene hacia la actriz, que está al lado del televisor)*

**Actor 1**

¿Cómo que no funciona? Claro que sí, a mí me parece una idea genial...

**Actriz**

De verdad, digo que no funciona de verdad, que está dañado, y es una desgracia. Podríamos enterarnos qué pasa afuera.

**El niño**

No. Me parece mejor así, no quiero ver las noticias.

**Actor 1**

A mí me tiene en vilo no saber nada. No quiero ni pensar en la familia con la que vivo, cada vez que escucho una explosión siento que ellos...

**Actor 2**

Yo, en cambio, vivo sólo...

**Actor 1**

¿Por qué será que no me extraña?

**Actor 2**

Volví al mismo apartamento de toda la vida, atrás de la iglesia.

**Actriz**

Bueno, nosotros sí estamos muy mal: el niño y yo que vivimos junto a la estación de policía... es una suerte estar aquí.

**Actor 1**

Claro, no lo había pensado, ustedes viven ahí. *(Riendo)* Le deben la vida al calvo.

**El niño**

No, al teatro, le debemos la vida al teatro. *(La actriz sonrío).*

**Actor 2**

¿Qué van a hacer cuando esto termine?

**Actriz**

Mirar qué quedó.

**Actor 2**

¿Y después? *(El actor 1 lo mira amenazante)*

**Actriz**

Venir, ensayar... estrenar la obra.

**El niño**

¿Y si no aparece el Calvo?

**Actriz**

La estrenamos nosotros...

**Actor 2**

¿Para qué?

**Actriz**

Porque sí... para lo que sea... y aunque mueran todos... *(Al niño)* Vamos, tú empiezas más allá... *(Al actor 2)* ¡Usted! Salga que no le toca en esta escena. *(El actor 2 sale a regañadientes)* *(Se acomodan)*

**12**

**BREVE ESCENA DE LOS CAMINANTES**

**Jovencito**

*(Mirando al público)* Esta es la otra historia: el éxodo, las madres que se van, los hijos destetados a la fuerza, los hombres que no dejan huella, el silencio y la desolación en las calles, las casas vacías. Las sombras de madrugada en

los caminos, con sus pasos sigilosos, huyendo de otras sombras. Todo nos abandona.

*(El padre y el jovencito miran, a través del umbral, hacia el fondo del escenario)*

**Padre**

Pasó una señora vendiendo encendedores; reunía para el entierro de su hijo.

**Jovencito**

Pasó un hombre pidiendo para un pasaje.

**Padre**

Pasó la muerte quejándose de dolor de muela.

**Jovencito**

Pasaron veinte.

**Padre**

Veintiuno, yo conté veintiuno.

**Jovencito**

Con ese sí.

**Padre**

No, con ese van veintidós.

*(Oscuro)*

**13**

**LA DERROTA Y LA MALETA**

*(El padre mira hacia la calle, a través del umbral. La madre lo mira, mientras hace las maletas)*

**Padre**

Doce horas, no más, así nos resumieron... Son

las ocho y treinta. La ciudad está en silencio, todos en sus casas rumian sus pesares; hoy una gran tragedia oscurece más esta noche. Los hombres lloran, se lamentan, se tragan de una el amargo sabor de la derrota, tienen sin brillo los ojos.

Las mujeres se conmueven, sienten la tristeza en el aire, saben... o sospechan... o intuyen la tragedia.

Los niños, con una indiferencia parecida al desconsuelo, no juegan en la calle...

Hoy esta es una ciudad fantasma, todos se han quedado muertos frente al televisor. La Selección pierde tres a cero, otra goleada, eliminados, nuevamente.

Y yo sólo cuento los minutos que me quedan junto a ti... Ocho y treinta y dos; en la mañana, antes de que te vayas ¿qué te voy a decir? Los hombres de mi barrio reniegan porque hay ley seca y no se puede celebrar la derrota.

Y yo tengo secos los ojos y me siento culpable de no poder llorar por ti, pero es que tengo un nudo en la garganta que no me deja.

Escucha, la gente aúlla, botaron un penal. A mí no me pasa la comida... ¿comerás bien? Abrígate, allá hace frío, no te vas a enfermar, trata de no pensar mucho que te deprimas. No puedo dejar de mirar el reloj. Qué noche tan rara, es larga y es cortica, como sin tiempo.

Expulsaron un jugador, un defensa, todos protestan.

Pero sólo yo se que te marchas, que te expulsan, ¿Dónde están los árbitros? Qué solos estamos.

*(Avanzando hacia la madre)*  
Ven abrázame, aunque perdamos.

Se nos acaba el tiempo... que importa.

*(La madre termina de hacer la maleta, abraza al jovencito, luego al padre. El jovencito le entrega un paraguas abierto. La madre sale por el umbral, se va.  
El padre se queda en el umbral, no la mira)*

#### 14 UN HOMENAJE INCOMPLETO

*(El actor 1, que ha estado muy afectado en las últimas escenas, se descompone)*

**Actor 1**  
*(Gritando)* ¡Qué solos estamos!

**Actriz**  
*(Entrando rápido)* ¿Qué te pasa? *(El actor 1 no reacciona. Ella lo acaricia)* ¿Qué te pasa? Dime.

**Actor 1**  
Me ponen mal estas escenas.  
*(Entran el actor 2 y el niño)*

**Actriz**  
¿Las despedidas?

**Actor 1**  
Es como si algo fuera verdad, como si nos estuviéramos despidiendo en serio.

**Actriz**  
Encontraste el espíritu de la acción, se te están iluminando las escenas...

**Actor 1**  
No se me ilumina nada, estoy nervioso.

**Actor 2**  
¿Por el estreno?

**Actor 1**  
¿Cual estreno? Por todo esto. Éramos un grupo normal, haciendo obras normales y de pronto al calvo le da por escribir estas cosas sobre la guerra.

**Actriz**  
Tiene visión.

**Actor 2**  
Demasiada, ahora somos verdaderas víctimas; llegan los matones y se toman el pueblo y nosotros nos quedamos encerrados en el teatro, en nuestra ficción... Parece un plan del Calvo tenernos aquí esperando que no nos vuelen con teatro y todo.

**Actriz**  
*(Burlándose)* ¡Stanislavskiano!, memoria emotiva...

**Actor 1**  
Terror, pánico, olor a pólvora, gritos ahogados que llegan de afuera...

**Actor 2**  
¿Cómo será el final?

**Actor 1**

¿Cuál?

**Actor 2**

No creo que haya pensado en esto.

**Actor 2**

El de la obra

**Actor 1**

Yo tampoco, pero sé que le gustaría.

**Actriz**

Él debe saberlo.

**Actriz**

Teatro de la crueldad.

**Actor 1**

¿Crees que venga?

**Actor 2**

Sigamos... actuemos, terminemos esto.

**Actriz**

Tal vez... (Pausa) Si está vivo viene.

**Actor 1**

No quiero.

**Actor 1**

Si no viene la dejamos así.

**Actor 2**

Hagamos Pedrito...

**Actor 2**

¿Incompleta?

**Actor 1**

No, menos. Pedrito no...

**Actor 1**

Sí, como un homenaje...

**Actor 2**

Sí, hagamos Pedrito... yo estoy listo...

**Actriz**

Un homenaje incompleto.

**Actor 1**

No, pero... ¿por qué esa?

*(El actor 1, muy afectado, se ubica al fondo del escenario para empezar la escena)*

**Actor 1**

¿Recuerdas la despedida?

**15**

## **ESCENA DE PEDRITO**

**Actriz**

Acabamos de hacerla.

**Padre**

¡Pedrito! ¡Carajo! ¿Qué estás haciendo?

**Actor 1**

No... La del Calvo... Dijo que el final sería inesperado.

**Jovencito**

¡Pedrito!



**Padre**

¡Soltá esa mierda!

*(El padre avanza lentamente hacia público. El jovencito, con una maleta cerrada, camina desde el lateral izquierdo al derecho, al mismo ritmo del padre)*

**Padre**

Volvieron a la tienda, no quedaron contentos con matar a Esteban. Son como un gran estomago que no se sacia. No se hace inventario, sólo se avanza.

*(El actor 1 se detiene, mira alrededor, corta la escena)*

**Actor 1**

¿Nos ha abandonado el miedo? ¡Ah! ¿Nos ha abandonado el miedo? No siento nada... nada... Sí, sí siento: es como una vergüenza lejana que me aplasta el pecho. *(Los otros actores entran asustados. La actriz trata nuevamente de calmarlo)* ¿Cómo se respira este aire azufrado? ¿Cómo no se nos han hecho un desierto los ojos? ¿Cómo hay sangre todavía en tantas venas? ¿Cómo es que no huele todavía a carne virulenta? No siento nada...

**Actriz**

¡Paremos! Él no puede más...

**Actor 2**

¿Pero por qué? ¿Siempre por él?  
No, sigamos...

**Actriz**

No, él no puede... no quería hacer Pedrito, él lo dijo... paremos...

**Actor 1**

No, nada de parar, sigamos... yo puedo... yo puedo...

**Actriz**

¿Seguro?

**Actor 1**

Sí... *(Nadie se mueve por un rato. El actor 1 lentamente vuelve a su posición)*  
¡A sus puestos!  
*(Todos se ubican en sus sitios. El Actor 1 continúa)*

**Padre**

Pedrito jugaba; así como yo cuando tiraba el trompo y me caía en la mano, como la vuelta a Colombia con pitapas.

Pedrito tenía canicas verdes en los ojos y la cara oscura como de piel de atardecer. No tenía más oficio que reírse y pasearse cazando tórtolas o pintarse la boca de mango en el parque. Vendía las últimas desesperanzas de los diarios en la mañana y me recordaba cuando yo —un niño flaco, pecoso y cacheticolorado— vendía corozos y pomarrosas en la salida de la escuela.

Pedrito —ese era su nombre y su apellido— no tenía señas; era hijo de cualquiera que quisiera, su casa estaba en todas partes y sirvió en todas las casas: hacía mandados, cuidaba carros, llevaba chismes, bañaba perros. Sólo le gustaba comer y tirar su yo-yo de botones de saco viejo, iba como un sonámbulo por las calles arrastrando carritos de tres llantas y nunca

caminaba, sólo corría, por eso tenía siempre un último resbalón en las rodillas.

Pedrito fue un héroe que nunca ganó en nada, que ni siquiera creció, que se quedó chico, que gritaba las últimas noticias sin saber leer, quizá sin comprenderlas, tal vez sólo como esas canciones que nos aprendemos aunque no nos gusten.

No estuvieron satisfechos con matar a Esteban, volvieron un día en la tarde, después del almuerzo, esta vez no dijeron nada, no hubo un reclamo, nadie tuvo tiempo siquiera de pensar.

El viejo se quedó mirándolos como si no los viera, la vieja agachó la cabeza y recogió los platos; nosotros mirábamos desde el frente, asomados en el balcón.

Yo volteé la cabeza y lo vi venir, corriendo entre los postes, con sus enormes dientes brillando y un avioncito de papel en la mano; Pedrito, el único piloto del asfalto. Entonces pensé todas estas cosas, me acordé de mí, de mis pantalones cortos, no pensé más, él era más rápido que todas las ideas. En un parpadeo llegó a la puerta del granero; entonces ellos, "Los Hombres", dejaron caer la granada, y Pedrito, sin medir sus manos, con la alegría del juego, del juguete encontrado, la recogió.

¡Pedrito carajo ¿Qué estás haciendo?!

**Jovencito**

¡Pedrito!

**Padre**

¡Soltá esa mierda!...

*(El jovencito llega al otro extremo, abre súbitamente la maleta y de ella cae una cascada de juguetes viejos)*  
*(Estruendo)*

**Padre**

Me miró, extrañado, y voló... en su avioncito de papel.

*(El padre canta un tango; se dirige a una esquina, donde hay una maleta, la abre y saca un sombrero y un abrigo, se los pone)*

16

## ESCENA DE LOS TANGOS

*(La madre, desde su ausencia habla con el jovencito)*

*(El padre susurra su tango hasta el final)*

**Madre**

Me cuentas en tu carta que papá está como loco.

**Jovencito**

Sólo balbucea tangos ¡Y qué mala voz! Los vecinos se quejan, pero a él parece no importarle.

**Madre**

Es que debe sentirse solo; cada cual se desahoga de alguna manera. No te preocupes, ya se le pasará.

**Jovencito**

Lo peor es que los repite, ¿sabes? Hasta me

empiezan a gustar. Algunos son chistosos y también tristes; tienen palabras enredadas, lunfardo dice él.

**Madre**

Son bellos y profundos, no son tan tristes; las cosas del alma algunas veces parecen así. Dile que te cante la “Balada para un loco”, ya verás que te gusta.

(La madre entona unas estrofas. El padre, en algún momento, desde la distancia, la acompaña)

**Madre**

“Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao... No ves que va la luna rodando por Callao; que un corso de astronautas y niños, con un vals, me baila alrededor... ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!

Quereme así, piantao, piantao, piantao... Abrite los amores que vamos a intentar la mágica locura total de revivir... ¡Vení, volá, vení! Larí larí lará...”

**Madre**

Esa canción es bien tierna, como de niños grandes que juegan a ser felices sin importar lo que pasa alrededor; sólo correr, cantar y bailar por las calles como locos mientras los demás creen ser muy serios y muy cuerdos.

**Jovencito**

Sí mamá, es linda, es como de sueños, te olvidas de todo. Papá dice que te la cantaba todas las noches cuando se podía cantar en las calles sin miedo a nada.

*(La madre desaparece. El padre se acerca al jovencito, lo ve pensativo)*

**Padre**

¿Qué ves hijo?

**Jovencito**

La ciudad. Parece mentira.

**Padre**

¿Qué cosa?

**Jovencito**

El cemento, los pedazos, la chatarra. Es como esas noticias de ciudades bombardeadas, Beirut, Sarajevo. ¿Esta es la ciudad en que nació?

**Padre**

No, esta es otra, esta es la ciudad que no existe.

**Jovencito**

¿Por qué no nos vamos?

**Padre**

No lo sé, tal vez porque todos no nos podemos ir.

**Jovencito**

¿Ya no tienes miedo?

**Padre**

*(Ríe)* Sí, claro que sí. Tenías razón, no estoy muerto. ¿Recuerdas? “O se tiene miedo o se vive”.

**Jovencito**

Sí, pero ahora sé que también se puede vivir con miedo.

**Padre**

¿Y quién dijo que los valientes no se acobar-  
dan de vez en cuando?

**Jovencito**

Pero nosotros no somos héroes...

*(La actriz y el actor 2 entran sigilosos, inte-  
rrumpen la escena)*

**17**

**ADENTRO Y AFUERA**

**Actriz**

*(Al actor 1)* ¡Escucha!

**Actor 1**

*(Todavía medio metido en la escena)* ¡Qué!

**Actriz**

Escucha, escucha... Escucha.

**Actor 1**

¿Qué?

**Actor 2**

Los pasos... ¿No los sientes?

**Actor 1**

No.

**Actriz**

¡Baja la voz!

**Actor 2**

*(Al niño)* Asómate por la rendija

**El niño**

*(Corriendo hacia el fondo)* Sí, voy.

**Actor 1**

¿Cuáles pasos?

**El niño**

*(Desde el fondo)* Son ellos.

**Actriz**

*(Al actor 2)* ¡Viste!

**Actor 2**

*(Al niño)* ¿Qué hacen?

**El niño**

No lo sé... hay muchos.

**Actriz**

¿Cuántos?

**El niño**

No veo bien... como diez.

**Actor 2**

¡Por allí!

**Actor 1**

¿Cien?

**Actor 2**

Por allí; también se escuchan pasos  
por ese lado.

**Actor 1**

*(Nervioso, descontrolado)* ¡Hijueputa, nos  
están rodeando!

**Actor 2**

Nos van a matar.

**Actriz**

¡Silencio! Ya hubieran entrado.

**Actor 2**

*(También muy alterado)* ¿Qué hacemos?

**Actriz**

¡Qué te calles! ¿Qué estarán haciendo?  
¿Qué quieren?

**Actor 1**

*(En voz alta)* Pues no será entrar a ver el espectáculo; deben estar comprando las boletas ¿Qué te imaginas? ¡Los matones se han hecho poetas, tienen altas aspiraciones estéticas! ¡Recitan viejos versos mientras descargan sus ráfagas! Hacen un alto en la carnicería para asistir al teatro ¡Han cambiado sus manuales de cacería por los dramas de Shakespeare! Ríen con Titus Andronicus, la consideran una “comedia memorable” ¡Hacen filas para entrar! ¡Rompen filas para aplaudir! Rompen en llanto... están felices... conmovidos, las emociones emergen de sus bellos rostros de verdugos... ¡Aplauden... Aplauden! ¡Aplauden! ¡Cerdos! ¡Aplauden! *(Cae al piso completamente perdido. La madre ha tratado de calmarlo. El niño está escondido, construyó un escondite con las maletas y el umbral. El actor 2 ha estado buscando salidas)*

**Actriz**

¡Ya basta! ¡Suficiente!

**Actor 2**

*(También alterado y en voz alta)* ¡Ahora sí estamos completamente jodidos! *(Al actor 1)* El calvo no va a llegar ¿Y sabes por qué? Porque está muerto, lo mataron ellos, estoy seguro... ahora nos toca... nos toca si nos quedamos aquí, esperando que nos acribillen o que tumben toda esta mierda y nos entierren de una vez en nuestro teatro... se acabó la obra. Estoy cansado... si no nos matan nos morimos aquí, encerrados... nos morimos de hambre... ¿Por qué esperamos más? ¿Por qué seguir esperando a los muertos? ¡Salgamos! ¡Tal vez no nos maten a todos! Es mejor que esta angustia... *(Decidido, saliendo. Tratan de detenerlo)* ¡Yo voy a salir...!

**Actor 1**

Cálmate, no sé lo que digo... vuelve...

**Actriz**

¡Cuidado!

**El niño**

¡No salgas!

**Actriz**

¡Devuélvete!

**Actor 1**

Estás loco.

**Actriz**

Dios mío...

*(Se escucha afuera un estruendo)*

**Actriz**

*(Caminando)* ¿lo mataron?



**Actor 1**  
(*Deteniéndola*) ¡Quieta!

**Actriz**  
¿Lo mataron?

**El niño**  
Ven, escondámonos.

**Actriz**  
Lo mataron.

**El niño**  
Al sótano.

**Actriz**  
Yo no me muevo de aquí.

**Actor 1**  
Tienes que ser razonable.

**Actriz**  
Nada es razonable.

**Actor 1**  
Van a venir.

**Actriz**  
No van a venir.

**Actor 1**  
Sí, sí, lo harán.

**El niño**  
¡Escondámonos, por favor, tengo miedo!

**Actriz**  
(*Sacando al niño del escondite*) Tranquilo

nene, todo está bien... no va a pasar nada...  
¿Los sientes? ¿Sientes cómo se van? Sí, ya se  
van... hagamos algo para el miedo...  
bien... la obra...

**Actor 1**  
No, yo no puedo...

**Actriz**  
Yo sí... entonces vamos con mi monólogo,  
por favor... (*Al niño*) Ven, ayúdame, coloca  
esas cosas allí... (*Se prepara para el  
monólogo*)

**Actor 1**  
Ya no más, no hagamos nada más...  
no puedo...

**Actriz**  
Voy a empezar... salgan... voy a empezar  
(*La actriz se ubica en medio del umbral.  
Delante de ella, como un altar, un montón de  
maletas*)

## 18 MONÓLOGO DE LA MADRE

**Madre**  
La cosa es dura aquí: para las ollas solamente  
esponjilla; casquillos de bala hacen sonajas  
para niños barrigones, lombricientos... Y  
en los cuerpos sólo jirones se hilachan para  
cubrir el frío de las noches paramosas.

Un gran alud de lamentos alimenta esta gente  
y el recuerdo de las tierras sembradas que no  
se echaron a la maleta. Llegan por puñados las  
familias incompletas; las mujeres sacan sus  
tetras de pezón descolorido para  
lactar bebés raquíticos.

Que no pasa nada dicen los que no ven este desangre.

Aquí se vende hasta el sueño, las carpas no alcanzan, se inflan de tanto cuerpo que les meten.

Sin embargo, se canta y se baila en la ciudad, los “niños bien,” se pasean borrachos por las avenidas en sus Toyota, mostrando las últimas tendencias en zapatillas.

Aquí los hombres llegan descalzos o con pedazos de caucho que alguna vez fueron botas, las mujeres en chanclas de meter el dedo y los niños tienen ampollas y hongos en los pies, o no tienen piernas sino muñones untados de pólvora de alguna mina.

Sin embargo, se escucha trance, house, tecno y salsa brava a lo lejos, saliendo de la “zona rosa”, donde las “hijas de papi” se empepan, para donarle el virgo a cualquier baboso play o alternativo que les ensarta el dedo y les anestesia el alma.

Aquí donde yo estoy, dizque ayudando, no llega otro eco del mundo, sólo ese murmullo de ciudad enferma e indiferente.

Me siento mal por no haber estado aquí antes, por haber creído que todo se resumía en resguardarme del dolor... sin saber que aquí la gente no crece porque se acaban de tanto recorrer y desandar caminos, sin saber que los habitantes de este resguardo improvisado se pierden en delirios sin que nadie los escuche,

que cuando alguien viene es a quejarse de que están robando, que le dañan el aspecto a las fachadas o, con un pañuelo en la boca, a comentar el mal olor y no a traer agua.

Mierda somos, una grandísima plasta depositada en las aceras, que ni los perros huelen. Uno puede quejarse de todo, de lo caro del teléfono, del último rayón del carro, de qué horrible no tener para el vestido, del maldito ascensor que es muy lento; pero cuando llegas aquí, no hay ninguna razón, ningún pero que valga, ningún motivo tan grande como los ojos vidriosos de esa niña y su cara picada de zancudos.

Sin embargo allá afuera, en los dominios de ese otro mundo que nos llega de lejos, la “Señorita Tanga” se acomoda la nariz y se levanta el culo mientras promete acudir en pos de los huérfanos. Aquí llegan todas las Señoritas y también las Señoras, con cara de penitencia, a pelar dientes y pasear lentejuelas para luego irse dejando sólo el perfume sanador de sus presencias, pero con la convicción de que ya fueron heroínas y mártires sacrificadas por su nobleza.

Perdóname hijo, pero no te puedo mentir, no quiero seguir siendo una mentira; este es el mundo, apiñado de contradicciones, quiero la honra de saberlo y que lo sepas, para que no creas en la verdad del sabio que escribe desde la apacible comodidad de sus murallas, o en la bondad del reportero que sólo llora para pautar.

Aquí estoy metida, porque quiero y debo...  
Por fin me siento persona... Porque cuando le  
cambio los trapitos al bebé de estas madres,  
me siento tan madre como contigo. Este es  
un bando de todas las batallas, del norte y del  
sur, distintos acentos de una voz: amenazados,  
sobrevivientes del masacrar, de terremotos,  
del olvido y el hambre...

¿Qué le podemos hacer? Esta es la verdad, la  
misma que tapamos diariamente con el zapa-  
to; ojalá no fuera así, pero nos faltan  
toneladas de amor.

*(Oscuro)*

19

### ESCENA DE “EL FINAL”

*(El actor 1 atraviesa el espacio, inventa una  
escena para el padre; lleva una foto o un car-  
telito con el rostro de la actriz impreso)*

**Padre**

¿La han visto? Tiene una sonrisa hermosa, sus  
ojos son tranquilos. ¿Nadie tiene una seña?  
Su piel es suave... le gustan las peras. Parece  
sería pero cuando toma confianza te hace reír  
¡Sale con unas cosas! Se le ocurre de todo. Si  
la ven no olviden donde estoy... En el  
parque, en la silla que está junto a la ceiba...  
Allí espero por si algo. Pongan bastante cuida-  
do, tal vez se la encuentren. Es fácil saber que  
es ella. Me avisan. Viva o... como sea. Quiero  
verla. Tengo algo que decirle. Ya saben, en el  
parque... junto a la ceiba. Esta es su foto. O  
con el niño me mandan la razón.

*(Entra el niño, corriendo, muy asustado. Trae  
el libreto y las gafas de la actriz. El actor 1,  
delirante)*

**El niño**

Salió.

**Actor 1**

Lo tengo casi listo.

**El niño**

¿Para qué? Se fue, ha salido...

**Actor 1**

Escucha: “Uno busca lleno de esperanzas  
/ el camino que los sueños / prometieron a  
sus ansias. / Sabe que la lucha es cruel y es  
mucha, / pero lucha y se desangra / por la fe  
que lo empecina. / Uno va arrastrándose entre  
espinas, / y en su afán de dar su amor / sufre  
y se destroza, hasta entender / que uno se ha  
quedao sin corazón.” ¿Te gusta?

**El niño**

Te digo que salió.

**Actor 1**

¿Quién?... ¿Salió? No puede ser.

**El niño**

Dijo que no pasaría nada, que tenía  
que averiguar...

**Actor 1**

¿Averiguar qué?

**El niño**

Lo del calvo: si está vivo... si está muerto.

**Actor 1**  
¡Es muy arriesgado!

**El niño**  
No digas eso.

**Actor 1**  
Lo siento.

**El niño**  
¿La van a matar?

**Actor 1**  
No, ella es sagaz, es muy inteligente.

**El niño**  
Ellos también.

**Actor 1**  
No le va a pasar nada.

**El niño**  
Salgamos

**Actor 1**  
¡No! Tranquilo... esperémosla aquí.  
(Pausa). (Silencio).

**El niño**  
No puedo.

**Actor 1**  
Tenemos que hacerlo... ¿Te gustó la canción?

**El niño**  
Sí.

**Actor 1**  
Es para el final.

**El niño**  
No tenemos final.

**Actor 1**  
Tenemos una última escena.

**El niño**  
(Mirando el libreto) Sólo es una acotación.

**Actor 1**  
¡No se puede decir eso! ¿Cómo que sólo es una acotación? ¿Tú qué crees que es una acotación? En ese texto, entre paréntesis, puede estar la esencia.

**El niño**  
Pero es que dice...

**Actor 1**  
¡No lo digas! Aún no.

**El niño**  
Qué raro.

**Actor 1**  
¿Qué?

**El niño**  
En el último texto... No, en este (Señalando), sólo quedamos los dos, como ahora.

**Actor 1**  
El teatro es mágico.

**El niño**

Es cruel.

**El niño**

¡No está! ¡No hay nadie! Estamos solos...

**Actor 1**

También.

**Actor 1**

¿Solos? Pero no se pueden ir... tenemos que pasarla otra vez, que El Calvo la corrija... es una obra difícil... Hay que apurarse ¡Pronto es el estreno!

**El niño**

Nos pusimos filosóficos.

**El niño**

¡No hay estreno!

**Actor 1**

¿Y no somos filósofos?

**Actor 1**

¡Sí! ¡Este es el estreno!

**El niño**

Somos actores.

**El niño**

¿Y para quién?

**Actor 1**

También...

**Actor 1**

*(Mirando al público)* Para... los muertos.  
*(Pausa)*

**El niño**

Pero los actores actúan.

**El niño**

¿Y el final?

**Actor 1**

Así de simple.

**Actor 1**

Este es... aquí... Trae eso... y eso. Acomóda-lo bien... Rápido. Sí, ponlo allí.  
*(El niño trae el televisor, lo pone con la pantalla frente a ellos. El padre sostiene la sombrilla de la madre. Están parados sobre una gran maleta abierta. Sólo los ilumina la luz que sale de la pantalla del televisor. El niño sostiene en sus manos el cable del televisor)*

**El niño**

Entonces ¿Qué estamos haciendo?

**Actor 1**

El último texto, la acotación, el final... ¡Dile a tu madre que venga!

**El niño**

Salió...

**El niño**

¿Y qué sigue después del final?

**Actor 1**

Al otro, el idiota ese que...



**Actor 1**  
Lo mismo que antes del principio.

**El niño**  
¿Qué cosa?

**Actor 1**  
El silencio, sólo el silencio.

**El niño**  
¿Ya estamos haciendo el final?

**Actor 1**  
Sí... *(Pausa)* dilo...

**El niño**  
¿Qué cosa?

**Actor 1**  
La palabra *(Haciendo un gesto hacia el libreto)*

*(Pausa)*

**El niño**  
*(Leyendo)* ¿Fin?

**Actor 1**  
Una vez más.

**El niño**  
Fin.

**Actor 1**  
¡Más fuerte, qué rompa el silencio!

**El niño**  
¡Fin!

*(El niño desconecta el televisor) (Oscuro)*

**Fin**

# PERUCHO MEJÍA



PERUCHO MEJÍA





# APROXIMACIÓN AL PERSONAJE

## DESDE EL TEATRO POPULAR MESTIZO Y ANALÓGICO

RODRIGO RODRÍGUEZ\*

ASNO: 2008 OBRAS: Ligazón AUTOR: Ramón del Valle Inelán DIRECTOR: Guillermo Pedraza  
EN ESTA FOTO: Vanessa Graldo FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez





**Resumen**

El presente artículo da cuenta de los elementos teóricos y metodológicos que sirven de fundamento a la construcción del personaje en el trabajo escénico del Grupo Ditirambo Teatro de Bogotá. Mediante la exposición de términos como "obra unívoca", "obra equívoca", "teatro popular", entre otros, el autor documenta la experiencia que por años ha ido decantando el grupo, a partir de diversas formas de asumir la tarea de la puesta en escena. Se trata de una mirada local, desde adentro, con la que se pretende abonar en el entendimiento de la problemática del personaje.

**Palabras clave:**

Obra equívoca, obra unívoca, personaje, teatro mestizo, teatro popular.

**Abstract**

This article presents the theoretical and methodological elements that underlie the construction of character at the stage work in the group Ditirambo Teatro de Bogotá. By posting of such terms as "univocal work", "equivocal work," "popular theater", among others, the author documents the experience which for years has been shifted toward the group, from various forms of assuming the task of putting on the scene. This is a local view from the inside, with which it intends to contribute the understanding of the issue of character.

**Keywords:**

Equivocal Work, univocal work, character, Mestizo Theater, popular theater.

Ditrambo Teatro, viene aplicado la herramienta teorizada a continuación, en su búsqueda por hacer cada vez más sólida la propuesta de ese Teatro Popular *Mestizo y Analógico*<sup>1</sup> que implica el desarrollo de la hermenéutica analógica en el arte escénico. Parte de la sustentación teórica empalma, desde la praxis, con la primera obra de Ditrambo Teatro llamada Gilaldo Sampos (1988) y desde la filosofía, posteriormente, con dos textos del doctor Mauricio Beuchot: Tratado de *hermenéutica*

*analógica*<sup>2</sup> y *Hermenéutica analógica*,<sup>3</sup> en los cuales encontramos una mejor manera de explicitar lo que hacemos, no desde el teatro en sí mismo sino de la filosofía al escenario, a los textos teatrales y viceversa. La lente con que pretendemos mirar el mundo del teatro como acto vivo atiende a cierta ambigüedad de las obras, a una jerarquía de los sentidos, de modo que nos alerta ante una matematización, un rasgo positivista o en la divagación anárquica y sin compromiso, de modo que evitemos llegar de forma inapropiada al análisis desde miradas extremas, desde aquéllas que sólo dan una posibilidad temática a un texto o las que tienen infinitas y relativas respuestas interpretativas para la misma obra.

De ahí la necesidad de intentar proponer una posición analógica a estos dos extremos. Durante estos años todo tipo de público ha visto nuestro trabajo y cada persona vive o percibe la obra desde su situación aquí ahora, y comprobamos que hay tantos gustos como espectadores, que asisten por la conjugación de temas como la gestión, difusión, comercialización, publicidad, producción, monopolios culturales, etc.

1. Para efectos de síntesis, llamamos HA a la hermenéutica analógica, HAAE a la hermenéutica analógica del arte escénico y TPMA al Teatro Popular, Mestizo y Analógico.

2. Mauricio Beuchot, Tratado de hermenéutica analógica. Primera Edición. México, D. F. Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. 1997.

3. Mauricio Beuchot. *Hermenéutica analógica. Aplicaciones en América Latina*. Bogotá. El Búho. 2003.

ANO: 2008 OBRA: *Ligazón* AUTOR: Ramón del Valle Inclán DIRECTOR: Guillermo Piedrahíta EN ESTA FOTO: Nathalya Santama FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez



## OBRA UNÍVOCA

Es aquella de mensaje directo, en donde se reconoce la obviedad, con una dramaturgia que siempre informa, en la cual se prevén fácilmente los acontecimientos e incluso el final y con actuaciones ilustrativas, estereotipadas, a veces con exceso de didactismo, que hace concesiones en aras del supuesto y único objetivo: ganar indulgencias del espectador. Hay concesiones al público para ganar su favor, se renuncia a la investigación, a la presentación de imágenes poéticas, a la exploración de los objetos y la mayoría de veces el humor es de doble sentido, con un propósito no comercial, sino mercantilista. La intencionalidad del equipo o creador es explícita, generalmente no tiene cambios de tiempo o espacio. En este grupo se pueden situar aquellas piezas que denuncian directamente desigualdades sociales, abusos de poder y modalidades como: los cuenta chistes, el café concierto, los socio dramas, el *stand-up comedy*, las moralidades, las obras de adoctrinamiento religioso, los cuadros escénicos publicitarios, etc.

Radicalizarnos es precisamente lo que evitamos aquí, admitir y aceptar que el otro existe y que debe ganarse un espacio para ejercer el teatro profesional de su preferencia, pues aún en obras analógicas requerimos momentos unívocos y equívocos. No pretendemos hacer juicios críticos de calidad, además, la realidad da para aseverar que existen representaciones de todos los niveles, y cada trabajo tiene su propio público. Los mencionados son rasgos que pueden aparecer y desaparecer, se acentúan, se

cruzan y no son enunciados aquí como lo indeseable, pues dentro de la pluralidad no se pretende dogmatizar la analogía como el buen camino, de hecho ese tipo de teatro unívoco tiene la mayor afluencia de público y un gran apoyo en cuanto a patrocinios. Satanizarlo va contra el principio conciliador de la HA.

## OBRA EQUÍVOCA

Vendría a ser aquella muy difícil de entender para el público, en la cual encontrar una historia se hace complicado, no hay concesiones al público, los actores bien pueden decir un poema, una proclama, desnudarse por desnudarse, pintarse el cuerpo, experimentar con texturas, emitir toda clase de sonidos, se confunde el espectáculo con la clase de sensorialidad o una demostración de trabajo, se danza y todo tiene validez. La dramaturgia se puede construir al mezclar textos de diferentes autores, épocas y géneros, su estructura es tan fragmentaria que quitar o poner una escena no afecta para nada la representación.

La obra equívoca, amparada muchas veces en la validez del absurdo, es relativa en extremo, en ella la construcción de un público no es importante, el creador puede considerar todo lo que produce como arte; refugiado en la libertad creativa reconstruye, enriquece, deconstruye, mutila obras primigenias, hace clonación de personajes, adapta según el número de actores en su equipo de trabajo, hay saltos vertiginosos de tiempo y espacio, o estos se presentan como algo indeterminado, desarrolla una aptitud extraordinaria para hacer una creación en corto tiempo.

Aquí hay una mayor preocupación de la imagen sobre la palabra, luego el trabajo corporal es más intenso que en el teatro unívoco; sin embargo resulta indescifrable la intencionalidad de la propuesta, lo cual hace que se pierda el interés si es observada por espectadores formados por la lógica televisiva, que son la mayoría en Colombia. En los dos casos mencionados pueden existir obras que correspondan a tendencias de teatro épico político, naturalista moralista, ritualista vivencial, etc.

Como hemos experimentado esos extremos, cuando leemos que la HA pretende ubicarse entre lo unívoco y lo equívoco y que “... intenta abrir un campo de validez de interpretaciones cerrado por el univocismo, pero también cerrar y poner límites al campo de validez de interpretaciones abierto desmesuradamente por el equivocismo, de modo que pueda no haber una única interpretación válida, sino un pequeño grupo de interpretaciones válidas, según jerarquía, que puedan ser medidas y controladas con arreglo al texto y al autor”,<sup>4</sup> conscientemente abrimos la puerta al teatro analógico.

Por la naturaleza misma del arte escénico, para mal o para bien del espectáculo, el texto sufre variaciones a veces drásticas. Pretender fidelidad total al autor, teniendo en cuenta las manos por las que pasa el texto dramático antes de convertirse en teatro, es ingenuo; de ahí que la idea de tratar de encontrar una interpretación jerarquizada, en la que creemos hay cercanía

con lo que el autor aparentemente estaba comprometido. En este caso conviene jerarquizar los temas, conflictos y demás factores de la pieza, para poder interpretarla.

Por ejemplo, en *Antígona*, de Sófocles, las posiciones del tirano Creonte y Antígona son claramente adversas: el primero, defiende las leyes del Estado y prohíbe se entierre con dignidades a Polinices, la segunda, desea sepultar a su hermano de acuerdo con los ritos funerarios. La analogía entre las diferencias es el derecho que cada uno defiende. Antígona es el derecho natural, por así decirlo, el de una persona a sepultar un ser querido, a que le sea entregado el cadáver y se oficien honras fúnebres según sus creencias. Creonte, por su parte, defiende los derechos del Estado, las leyes y sanciones a los ciudadanos. En la parte superior del triángulo jerárquico estaría como tema principal el derecho. En la puesta, el derecho se debería traducir en acciones, eso ya compromete la metáfora, lo que nos saca de lo televisivo en la imagen, pues el texto de este ejemplo ya lo hace por su construcción.

La profesora María del Carmen Balderas recuerda que en el acto hermenéutico intervienen el autor, el texto y el lector.<sup>5</sup> Pero en el caso del teatro, proponemos la ampliación de estas variables, debido a su naturaleza y especificidad. Debemos ir más allá del texto y la representación. Eso quiere decir que de autor,

4. Mauricio Beuchot. Tratado de hermenéutica analógica. Op.cit. p. 9

5. Gloria del Carmen Balderas Rosas. Cuadernos de filosofía latinoamericana. Exposición de la hermenéutica analógica. Bogotá, Universidad Santo Tomás, Facultad de Filosofía. 2002. p.16.

texto, lector (A T L), nos encontramos, como vimos anteriormente, en situaciones así: autor, traductor, director, actor y espectador (A T D Ac E), o si la obra no requiere traductor: (A D Ac E). Incluso, hay ocasiones en que intervienen dramaturgistas y ¡hasta productores!: (A T Dra Pro D Ac E). Esto para el caso de una pieza que necesite traducción, porque debemos reconocer que por más fiel que quiera ser el traductor, un texto teatral no es el mismo, luego de haber pasado por sus manos. Los directores frecuentemente, y por diversas razones, recortan, amplían, cambian términos, adaptan y reestructuran los textos, lo cual significa matizarlos.

El texto escuchado por el espectador, el que sale de boca del actor, no es el que escribió el autor, hay modificaciones por circunstancias de escena. La interpretación hace variar la sintaxis, no se actúa como se escribe y ocurre con ciertos actores que se dan licencias incluso en detrimento textual de la pieza. El texto de reporte es el conjunto de opiniones, impresiones y reflexiones que se hace el espectador; asimismo, las frases de primera mano, lo que usted dice a su acompañante al salir del espectáculo, su juicio crítico, la sensorialidad y los motivos recordados.

## **LO POPULAR**

La experiencia de poner en escena 33 obras con temporada en 21 años, nos permite concluir que la mayor parte de los espectadores, en nuestro entorno, acepta con una facilidad increíble elementos del absurdo y la paradoja

en las obras teatrales, luego la mirada popular aquí no tiene que ver necesariamente con cobertura, con historias de gentes pobres. Aunque el tema del TPMA es la injusticia social del nivel que sea. Lo popular lo significamos aquí como aquello que todos saben, pero que no quieren ver y prefieren evadir. La totalidad de los espectadores saben que es ficción lo que ven en teatro y, paradójicamente, los impacta más un asesinato en teatro que las masacres o los asesinatos que ven en los noticieros de televisión y que son reales. La evasión a través del humor es una preferencia popular de nuestros espectadores. El TPMA trabaja la ironía, el humor negro, a diferencia del repentismo unívoco.

## **LO MESTIZO**

Comenzar por aceptarnos y reconocernos para transformar...nos. Luego de la conquista y la colonia, el mestizaje como realidad biológica, política, cultural, ofrece al teatro una veta de trabajo, de fuentes de escritura muy amplia. Detuvimos la búsqueda de la identidad nacional en la simple aceptación de lo mestizo, intentamos hacer un teatro de raíces indígenas y comprobamos que nos identificábamos por la reivindicación de las víctimas y el aniquilamiento de los aborígenes; sin embargo, nos costó reconocer que éramos otra cosa; pretender hacer un auténtico teatro ritual desde las raíces muiscas nos salía como una curiosidad para turistas, así que valió experimentar con elementos de la madre tierra, pero la misma riqueza mitológica nos absorbía; nuestra distancia real nos llevó al otro lado, al extremo de



tratar hacer un teatro a la europea, y es ingenuo tratar de ser más beckettiano que Beckett, más brechtiano que Brecht; tratar de imitar las puestas de grupos europeos en la búsqueda de un registro internacional o entender la vanguardia como el uso de tecnología de punta tampoco nos convenció, volvimos a la analogía. ¿Quién media entre el director y el público?: el arte del actor... La mediación mestiza, nuestra realidad entre lo aborigen y la globalización, en trabajo sobre el personaje y el actor, se convirtieron en nuestro camino.

## EL PERSONAJE

Al hablar de personaje escénico se debería aclarar desde qué punto de vista se hace la referencia, pues las ambiguas definiciones tradicionales privilegian las posiciones del espectador y del semiólogo investigador, dejando de lado a los otros creadores que intervienen en el hecho teatral.

La paradójica imposibilidad de definir con exactitud lo que es un personaje nos lleva a comprender la volatilidad de su naturaleza efímera, e intentar proponer una preceptiva básica, en el marco de la dramaturgia que obedece al teatro popular mestizo y analógico, modalidad escénica en la que nos encontramos. Aclaremos que siempre que nos refiramos al actor, por extensión y respeto hablamos de la mujer como actriz y creadora.

Sin duda, el primer personaje fue el cazador del paleolítico, investido de la piel del bisonte para atrapar a otros bisontes... mucho

tiempo ha pasado y sin entrar a dar definiciones totalitarias y dogmáticas, validemos la experiencia de algunos profesionales que trabajan con personajes y que dan un concepto, no sin antes aclarar el *carácter* como los preceptos o creencias morales del personaje, esto desde la mirada del autor y que Aristóteles refiere en *La poética* (1450<sup>a</sup>) como “aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales”, lo anterior referido a un rasgo comportamental del objeto animado o del actor que representa.

A mediados de los sesentas, Propp<sup>6</sup> hace la distinción entre el personaje que venía entendido como ente psicológico, a un nivel más técnico involucrado con la estructura profunda de la narración, esto es al “sistema global de la acción”, de modo que lo ve como un salto de ese ente de acción, llamado actante, a la configuración más precisa en el cuerpo del actor, que Patrice Pavis<sup>7</sup> designa como estructura superficial discursiva tal como aparece en la obra. Ese cambio de estado 1 a un estado 2, una simple y a veces compleja transición que puede ser voluntaria e involuntaria, va dándonos una característica analógica, a las múltiples formas de acceder a un personaje. Volviendo a Propp, señalemos los siete actantes que propone, sacados de una serie de cuentos: A. el malo; B. el donador; C. el ayudante; D. la princesa; E. el mandatario; F. el héroe; G. el falso héroe.

6. Propp, W. Morfología del cuento. Madrid. Editorial fundamentos.1977.

7. Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Términos y conceptos del análisis teatral. Barcelona. Paidós Ibérica.1980.

Cada uno de estos actantes está asociado a la acción, por ejemplo: el primero hace algo descalificador o una acción negativa, el segundo hace su entrada entregando un objeto mágico, el tercero es un aliado del héroe que le presta ayuda a éste, la princesa pide del héroe un acto asombroso y se vislumbra como futura esposa, el que manda encomienda la misión al héroe, éste como Ulises, debe pasar pruebas y obstáculos, y el último, el falso héroe, se hace pasar por el protagonista temporalmente.

El énfasis de Propp es fantástico porque dinamiza los roles y nos pone a pensar en am-

pliar las acciones, sobre todo en textos donde pareciera que algunos personajes sólo conversan y conversan, esto dejó de ser tan limitado y nos situó en múltiples acciones. El actante es el personaje hecho acción, el personaje que hace parte de un sistema global o general de acción, pero tiene como sabemos sus propias acciones, así como cada personaje tiene un objetivo, no debemos confundir ese objetivo con la serie de acciones que realiza el personaje, escena por escena, para lograr o no dicho objetivo; el actante es individual y no el asunto de la obra, por ejemplo: en *Esperando a Godot* de Beckett, Estragón y Vladimir realizan muchas



AÑO: 2008 OBRAS: Ligazón/AUTOR: Ramón del Valle Inclán DIRECTOR: Guillermo Piedrahíta DE IZQ. A DER.: Nathalya Samani, Vanessa Giraldo FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

acciones dentro del objetivo de esperar a Godot (Comen, caminan, se sientan, interactúan con pequeños objetos, etc.) y es que el personaje es individual, así tengamos un coro, un grupo de personas que hacen de “pueblo” en el circo romano, son personas o animadores de objetos los que componen ese grupo, esa masa está compuesta de personajes. En *Montallantas*,<sup>8</sup> el gavián o Alberto, comparten el mismo objetivo: hacer dinero, pero como actantes su naturaleza hace que realicen acciones diferentes.

En la tarea de crear personajes hay intereses que van desde lo involuntario y aficionado, hasta lo altamente especializado, investigado y profesional. Luego los caminos de acceso son amplios, independientemente de si el objetivo es hacer arte o no. Tomemos como ejemplo algunos actos performáticos en donde señoras madres de familia, la mayoría amas de casa, con hijos desaparecidos (que no son actrices, ni se han preparado para serlo, las acompaña el auténtico dolor de tener un ser querido desaparecido y la necesidad de protesta ante un acto criminal) hacen parte de un acto público en un parque, y que al colocarse una careta, una máscara o desfilan para hacer una ofrenda floral, ya están logrando la categoría de personaje sin proponérselo.<sup>9</sup>

Hay películas<sup>10</sup> en las que aparecen actores naturales, que son seguidos a manera de

---

8. Rodríguez Rodrigo, Montallantas. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura. De Narváez & Jursich. 1997.

9. Ver los trabajos del grupo peruano Yuyachkani bajo la dirección de Miguel Rubio.

documental por una cámara testigo, que registra el diario vivir de una comunidad y una vez editado el material y proyectado en una sala o visto por televisión, logra crear, sobre todo para quienes no conocen a las personas registradas, la categoría de personaje.<sup>11</sup> Lo anterior nos lleva a sacar una primera y sencilla conclusión: para que aparezca un personaje se requiere simplemente, un cambio de estado desde el punto de vista del espectador.

Hay infinitas definiciones de Personaje, desde lo no escénico a lo artístico, alguien que se distingue en su comunidad, en la vida pública y se hace ilustre, sobresaliente en cualquier

---

10. En *Las tortugas pueden volar*, Bahman Ghobadi, su escritor, director y productor, cambia los papeles protagónicos de la “guerra” en Irak, poniendo en primer lugar al pueblo iraquí (en éste caso los niños de un pequeño poblado del Kurdistan iraquí, cerca de la frontera entre Irán y Turquía), y como personajes secundarios a los dictadores/fascistas de turno (como el mismo director los llama) en Estados Unidos e Irak, Bush y Hussein.

11. Víctor Gaviria cineasta colombiano afirma: Esos actores naturales y las situaciones que contaban dieron el resultado de un cine realísimo. Me metía en los barrios a buscar el sentido de la vida de los ‘pistoleros’, los sicarios, los mafiosos... Al comienzo, el espectador no sabía bien qué decir, pero al ver la segunda pensaban que estaba dejando mal al país, que Colombia no era sólo eso. La crítica se ha generalizado en cambiar los temas a partir de la saturación, puesto que algunos colegas cineastas se guiaron por mi trabajo. No hago análisis psicológicos, les permito ser ellos mismos. No cuestiono moralmente a los actores, los acepto tal como son. No controlo los diálogos, ellos improvisan, por eso las películas tienen esa forma de hablar que molesta tanto porque tiene mucha jerga, que se hace difícil de entender pero que desvela una gran verdad.

actividad o que su vida, manera de ser, de hablar, de vestir se sale de lo corriente. Se simplifica diciendo que el personaje es uno de los seres que toman parte en la acción de una obra literaria, teatral, cinematográfica, etc., o un ser simbólico o animado que aparecen y actúan en una obra de ficción y ha sido inventado o creado por un autor o actor.

Adicionalmente, que los hay “redondos” y “planos” sean conceptos para medirlos en “profundidad” y “superficialidad”. También hay definiciones más semiológicas como la de Fernando Duque M.<sup>12</sup> “... es una estructura signica portadora de múltiples sentidos e intereses que el actor tiene que encarnar poéticamente en el escenario, para dar cuenta de un determinado cronotopo social por el cual han de desfilarse sus diferentes acciones y antiacciones, en búsqueda y concreción de sus objetivos o superobjetivos”. Seguramente, el señor que hizo parte del “pueblo” en el circo romano o la madre de la máscara en un acto de protesta no sabían que eran todo eso.

Para el libretista Julio Castañeda,<sup>13</sup> el personaje “es uno de los vehículos, canales o instrumentos que se conjuga en el desarrollo de una trama literaria, encargado de catalizar unas motivaciones, intenciones y emociones muy

---

12. Duque Mesa, Fernando, Peñuela Ortiz, Fernando y Prada Prada, Jorge. Investigación y praxis teatral en Colombia. Bogotá. Instituto Colombiano de Cultura. 1993.

13. Castañeda Julio. En una conversación para este escrito. Libretista de Romeo y Busetta, Mujer en el espejo, Séptima Puerta y Amor en custodia, entre otros. Bogotá. 2009.

específicas, en el objetivo primordial de cautivar una audiencia, ya sea televisiva, cinematográfica o escrita por parte de un autor”. Ateniéndonos a la realidad concreta, en un acto de performance donde se espera exponer el cuerpo, encontrar momentos únicos e irrepetibles en un acto vivo y de cierta comunión con el espectador, siempre habrá representación o personaje, en tanto unas personas cumplan una cita como observadores o paguen por ver, en tanto otros asuman investiduras y acciones que no son de su vida ordinaria; todo esto por fuera de la discusión de calidad, arte o profesionalismo que son otras discusiones y que dan a su vez ampliación de categorías para cada caso.

En el acto quinto de *Sueño de una noche de verano*, reconocida pieza del bardo inglés, Berbiquí dice a la audiencia, de la que hace parte Teseo, Hipólita, Demetrio y acompañamiento: “... Por tanto deben saber que yo Berbiquí el ebanista, no soy ni león feroz, ni siquiera leona; porque si viniese como león de veras a este lugar, no habría compasión para mi vida.”<sup>14</sup> Si el actor Juan Pérez representa a Berbiquí, que a su vez hace al león, por más que diga a la audiencia su nombre de pila o hasta su cédula de ciudadanía real, el hecho de intentar la ruptura o una especie de parábasis, ya está inmerso dentro de la maquinaria del drama, ya está expuesto en condiciones extracotidianas y esto no lo libra de ser personaje, así algunos de los asistentes sepan que en realidad se trata de Juan Pérez. La presentación se da entonces en

---

14. Shakespeare William. Sueño de una noche de Verano. Traducción de Nerio Tello. Buenos Aires. Longseller. 2001. pg147.

nuestros actos de la vida cotidiana lejos de los bastidores, donde a pesar de mentir y fingir, somos auténticos, con los rasgos comportamentales propios.

Y ves Lavandier en su *Dramaturgia*, lo define como un ser humano ficticio y por extensión (animal, objeto) que disponga de un objetivo.<sup>15</sup> Esta definición, como la mayoría, hace énfasis en la posición del espectador que a veces es director. Lo anterior no deja de ser curioso, es decir, son los actores los que construyen los personajes en el acto en vivo y los que menos tienen opiniones en los libros, salvo sus propias biografías. Siempre conviene crear conocimiento desde la práctica, de ahí la importancia de la voz de los actores y no sólo la del observador, aunque se debe reconocer que algunos investigadores fueron actores, generalmente no muy notables.

Reseñemos puntos de vista, por ejemplo: en el **actor**, el personaje tiene algunas maneras de aparecer o manifestarse, no siempre por el camino psicológico, de modo que en el artista con experiencia, la certeza de concebirlo y trabajar con él, que es de alguna manera el mismo actor modificado, a partir de las ideas del texto o bajo la dirección de un director, puede hacerse evidente; por ejemplo, en el habla puede encontrar tonos, dejes, acentos, regionalismos, maneras, seseos, seudodialectos, que se revelan como una característica del personaje que está configurando, también en la colocación

15. Lavandier, Yves. *La dramaturgia*. Madrid. Ediciones Internacionales Universitarias. 1997. Pg 546.

de la columna de aire en un punto de la cavidad bucofaringea, que provoca un tono vocal particular, no previsto, el actor percibe que ese matiz no hace parte de su recurso expresivo de la vida ordinaria. Un actor podría decir con validez: *personaje es mi cuerpo vestido y maquillado dentro del contexto de la obra, desarrollando las relaciones con otros personajes, implícitas en el texto, pero con el uso particular de mi aparato fonorrespiratorio*. A lo que vamos a señalar que cada camino de acceso determina un concepto válido, que no comparta es otra cosa, pero bien vale la pena considerar la polifonía teatral y, sobre todo, cuando es el actor finalmente el que ve y escucha el público, según cada caso.

Otros caminos, comprobados, aparecen en momentos en que se hacen lecturas en voz alta, la repetición de una acción, una postura corporal, la improvisación con vestuario o maqui-





llaje provocan, no en todos los actores, la apertura hacia el personaje. Así que no siempre es el camino de la reconstrucción psicológica de las vivencias, de la memoria emotiva, es más, en una misma función, un actor puede pasar por diversas formas interpretativas: desde ese tipo poseso y encarnación al extremo en diversas escalas según el compromiso síquico —lo que gradará en él si está más o menos cerca de su personaje—, hasta la simple emisión de letra sin compromiso emocional, para narrar llanamente pero vestido y maquillado, según requerimientos de la obra sustentados en conceptos de objetivo y conflicto que tiene su personaje a partir de la concepción teórica. Es tan determinante el punto de vista que ocurre frecuentemente que el actor siente o hace conciencia de estar haciendo, durante la representación, las cosas bien que está proyectando su personaje con maestría y, sin embargo, el público es indiferente, no reacciona o simplemente considera que es un trabajo mediocre; así, el actor inventa cada noche, en la praxis, un concepto de personaje.

Por eso diferenciamos ese concepto dinámico del análisis teórico, como el de Ducrot y Todorov<sup>16</sup> que consideran los personajes como un conjunto de atributos que se predicen de un sujeto en el curso de una narración. Pero si hablamos del personaje sobre el papel, esos atributos son la creación del dramaturgo. Otras veces, el mismo actor, por diversas circunstancias, puede estar desconcentrado, enfermo,

16. DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje. París, Seuil, 1972. Pg 288.

preocupado por vicisitudes ajenas a la escena y, sin embargo, logra mayores aplausos o reconocimiento, entonces se pregunta: *¿quién entiende al público? Si anoche estuve mejor.* Esto explica la dificultad de definir lo que es un personaje, dado que el concepto se inventa en el cuerpo del actor, cada noche; el sentido profesional está en sostenerse, en mantener en el público lo que se ha propuesto como actor y que simultáneamente el espectador se convenza de recibir unas imágenes, unas voces, un ser que llena sus expectativas dentro de las convenciones que le están ofreciendo.

Para el actor también puede ser personaje hacer la analogía de un animal, de un referente humano de la vida real, sacado de trabajos de campo o recuerdos personales, llegando incluso a la parodia. De la misma forma el uso de apliques, bigotes, pelucas, prótesis, rapado de cabeza, etc., con su mismo fraseo de la vida ordinaria puede convertirlo en personaje. A algunos actores les va apareciendo una imagen del personaje mientras lo leen y trabajan por intuición, hacen pruebas de contrarios hasta ir modelando el personaje. Otra fuente es el entrenamiento mismo, ya son tantas las rutinas de trabajo que llegan de oriente a occidente, métodos norteamericanos, los llamados *view points* (conjunto de movimientos, físicos y vocales que apoyan, guían y ofrecen un mapa al artista escénico en su proceso creativo), el método Suzuki, la Antropología teatral propuesta por Eugenio Barba, la biomecánica meyerholdiana, etc.

Ahora, en cuanto a los **directores**, los hay desde el simple marcador de escenas, pasando

por el hermeneuta, hasta el poeta de la composición y a la vez, maestro en la dirección de actores. Para el que cree que dirigir es simplemente marcar, le vienen bien y está a la medida de los estereotipos, es más, los exige a los actores y para él, el personaje es la imitación de la ilustración que él le mostró al actor para que replicara o hiciera mimesis de la entonación y los énfasis que hizo sobre el texto, es decir, que pasa primero a mostrar cómo se debe hacer. El director marcador, en general, no valora el entrenamiento de los actores y su exégesis de la dramaturgia es superficial. Para el director esteticista, el personaje está en función sólo de la imagen del cuadro, el actor no es un ser humano sino un simple objeto de composición, una ficha en forma de persona que debe proponer imágenes sugestivas, le carga su responsabilidad interpretativa totalmente al actor y si éste no logra cautivar a la audiencia, la culpa no es del director que lo seleccionó, sino del actor por mediocre.

Desde esta perspectiva, la luz y la composición con la escenografía son fundamentales. Para el director teórico, su concepción de personaje está cercana al análisis de las relaciones que están en el texto o desde los teóricos de su preferencia. Hasta la indecisión determina personajes, le puede ocurrir a un director no tener clara la obra, en atención a que la dramaturgia contemporánea no sólo es hiperfrásica, va más allá de la literalidad y lo subtextual, sino que juega con el lenguaje, las mezclas y hasta los mensajes ocultos. En esa situación de no saber para dónde ir con el montaje, cualquier cosa que propongan los actores pasa por personaje

y queda, finalmente. Para muchos, el personaje es lo que sugiere el texto, la información que hay en las circunstancias dadas y que el actor debe interpretar con verosimilitud, otros buscan más la extracotidianidad, etc.

Los directores analógicos tienen un poco de todo y conscientemente trabajan métodos para encontrar metáforas, el sistema holístico les viene bien, las teorías son simples herramientas y están comprometidos con todas pero a la vez con ninguna, a diferencias de los que prefieren ser identificados con un autor en particular.

En cuanto al **espectador** promedio, ya mencionamos que tiene una facilidad para aceptar situaciones absurdas y disfrutar con humor las paradojas, está ávido de escuchar historias no tan fragmentadas. Cuando asiste al teatro ya está aceptando que todo lo que verá es ficción, si se le cambian las convenciones lo percibe, puede molestarle pero termina aceptando la nueva situación, el espectador promedio es conformista y mantiene la paradoja de querer constatar lo que ya sabe de la vida real en la escena. Responde a la publicidad y a los elencos de farándula más que a los intereses temáticos. Analizar públicos es lo más incierto y enigmático. Ahora, el espectador para el TPMA, es un poco diferente en tanto más analítico, generalmente universitarios, más abiertos a los tabúes y le hacen seguimiento a los actores de obra en obra, aprecian y valoran la metáfora en las imágenes o en la palabra. Hacer, formar y cultivar un público hace parte de las tareas del TPMA.

Las definiciones de personaje, para el **dramaturgo**, le son conocidas desde la historia de las principales poéticas, en el caso del autor en el TPMA, la construcción de personajes hace consciente el llamado texto tetralógico, que consiste en pasar el material por cuatro lentes y hacer uno de ellos si lo considera necesario, pensemos en cuatro recipientes o dramaturgias que son: la dramaturgia sin intermediación, la dramaturgia popular, la dramaturgia orgánica, otras dramaturgias (el llamado teatro paisaje). En el primer momento nos tomamos la licencia no de sacar de escena al director, pero sí de reducir su intervención en la puesta, de modo que en la relación autor actor la intermediación del director permita ese acercamiento que es complejo ya sea porque los autores han fallecido o porque esta preocupación no era tan manifiesta.

Aquí tiene cabida una gramática interpretativa que es reescribir el texto poniendo, mediante la barra diagonal, las pausas de los personajes desde la anatomía del ser humano, es olvidar la Real Academia de la Lengua para volver al lenguaje de las personas, de los personajes. Un elemento para tener en cuenta a la hora de escribir son los impulsos emocionales, estos marcan el fin y/o el inicio de los diálogos. Del mismo modo se incluyen en el texto las acotaciones, así, cuando se escriban las mismas, serán realmente esenciales.

El segundo momento —popular— tiene que ver con la poética de la paradoja y los otros rasgos anotados en la explicación del TPMA. El tercer momento hace énfasis en trabajar la estructura, es desarmar la obra, tomar elementos

del modelo actancial, para esto se utilizan herramientas de enlace de la química orgánica. Sustituir elementos en los personajes teniendo una estructura. La estructura tiene una composición de dos partes, la primera es la formal, externa visible, es decir el orden de escenas cuadros actos o imágenes que le presentamos a los espectadores; independientemente de si es lineal, fragmentada, onírica, musical, clásica, tipo paisaje, circular, etc, podemos analizar la pieza por esa parte externa; y la interna, que es lo que el espectador debe organizar en su cabeza, el nuevo orden si lo que ve no se le presenta de forma lineal o cronológica, esa parte que no es tan cuantitativa sino que es donde se grafican las acciones dramáticas.

El último estadio para el dramaturgo del TPMA, se llama *Otras dramaturgias* y consiste en probar el material sacándolo del espacio clásico o aristotélico, piénsese en cierta escritura de Pinter, de Brecht, de Beckett, si es que el material lo pide, lo interesante es que sometiendo el material a estas fases se va corrigiendo, encontrándole fortalezas y debilidades, se hacen cambios, se tantea el ritmo y se confronta la tradición con la ruptura de los componentes del drama.

El personaje como potencia, caja de resonancia desequilibrante y caótica, ente a manipular por parte del autor que conoce las herramientas del lenguaje. Algunas veces, cada uno de estos viajeros, porque son viajeros en la estructura hábitat que diseñó el dramaturgo, exigen y retan el conocimiento del mismo, porque ellos como habitantes del mundo de la obra, saben cosas como las personas, tienen profesiones, viven fantasías, tienen familia como las personas, se contradicen, tienen pecados, secretos, malos olores, ego, vanidad, un cuerpo de aire que se completa o devora el cuerpo del actor, se enamoran, odian, fracasan casi siempre, mueren y el autor puede revivirlos en el más allá, pasearlos por los mitos, recontextualizarlos, colocarlos en crisis, llevarlos al límite, hacer de ellos una potencia, un computador, una inteligencia, también se puede convertir en personaje.

Todo lo anterior es simplemente un camino más, otra herramienta de trabajo probada por años en Dítirambo. Si algo sonó a generalización, no era la idea pues el TPMA es consciente de la unicidad y particularidad de los creadores.



ANO 2008 OBRA: Legazón AL TOR: Ramén del Valle Inclán DIRECTOR: Guillermo Piedrahíta EN ESTA FOTO: Edwin Taborda  
FOTOGRAFIA: Uma Rodríguez



# “PROMETEME QUE NO GRITARÉ”

Contrastante y matizada polifonía de formas estilísticas entrecruzadas y superpuestas, dialogantes entre sí

DANILO TENORIO C.\*



AÑO: 2009 OBRA: Función Nocturna AUTOR: Carlos José Reyes DIRECTOR: Danilo Tenorio Crispino  
DE IZQ. A DER.: María Del Mar López, Pedro Alcázar FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

## Resumen

En este ensayo el autor expone criterios de índole filosófica, psicológica, estética, etc., que funcionan como factores para el intercambio con el trabajo creador del dramaturgo y del artista en general; además, al mismo tiempo que sitúa el marco de lo que puede entenderse por POSTMODERNIDAD, produce vinculaciones de variado tipo con la obra teatral en proceso de montaje, "Prométeme que no gritaré" de Víctor Viviescas, en el ejercicio de indagar hasta dónde es válido en esta propuesta literaria señalar elementos de esta nueva condición para la Práctica Social Humana y su influencia para el espectáculo teatral en preparación.

## Palabras Clave:

Actores, dramaturgia, droga, minimal, moridero, personajes, posmodernidad, salsa.

## Abstract

In this essay the author expose philosophical, psychological, aesthetic, etc. criteria, Which function as exchange factors to the creative playwright's work and the artist in general, at the same time sets out the framework of what it can be understood by POSTMODERNITY, produces varied linkages to the Victor Viviescas's play "Promise me you will not scream" in staging process, in the course of investigating how far is valid in this literary proposal, point out elements of this new condition for Social Human Practice, and its influence to the theatrical show in preparation.

## Keywords:

Actors, drama, drugs, minimal, "Deadly place", characters, postmodernity, salsa.

*Mistificación: engaño o ilusión colectiva.*

*Diccionario Hachette.*

El presente ensayo tiene como referente el texto dramático del autor colombiano Víctor Viviescas, con el cual realizo el montaje correspondiente al 7° Semestre en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Deptal. de Bellas Artes, Entidad Universitaria con sede en la ciudad de Cali. La lectura del referido texto presenta, pues, la ventaja de hallarse ya en un boceto de montaje que propone una vía de análisis más en profundidad debido al aporte propiamente escénico, que quizá permite una valoración más allá de la propuesta literaria del dramaturgo.

Una de las preocupaciones más inquietantes e incisivas al encarar el trabajo escénico-teórico fue (y aún sigue siendo), hasta dónde el autor escribió bajo la influencia y la motiva-

ción de realizar un texto inscrito en la llamada era de la postmodernidad, que de existir como tal, ya conlleva una considerable carga teórica que en el afán de deslindarla radicalmente de la Modernidad, han aportado muy importantes pensadores de hoy, (Lyotard, Baudrillard, Foucault, Derrida, Vattimo, Gadamer, Habermas...) y que obliga a un dramaturgo, si por ahí pasa su deseo, a un comportamiento en ella centrada.

Desde luego, no se trata aquí de desentrañar ¿“Qué quiso decir el autor con su obra “Prométeme que no gritaré “?, averiguación o pesquisa que por efecto de una ideología del tiempo del ruido sobre el teatro, se solicitaba previamente a los actores para sus conjeturas sobre el drama y sus personajes; pesquisa que hoy resulta, planteada así, más una adivinanza o “botadera de corriente” que una confrontación con una serie de determinaciones históricas de distinta índole, a las cuales el artista dramaturgo, músico o pintor... no puede escapar. Es decir, el trabajo creativo y la obra de arte están históricamente determinados por una particular multiculturalidad en la cual el sujeto artista y el objeto estético se producen recíprocamente llevando éste, de alguna manera, su sello.

## EL Y ELLA

Y empezando a caminar sobre un terreno de entrada bastante extraña, hallamos en una angustiante exigencia o súplica amorosa o mentira piadosa o madura firmeza, a dos jóvenes, que arropados con el signo de no-futuro, deci-

den encadenados al pacto de su propia sangre a verter, acuchillarse mutuamente,”Prométeme que no gritaré” es casi una consigna, y El, grita.

La muerte de los sardinios amantes en el “más acá “, exhibe a la vez un testimonio crítico de que, si no hubo pasado para apoyarse ni futuro para proyectarse, entonces, en un presente personal y absolutamente mío, inauguro, con Ella, la realización de mi amor, de nuestro amor, en un “más allá” de la muerte...

A partir de esta escena con que se inicia la obra literaria de Viviescas, podemos pensar cómo el autor comienza a establecer vínculos con elementos que ahora se reconocen como propios de un pensar de la era de la postmodernidad. Esta mirada sobre el lamentable fracaso y el estrepitoso derrumbe de los metarrelatos, es decir, de aquellos paradigmas que como teoría llegaron a exponer y a imponer cómo ser, cómo proceder, cómo pensar, cómo existir. (Pienso, luego existo. Existo, luego pienso.) LIBERTÉ, EGALITÉ, FRATERNITÉ... Civilización, Emancipación, Progreso, Derechos Humanos... y la consecuente ausencia de nuevos patrones rectores, ordenadores, unificadores, la sociedad postmoderna, —según la filosofía de la posmodernidad— valida el “todo vale”, apropiado para una situación nula de valores, caldo de cultivo para un positivo nihilismo, gracias a una desmistificación del discurso histórico trascendental y su Sujeto, que la lleva a identificarse con Nietzsche en su proclama, “Dios ha muerto”, en el sentido de que ha llegado el fin de la Historia puesto que ya no es posible seguir pensando, como

siempre, en grandes héroes dueños absolutos de sus hazañas que a la postre, sólo han servido para una fabulación de la realidad, del devenir y de las sociedades humanas. “La palabra es un producto químico que obra sobre el cerebro como una droga y provoca la Historia, el Sujeto paranoico: delirio discursivo”<sup>1</sup> La Historia como idea de unidad y universalidad, hoy, es absurda.

A Él y a Ella, los jóvenes amantes de la escena que comentamos, sólo les ha quedado la compulsión de escapar, compulsión que como tal, se funda en la repetición del placer de huir, por el medio que sea, aunque llegue a resultar de enorme daño, porque se logra a cualquier precio. Frente al dolor, desamparo, vacío, amargura y ansiedad, una solución química, el nuevo líder, ¡la droga! y si ya no me camina, pues como todo vale, asumo lo último, el “más allá”, sin gritar; además, en la ortodoxia cristiana reza: “La vida en este valle de lágrimas no vale nada, la única vida que vale es la del cielo”. Claro, los dos jóvenes, sin siquiera nombre propio, mutuamente homicidas, no piensan que con este hecho se ganan el azul celeste, más bien, podrían decir (como los postmodernistas), que frente al actual vacío de un credo confiable la gente se ha vuelto muy cambiante (voltearepas) y se afilia a multitud de cultos para llenar una carencia espiritual que no lo afirma como sujeto. Total, “así o así”. “En lugar de lo uno lo otro”; pero lo que sí es

contundente es que el globo de la globalización sigue girando y ya va muy arriba de la aldea que éramos.

## TEATRO Y ESCENA CALLEJERA

En “Prométeme que no gritaré” de Víctor Viviescas, coexisten formalizaciones estilísticas que se iluminan entre sí. Detengámonos ahora en las escenas de actores y actrices sin nombre propio en la representación, reconocidos en el libreto por un número únicamente: actor 4, actriz 6, etc. Bien, en nuestro criterio, estos actores sin nombre propio, deben ser caracterizados, por los actores-actores del espectáculo, estos sí, con nombre propio: Erika, Pablo, Raúl, Jennifer, Estefanía, Juan David, Giovana, Mauricio, Paola, Jeison, Isabel, José y Fernando, Luz Helena y Donna... y su actuación, debe sugerir que es gente que asiste como en la “escena callejera” de Bertolt Brecht, a un hecho cotidiano, pero no por eso, carente de expresiones emotivas y de comprometidos intercambios verbales y no verbales. En la puesta en escena, hasta el momento, estos 15 actores van vestidos bastante uniformemente: jeans y camisetas en tonos pastel con un sello repetimos, de casual.

Su función que recuerda al coro de las tragedias griegas, se limita a comentarios y citas de lo que ya es pasado, con un sabor a chisme urbano sobre la cruel realidad de los dos sardinos acuchillados. En este pasaje de la obra, se pone en juego dos estilos, primeramente, uno marcado con el signo de la cotidianidad: unos sujetos tratados casi como personas en

1. Blake, Harry, El postmodernismo americano, Tomado de TEL- QUEL. Traducido por Javier Navarro. Revista Poligramas 6. Departamento de Letras. Universidad del Valle.



la ficción teatral, o sea, los actores sin nombre propio, que encuentran los dos cadáveres en su trayecto hacia el camerino, y el otro, a partir de dos personajes nombrados y desarrollados, Él y Ella, pertenecientes por lo tanto (Según el código legible en la obra de Viviescas) a la extracotidianidad, lo que equivale a decir, que son, ellos sí, seres (en contraste con los anteriores), marcadamente de ficción. Los comentarios de este “coro”, nos revelan la condición de drogadictos de Él y Ella.

En los estilos aludidos, quizá subyace la idea postmodernista de tratar de borrar las fronteras entre arte y vida, idea, que me parece, pertenece a Heidegger, de pensar el arte, como “puesta en obra de la verdad”, ¿algo así como cuando en el “cine verdad” la cámara recogía sin preámbulo alguno la escena de interés para su gusto? Esta intercesión de estilos establece una muy rica convención en la serie témporo-espacial para el desarrollo de la acción dramática, ya que este contraste estilístico opera articulándose pese a su disparidad. Él y Ella son los personajes de la representación teatral y los actores (el “coro”) son quienes ven, comentan y sufren, además de los espectadores-espectadores, o sea, el público, el impacto de esta “escena callejera” pero a la vez, escena teatral.

## PERSONAJES CON HISTORIA

Aparte de Él Y ELLA, personajes que a mi manera de ver funcionan como importantes ejes más no fundamentales en la propuesta literaria del autor, además del grupo de actores sin nombre pero numerados, se observa perso-

najes reconocibles más que por el género y sus nombres “de pila”, por los escasos pero fuertes trazos de sus atributos físicos o roles, (traqueteo, tira, sardina, pájara, mujer bella, sardino, madona, gigoló,) Estos personajes bastante irreverentes con los tradicionales cánones, casi que irrespetando los procedimientos del teatro llamado aristotélico, con su exposición, nudo y desenlace, se desempeñan a través de un programa mínimo de acciones y diálogos; vivencian y dirimen conflictos terribles pero a la vez presentados en forma trivial, como si se quisiera apoyándose en el “flash”, capturar lo esencial de un momento clave para la situación y relación social generalmente “podrida” del personaje; pero al mismo tiempo con un especial cuidado de no caer en el trascendentalismo, manteniéndose por fuera de los marcos de algo que pudiéramos reconocer como drama, tragedia, teatro costumbrista, épico.. y más bien, aventurando por las sinuosidades del pastiche, de la mezcla, en un teatro collage de lo fugaz y tenaz, de lo real y lo ficcional, de lo paisa y lo isabelino, de lo llántico y lo carcajiéntico.

Cinco brevísimas historias de estos “personajes con historia”, en simultánea pero en seguidilla se van sucediendo con gran teatralidad ante los espectadores-espectadores que desde las butacas miran el poblado y polucionado bailadero, que nosotros metafóricamente llamamos “El moridero”: luces, droga, sexo donde caiga, alcohol, sonido bestial de Richie Ray y descreste y baile hasta quedar muerto. Cinco historias como decimos, donde la literatura como tal, (Trabajo ingenioso, de artífice y a la vez de muy sabia maestría, para sacar la

última gota de sentido al significante de tantos significados) que desde luego, no constituyen toda la obra, NO HAY.

Estas historias de partirle la papaya al que la de o al que se deje, forman parte de la ya sabida leyenda urbana de ciudad grande y hasta agrandada en el imaginario colectivo, tienen hoy, toda la pinta de lo anecdótico, además, y

el exceso. Por lo demás, habla localizable en determinadas calles, lugares y antros patibularios de las metrópolis, en este caso, la ciudad de Medellín a la cual hace referencia Víctor: “Qué rico Medellín de noche” Aquí, se me ocurre, podemos visualizar algún entronque o correspondencia con el ideario postmoderno, que hasta donde entiendo, dice más o menos, de esta laya: El arte se interesa ahora por tener



retomo el punto de su valor literario: el habla de estos sujetos depredadores delincuenciales y el de sus víctimas ingenuas y/o débiles, es un habla de construcción y funcionamiento lingüístico elemental, por oposición al delirio verbal, marcado por la agitación emocional y

como referente y hacer referencia efectiva a la marginalidad y a sus individuos, que serían los entes básicos para sus creaciones. Sus personajes serán entonces los seres marginales, pertenecientes a culturas o contraculturas específicas coexistiendo en la enorme multiplicidad y

AÑO: 2009 OBRA: Función Nocturna AUTOR: Carlos José Reyes DIRECTOR: Danilo Tenorio Crispino DE IZQ. A DER.: María Del Mar López, Pedro Alcázar FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

pluriculturalidad que somos y no hemos aprendido a ver ni a leer ni a oír. Serán aquellos que se siembran y se cosechan en la periferia; las prostitutas, los homosexuales, los indios, los negros, los pobres absolutos de todo, el tahúr, el sicario, el carretillero, el lavaperros, el apartamentero, el violador, el demente, las aseadoras, las cocineras, las parteras, los “tominejos” sin taxi propio, los y las artistas de numeritos nocturnos, las estatuas vivas y callejando, los loteros, los actores, los emboladores, un inaudito número de profesores ...Marginal tiene que ver con minimal, no con el deslumbrante centro, sino con el cordón periférico de miseria, no con lo suntuario y sí con lo necesario, por lo tanto sus historias son fragmentarias, lacónicas, retazos, retales, inacabadas, mínimas, minimales, suenan en tono menor, elocuentes y no grandilocuentes, en jerga popular y casi siempre por tradición secular de violencia, en clave sangrienta. De esta enorme y variada materia prima con sus respectivos acervos de cultura, pretende valerse el arte para expresar y realizar el deseo con un trabajo creador impulsado por estas preocupaciones, no siempre de tipo consciente

## **NOS PELIAMOS PERO NOS RECONCILIAMOS**

En el montaje, con los actores-actores, estudiantes con nombres propios, ya reseñados, encontramos para esta escena, un solo acontecimiento de carácter circular: gente muy común y corriente, como si llegara realmente de la calle al “Moridero”, vestida con ropa muy común y corriente, disímil y altamente estrambótica,

entra al bailadero en un estado emocional aún más alto. Su estado de excitabilidad es propio de quien va a presenciar o a realizar algo muy especial que por lo tanto, le reporta una gran ansiedad (como director técnico de equipo de fútbol, mascachicle despiadado o actor yerto o afiebrado en la lateral, antes de entrar a escena.) Y bueno, escandalofriante explota esa bomba sonora de “Sonido bestial” de Richie Ray, y luego, por cualquier palabra, mirada o tocada, (un pretexto) se enciende una gresca como para acabar con el antro y la vida misma. Una vez heridos los “festejantes”, se palmotean, abrazan, y besuquean chandosamente amables y babeando repiten insistentemente y sacando pecho: “Nos peliamos, peliamos, peliamos pero nos reconciliamos, pero nos reconciliamos”, risas bien idiotas y una dicción de vomitantes; y de nuevo, al vértigo salsero. Salsa acrobática y de la otra, derroche de piruetas y despliegue narcisista anormal...De repente, de ese clímax de pases, pasos y luces de mareo, se desgrana lo mismo, inexplicablemente, lo mismo: otra espectacular trifulca bestial; más heridos y contusos y nuevamente, “nos peliamos pero nos reconciliamos”. Un “festejante” como en las películas gringas y también las otras, deja que la vida se vaya en varios hilos de sangre, cae. El resto de combatientes, “festejantes” maltrechos comunes y corrientes, abandona “El moridero”.

Corolario: Este bailadero moridero no es un espacio para salir a divertir la vida. Tampoco es un sitio para humanizarla porque el ser humano no es humanitario y por lo tanto, inconsciente o conscientemente se pone en si-

tuaciones donde pueda dar salida socialmente, ritualmente, a su bestia de sonido bestial, con una peligrosa sobredosis de autodestrucción que involucra a su prójimo, también generalmente apertrechado con sobredosis semejantes. Y ¡que viva Thanatos!

La mirada posmodernista sobre el mundo, básicamente a partir de la segunda postguerra mundial y el fracaso de la posibilidad de construir un modo de producción socialista para la Humanidad, deduce, con un gran sentimiento de escepticismo e ironía que la ancestral lucha o interés del humano por el humano para elevarlo de la barbarie a la civilización sobre la base de un humanismo y humanitarismo dejó de valer la pena y hay que darse la pela pues la condición humana no da para tanto, más bien “El hombre es un lobo para el hombre”. Recordemos a ese luchador incansable, militarmente invencible, espada en mano, a caballo en su “Palomo”, hagamos memoria de su proclama ya moribundo. “Si mi muerte contribuye a que cesen los partidos y se consolide la unión, yo bajaré tranquilo al sepulcro”. (Simón Bolívar).

Para el postmodernismo, el mundo como VERDAD, se volvió fábula, solo queda el individualismo, el subjetivismo y una buena muleta de cinismo contemporáneo. Considera que la desmitificación que hizo la Modernidad con la fuerte y valiosa irrupción de todas sus vanguardias artísticas y científicas, en la actualidad domesticadas, debe ser hoy, postmodernamente desmistificada ; es decir la desmistificación de la desmistificación en procura no de una nueva teoría para una nueva era de la Huma-

nidad, sino para crear las condiciones para una relativización e hibridación absolutas, sacar pasta del maravilloso caos para una liberación personal. “Agúzate que te están velando”. Es ilusorio pensar un punto de vista supremo que pueda aprehenderlo todo. No existe corsé para tanta diversidad. Y con “Agúzate que te están velando”, nos vamos de

¡SALSA!

En “Prométeme que no gritaré” la salsa es un ingrediente, que como en la comida pretende dar sabor al plato, aderezar el ritual de alimentarse. Salsa y sabor, pero también hemos oído y bailado, salsa y control. El hecho es que en nuestro “Moridero”, no interesa para nada el control sino, un auténtico desmadre bailado. Vivir más allá del “full” el rumbero instante. Así como en el capitalismo tardío, la lógica de los riesgos (Aniquilar el planeta) vale menos que la lógica de producción y captación de riqueza, igualmente, la lógica de quedar hecho un vil guiñapo predomina sobre una diversión con salsa y control.

En la puesta en escena, la salsa la utilizamos y la mostramos no como lo que se supone es unívocamente, (El posmodernismo dice: vivimos de los mass media, de imágenes que todo el tiempo cambian elaboradas desde distintos puntos de vista) sino, como un elemento integrado a una totalidad escénica determinada por motivaciones y exigencias particulares en función de una obra de arte cuya finalidad es ella misma como objeto.

Entonces, la salsa, como el alcohol es un estimulante que lanza el cuerpo a revoluciones y dimensiones catárticas de tragedia cotidiana, para conjurar, operando y superando por sustitución la discapacidad individual de todo tipo, desplazar carencias, llenar ausencias. El sujeto entonces se convierte en lo que desea ser, el héroe de su eterno sueño y la autoestima crece como conflagración fortalecida por impulsos irrefrenables que lo arrastran a tomarse a lo pobre, claro, sin saberlo, por algo así como un rey barrial del Pop: poder, dinero, fama, fans, amores, aceptación universal. El sujeto “está hecho”, como decimos coloquialmente. Los ideales del “yo”, (ideas, símbolos, etc) han sido desplazados por el Yo ideal, un arquetipo de varón o hembra plenos.

La salsa irriga como la sangre al cuerpo el bailadero y, es motivo y hasta pretexto para el goce sadomasoquista que pareciera querer saciarse con sangre real, como en efecto sucede. ¿Será que en este estado orgiástico, de desborde emocional y pérdida de realidad, de haber llegado a un “fuera de sí”, este tipo de sujeto, descarga, hasta las últimas consecuencias su irracional violencia contra el otro, que en el fondo es él mismo, en un recóndito e imparable afán de autodestrucción al cual, sin darse cuenta da salida?

En este momento que llaman post industrial, de la era postmodernista, el capitalismo en su fase hedonista promueve fundamentalmente por los medios de comunicación, emparentados con la venta de mercancías el estímulo al máximo, mórbido, del goce a partir de los

sentidos, goce anclado en el cuerpo humano que se “vende” y que se “adquiere” como objeto bello, sensual, fuerte, sano, apetecible...al alcance de su mano. Me gusta el güisqui sin soda y el sexo sin boda. Prohibido prohibir porque se trata de promover el desorden. Amamos el caos y aceptamos la finitud de la vida.

ROMEO Y JULIETA, de Shakespeare, y PROMÉTEME QUE NO GRITARÉ, de Viviecas.

Estamos frente a una mezcla de elementos, fusión, técnica muy en boga en arte por estas décadas; mezcla de elementos reiteramos de dos textos literarios absolutamente diferentes en el tiempo y en el espacio: Verona 1.595 y Medellín 1.988 respectivamente; pero eso sí, con el mismo tema, el amor realizado en un más allá de la vida .

Viviecas extrapola algunos textos del monólogo de Romeo en la cripta ante el “cadáver” de su amada esposa, la joven y bellísima Julieta, quien por efecto de un medicamento facilitado por su cómplice en sus desacatos a sus padres, el fraile Lorenzo, sin llegar a morir, durante 42 horas habrá perdido sus signos vitales y podrá ser enterrada para ser rescatada posteriormente por su esposo, el bello joven Romeo. Igualmente, extrapola parlamentos de Julieta, quien al volver de su muerte artificial, se entera de que Romeo, creyéndola muerta, sin haber podido saber nada del plan de su amada y Fray Lorenzo, se suicida, envenenándose. Ante la muerte de su amado Romeo, Julieta con la daga del muerto se quita la vida (Acto V, escena III)



En “Prométeme que no gritaré” de Víctor Viviescas, la historia y la muerte de Él y Ella son llanas, no presentan laberintos ni vericuetos isabelinos. Los dos amantes, vivos, se hacen la promesa de no gritar, de amarse siempre y, en razón de su amoroso pacto mortal, se cosen a cuchilladas. Pero ahondemos en las repercusiones de sentido de esta extrapolación y mezcla en otra estructura literaria-teatral llevada a cabo en el trabajo del dramaturgo colombiano. Los parlamentos shakespearianos entre comillas en el libreto, los pronuncia Él, y no Romeo y los parlamentos de Julieta igualmente entre comillas, los dice Ella; todo esto, mientras se distribuyen dos afilados cuchillos. Es Shakespeare y es Viviescas en una fusión donde la autoría y la originalidad, desde el ideario de la posmodernidad, no tienen otro problema que como pastiche ecléctico y multirreferencial, quede bien hecho.

Por otra parte, creo yo, no se pretende fundir a Él, con Romeo y a Julieta, con Ella. La obra de Shakespeare es insignia de un teatro de temática amorosa. Lo que uno en el montaje quiere significar es eso, justamente, el tema eterno del amor de un hombre por una mujer que por alguna razón individual, social o cultural, se torna irrealizable y sucumbe, muriendo, para forzar la idea de un renacer “más allá” de la muerte.

Esta mezcla, historiza las dos historias. Historias análogas pero que aluden a sociedades y culturas diferentes y que en su mezcla se iluminan mutuamente.

En el montaje nuestro, cada hombre y cada mujer de los que conforman el “coro” de actores, haciendo eco de fragmentos de los parlamentos de los dos amantes y con algunos simbólicos desplazamientos, insinúan avanzar por el mismo camino luctuoso. Romeo y Julieta y Él y Ella, no son un caso aislado, el “coro” de actores se encarga de multiplicarlos. Anotamos además entre sus diferencias, que si el autor inglés, creó en ese portento de texto literario una cosmovisión, hoy, en otra época del teatro, el colombiano coincidiendo a mi entender, con ideas propias de la postmodernidad, crea a través de un estilo ligero, de levedad, un acontecer (y hoy somos más acontecer que ser) fugaz, con seres más apodados que nominados.

## UN EMPUJONCITO DE MAMÁ

Comienzo, transcribiendo algunas frases de los pocos parlamentos de Él y Ella en una escena que nosotros reconocemos para nuestro consumo interno del texto de Viviescas, como “Apagá esa puta luz!

... pegame un mordisco, me digo a mi misma, mi misma, vení, escúpime pero restableceme... ¿y yo qué hago? ...y todo es silencio, silencio y mierda, todo fragmentos, todo ripio. La sangre es un bálsamo que cura las heridas. ...baldosines en el piso, la música tabicando los oídos. Allá ya estoy, me sueño, me siento. La sangre es un bálsamo que cura las heridas. ¿Mamá, qué hora es?

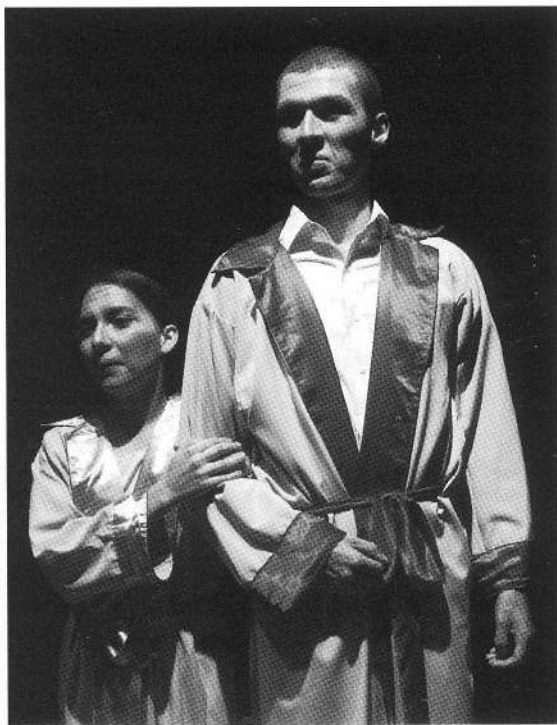
Y Él: malparidez... silencio y mierda ¿qué hago, qué hago? Estoy partido, estoy perdido.

¿Cuándo volverá a aparecer mi reflejo en el espejo? Nada fluye, el tiempo se detuvo a la orilla de la autopista. Sí, en aquel lugar ya estoy, allá ya soy, allá iré, ya soy. Mamá, ¿qué hora es?

La mamá de Él y la de Ella: Apagá esa puta luz. (Siempre responden con esa única frase mientras como conmovidas “refans”, escuchan “Esos celos”, de Vicente Fernández. Lo cual es una propuesta nuestra, sustentada, diferente a la acotada por el dramaturgo Viviescas en su texto.)

Retazos, coincidencias existenciales donde repetidamente se manifiesta el hastío y su inmovilidad, en una naturaleza urbana que semeja una naturaleza muerta de cemento. Su ausencia de reflejo, habla de cómo los acompaña la ausencia de la identidad que nunca han tenido, a cambio de identificaciones desde hace rato con un líder, que resucita, la droga. Un deseo de ir allá, “allá iré”, que parece prefigurar su muerte, que es su “más allá” inevitable.

El discurso postmoderno señala sin moralismos cómo la democracia liberal con su razón ilustrada, no ha logrado inducir la construcción de un “sí mismo” en la juventud, que vive desencantada del mundo que recibe, desencantada del mundo que recibe, desencantada del mundo que recibe. Juventud y sociedad despistada, al vaivén del capitalismo neoliberal que deja sus comandos al fatal accionar de los mass media que producen a todo vértigo una proliferación de imágenes, un flujo sin freno a medio vestir, verdaderas diarreas que no dan lugar al surgimiento de pulsiones críticas —



AÑO: 2009 OBRA: Función Nocturna AUTOR: Carlos José Reyes DIRECTOR: Danilo Tenorio Crispino DE IZQ. A DER.: María Del Mar López, Pedro Alcazar FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez

porque no hay tiempo para seguir tantas cosas y cosas y cosas— Ni contemplación ni reflexión sino al son que toquen, Una avalancha de información en noticieros de minutos, que se contradicen sin dar tregua al desamparado receptor. Esta mediatización de la realidad, de tantas y tantas versiones, la vuelve de caucho o de mentiras; pero como al que no quiere caldo no se le da un segundo plato, una descarada y hasta sospechosa cosmovisión de Colombia, de telenovela continua que no detiene la censura política porque la muy viva se autocensura y sabe hasta dónde puede. Queda sólo el dudoso recurso de que el negocio peligre, dada la caída de la curva de demanda, léase bajas ventas o reventas insostenibles.

La virtualidad tiende a transmitir la engañera, ilusión perfecta. La desgracia humana la vuelve entretenimiento, la ayuda al prójimo un espectáculo con sonrisa postiza de cierre a cargo de la vedette de turno, léase, presentadora de turno. El arte, publicidad o comida rápida.

Retomemos. Hacia el final de esta escena de “sordos” dialogantes en un código inconveniente, las madres sueltan estas “perlas”

Ella y Él.— Mama', voy a salir. No, no me esperen No, no me voy a encontrar con nadie

Madre 1.v Siempre he dicho lo mismo y lo digo desde que te conozco. No servirás para nada.

Madre 2. — Desde que naciste algo no funciona en tu cerebro.

Madre 1. — Mal padre te parió, malos dolores me asistieron.

Madre 2. — Hay que machacar con una piedra las manos de los niños.

Madre 1. —Porque cuando crecen no pasan de ser putas, maricas, ladrones y güevones.

Madre 2. — ¡Ojalá no volvieras por aquí!

Madre 1. — ¡Ojalá no volvieras por aquí!

Y encontramos que en este fragmento, *Viviescas* incluye textos de “La casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca y de La madre de “La Celestina”, de Fernando de Rojas; inclusión que nos remite a otros contextos donde ese comportamiento de violencia en la relación madre-hijo resulta desconsiderado, degradante y aniquilador. Esta amplificación del sentido dada por la extrapolación y mezcla de textos de un contexto teatral con otro, resulta produciendo efectos sugerentes, de matices y contrastes, de cercanías y distancias, de superficie y profundidad, que adicionan un valor polisémico a resaltar como ya lo analizamos antes en el caso de la mezcla con “Romeo y Julieta” de William Shakespeare.

El posmodernismo ha hecho notar esta actitud del artista de estos tiempos, de mezclar temas, estructuras, estilos y textos en sus collages artísticos, llamándolo “surrealismo realista.” ¿Estamos ante una síntesis de lo dispar?

## BAZAR LUGUBRE EN EL “RICO MEDELLÍN DE NOCHE”

El montaje de “Prométeme que no gritaré” con la escena casera de los sardinos y sus mámas, arriba reseñada, va abandonando la convención de encierro en “El moridero”, para irse abriendo al público o sea, en los códigos que manejamos en el presente ensayo, los espectadores-espectadores. Esta escena que ahora nos ocupa, “Bazar lúgubre en el “rico Medellín de noche”, exige que los actores-jíbaros, tengan una relación frontal y abierta con el público, ya que buscarán comprometerlo simbólicamente con el rol de comprador, consumidor; claro, todo esto respetando su condición de espectador que no ha venido a actuar sino a disfrutar su inversión representada en la boleta. Aclaremos que los actores jíbaros son los actores numerados, recuerden, actor 6, actriz 4, etc., los hemos llamado también el “coro”, ellos entonces, en este momento, caracterizados o mejor deformados de gente de maluca catadura o caraduras con voces de insólitos resonadores, a gritos o a media voz, frenteramente o tirando camuflaje, ofertan su amplio combo de jeringas, aspiradoras, sondas, catéter, inyección, brebaje, barbitúrico y cuanta belleza rara y para viajar imaginarse pueda.

Aquí, en esta escena de historia teatral microscópica, nuevamente el teatro parece volverse la realidad social, al natural y el signo de homogeneidad, por el rango del oficio que unifica y no por su ser de jíbaros con rasgos particulares, de elaboraciones detalladas, colabora hacia un objetivo de despersonalización y

de desdramatización. Conexión visible entre lo existente y lo imaginario. Despersonalización y desdramatización, dos elementos de vital importancia para relacionarse a fondo con estas propuestas literarias emergentes de una visión posmodernista. En un mercado griego, hace siglos, el sabio pensador Sócrates, vio cantidad de objetos que se ofrecían y dijo “¡Cuántas cosas que yo no necesito!”

## ¿CÓMO ACTUAR POSTMODERNAMENTE?

Afirmaba un poco peyorativamente (o quizá más preocupado que peyorativo) un reconocido dramaturgo y director argentino-ecuatoriano, Aristides Vargas que, “Hay mucha confusión en el arte teatral contemporáneo, mucho formalismo y poco compromiso profundo con lo oscuro de nuestra vida... en una época donde se tiende mucho a la disolución del elemento teatral... Es una época que va a cambiar que va a acabar como todas las demás y el teatro no debe sujetarse tanto a las modas ni a los ismos contemporáneos ni a las posiciones del arte en la contemporaneidad...”<sup>2</sup> El escritor colombiano Víctor Viviescas, me parece más asertivo. Se pregunta ¿Hacia dónde va el teatro? y responde este interrogante diciendo: “Hay una teatralidad qué buscar, a encontrar y pienso que el trabajo del dramaturgo es justamente provocar esa nueva realidad.”<sup>3</sup> (3) De

2. Revista de Teatro No. 5 del Festival de Teatro de Cali. Pág.60

3. Maya, Tania Patricia. Nueva Dramaturgia. Ausencia del autor dramático o reconocimiento de la revuelta íntima. Revista Teatros No. 9. Pág 41.

este mismo ensayo, cito un corto segmento que esta autora atribuye al dramaturgo y director teatral español, José Sanchis Sinisterra: "... no se trata de decir que el autor dramático va a desaparecer o que no es importante en la construcción de la poética teatral contemporánea sino de cederle la importancia de regalarnos a través de nuevas historias, novedosas maneras de entender y resignificar la puesta en escena... la posmodernidad lo reclama como un eje o hilo conductor que unirá al espectador con el actor, al director con el público y al drama mismo con las razones de su tiempo." Esto, ya es preciso y contundente, una función nueva, que le permitirá no desaparecer como escritor, por imposición desde luego no voluntaria de la postmodernidad, que le permitirá reiteramos, ser el lazo y enlazar público y actor, público y director y espectáculo teatral con la presente circunstancia multipluricultural.

Bueno, y ahora mi punto de vista. Yo, digo que cada día mío tiene su afán y no me considero postmoderno ni moderno, las incógnitas son muchas y los impulsos, ni se diga; por el momento, prefiero coquetearle a ambas, a la ya bastante, bastante madura y a la atrayente sardina que se asoma como una bella promesa aún no fecundada, pero indudablemente hay oleadas en todas partes y todos los días, unas quizá son más ruidosas, atractivas, espectaculares... y, sorprenden mayormente, no pudiendo dejar de constituirse en notorias referencias.

Recuerdo algo que se le atribuye a Gro-towsky: el actor de hoy se me figura una per-

sona muy espiritual con un libro bajo el brazo y algo de atleta.

Cada día tiene su afán. Yo, como creador: dramaturgo, actor, director y docente, pretendo abierto de gran apertura, percibir el mundo de mundos en tránsito, en inacabable avenida de cosas y cosas y cosas y sujetos. Llamo y me siento llamado, dichoso "canto de sirenas" del mar y de ambulancias fatídicas, por doquier, en un laberinto indescifrable. O quizá sea mejor: de muy intrincada cifra. Trabajo abierto a la música de esa deidad del Parnaso a quien antes llamábamos Musa y que hoy, sabemos, tiene otro nombre: el preconsciente. (lo vivido, allí, en estado de latencia, esperando un estímulo para aflorar a la consciencia.)

Pienso que es de buen recibo aceptar todo aquello que nos estimule para el trabajo creador artístico, de tipo "light", (postmodernista) o clásico, con todas sus profundas y abarcadoras raíces.

La tentación de aventura y transgresión que lo nuevo, o lo que creemos nuevo, conlleva, a veces presiona, incita, se vuelve elemento perturbador, tu problema, de tal manera que ella misma (la tentación) agazapada, va creando a "espaldas nuestras", la coyuntura para que la asumas con pasión, bien sea por encargo o por convicción. Desde ese momento el dramaturgo, el actor o el director se transforma en multifacético explorador, inventor que habrá de "quemar" su cuerpo encontrando las vías y las maneras, sus propias alas para volar, en la pluralidad de culturas y aún sobre el malestar de la





cul-  
tura, para  
culminar, o perecer  
en el escollo con la tentación  
a cuestas, como su cruz.

Para el dramaturgo, considerado por los colegas arriba citados, como el detonador y también el hilo conductor para una resignificación de la escena, una gran Enciclopedia de la Ilustración más la Enciclopedia del siglo XXI ,cantidad cada vez más rica y abundante de saberes escénicos y teóricos del teatro no deja de ser recomendable para acometer

AÑO: 2009 OBRA: Función Nocturna AUTOR: Carlos José Reyes DIRECTOR: Danilo Tenorio Crispino EN ESTA FOTO: Pedro Aleazar FOTOGRAFIA: Lina Rodríguez



la construcción o deconstrucción de una obra artística, pensemos por ejemplo en “Hamlet-Machine” de Heiner Müller y el director que logró leerla y ponerla en escena, magistralmente, el norteamericano Robert Wilson. El trabajo verdaderamente artístico teatral o de otro orden, siempre será de artífice y de sabio —ya lo anotamos antes— sea el formato que sea. ¿Es menos la música de cámara que la otra? ¿Es más la Mona Lisa que un mural de Siqueiros? Son exigencias y virtuosismo diferentes, sobre todo cuando en el posmodernismo interesa más el proceso de formalización del objeto que el objeto mismo.

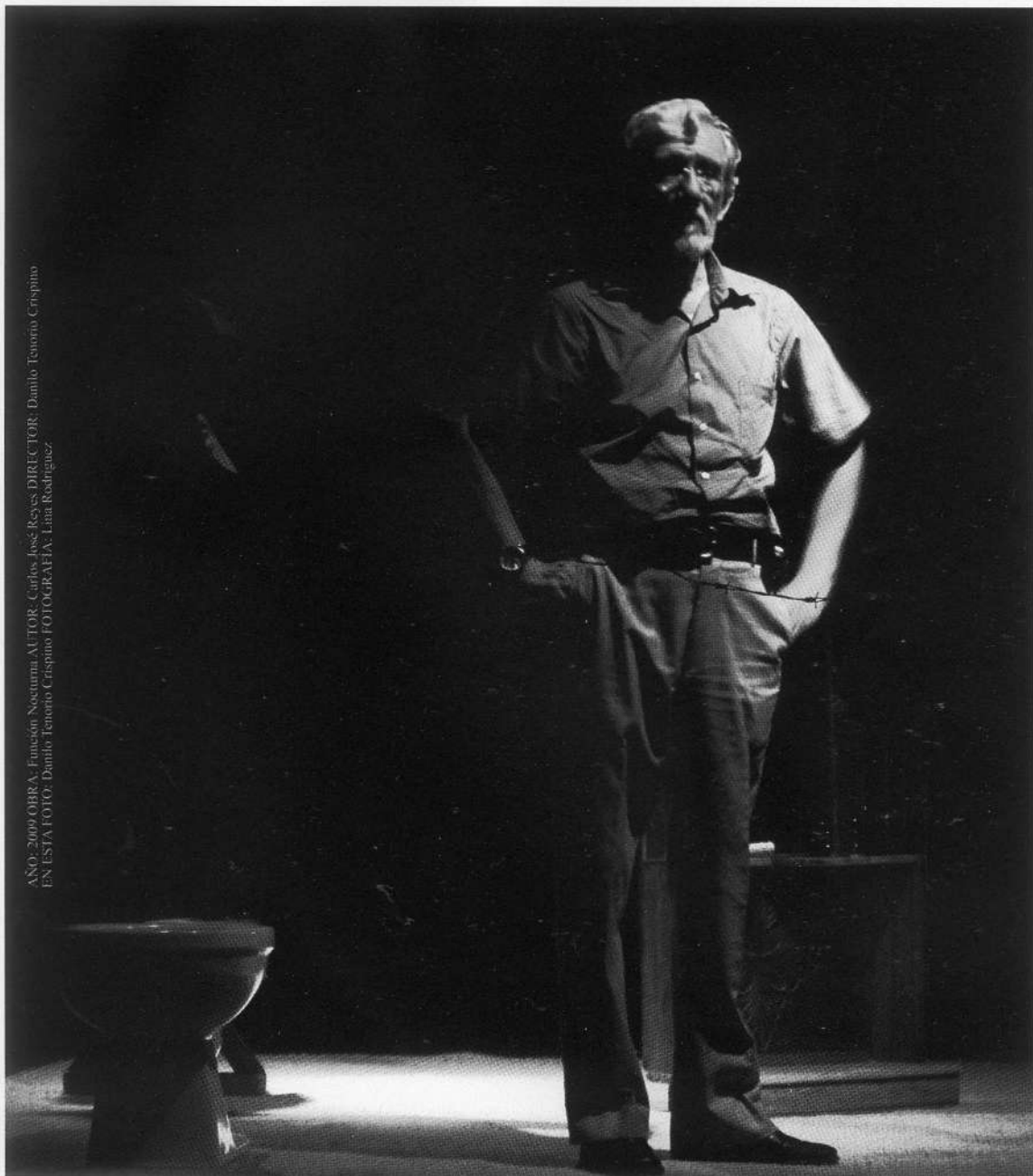
Al dramaturgo extranjero que hacía con un dejo que me pareció peyorativo el señalamiento que en la posmodernidad, los ismos y lo formal, etc, etc, le digo que si hacemos a un lado el acento peyorativo y hurgamos, porque como dice “El principito”, “Lo esencial es invisible a los ojos”, quizá podamos entender por qué ese afán por las formas, por la formalización de unos contenidos que interesan menos. (¿Es este el caso de Samuel Beckett? ¿Por qué más forma que contenidos buscando convicción?

El posmodernismo, piensa que ante la ineficiencia del arte reducido al museo, conver-

tido en mercancía en el marketing capitalista, donde claro, importa más su valor de cambio que su valor de uso, vuelto exótica pertenencia y embodegado hasta nueva orden por excéntricos compradores coleccionistas, mantenido como objeto decorativo costoso y suntuario, usado sin vergüenza para resaltar las fiestas de pan y circo y violencia de promoción empresarial o estatal. Ante tal fracaso para cumplir los propósitos sociales identificables en los Meta-relatos, (GRANDES CREENCIAS), que sólo han servido para legitimar instituciones y prácticas políticas, éticas, jurídicas y a futuro, validar los GRANDES PROYECTOS que hoy, desprestigiados son vistos como cascarones llenos de descompuestas utopías, el arte tiende a vivir la compulsión del efecto inmediato, estilo happening, el collage, el pastiche, lo efímero, lo microscópico, lo caótico, lo alucinante, lo discontinuo, la Razón, no. El ¡sentir!, lo espontáneo, lo excitante, lo incapturable.

Y parodiando “La divina Comedia” de Dante, termino y me salgo del Pensódromo: Aquí se entra al laberinto, al eterno problema del goce y el dolor. Animo, alas y pertrechos muchos, dramaturgo, actor y director.

AÑO: 2009 OBRA: Fundación Noetummi AUTOR: Carlos José Reyes DIRECTOR: Danilo Tenorio Crispino  
EN ESTA FOTO: Danilo Tenorio Crispino FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez



# PERUCHO MEJÍA











AÑO: 2009 OBRA: Los 7 Pecados Capitales AUTOR: Bertolt Brecht DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jacqueline Gómez Romero  
DE-IZO, A DER.: Marilyn Monroy, Thenice Rocío Arévalo, Gerson Andrade, Linda Laura Caldas FOTOGRAFÍA: 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.»<sup>1</sup>

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 griegas<sup>2</sup> 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*”<sup>3</sup> 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.»<sup>4</sup>

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.

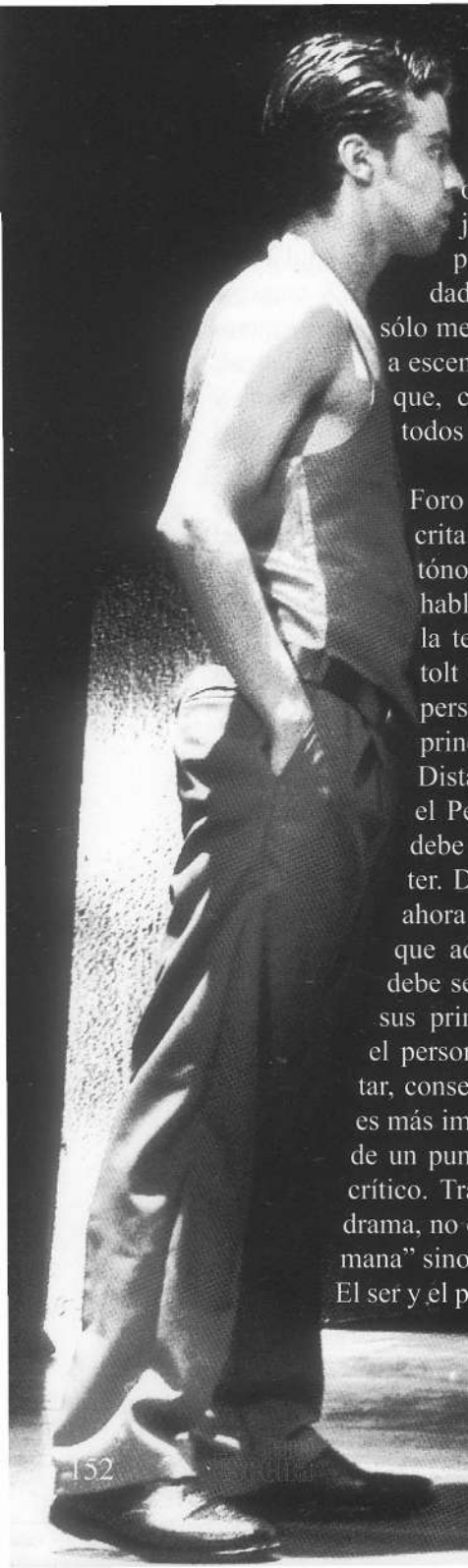
de la primera audición, que es la acción teatral, imaginación y concentración de la atención, círculos de atención, el sí mágico, las circunstancias dadas, relajación muscular, unidades y objetivos, fe, sentido de la verdad y creencia escénica, el estado interior creador, el superobjetivo, el subconsciente 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.»<sup>5</sup> Aún no tenía conocimiento del Método de las Acciones físicas al cual en la actualidad recorro con frecuencia.<sup>6</sup>

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 péricamente, 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”).<sup>7</sup>

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,<sup>8</sup> —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-

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.»<sup>9</sup>

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.

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

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.»<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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»<sup>12</sup> 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.»<sup>13</sup> 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. Jovet, 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



ASNO: 2009 OBRA: Los 7 Peces de Capataes AUTOR: Bertolt Brecht  
DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jacqueline Gómez Romero  
DE IZO: A DFER, David Zuluaga, Stephanie 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 “clique” 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.»<sup>14</sup>

---

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 Pecados Capitales. AUTOR: Bertolt Brecht. DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos,  
Isabella Gálvez Romero/D.F. IZQ. A.D.R.: Marilyn Monroe, Daniel Aguirre Osorio, Linda Larra Celdas  
FOTOGRAFÍA: Lara Rodríguez



CARLOS ENRIQUE LOZANO G.\*

# DÍPTICO EN TORNO AL TRABAJO ACTORAL EN LA SIERRA NEVADA DE ELISEO RECLUS<sup>1</sup>

\*Egresado postgrado en dramaturgia de la U. de Antioquia, Medellín, y el programa de dramaturgia del Inst. Nal. de Arte Dramático, Australia, Máster en escritura creativa de la U. de Nueva Gales del Sur, Sydney. Cofundador del grupo teatral Cualquiera Producciones. Ha sido docente en la U. del Valle, el Instituto Deptal. de Bellas Artes en Cali, y de la U. Nacional, Bogotá.

AÑO: 2009 OBRA: Los 7 Pecados Capitales AUTOR: Bertolt Brecht DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jackeline Gómez Romero EN ESTA FOTO.: David Zalunga FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez



**Resumen**

Este díptico, escrito a dos manos, reflexiona sobre el papel de la actuación en la obra *La Sierra Nevada* de Eliseo Reclus. En la primera parte, se utiliza el concepto de 'actuación simple' de Michael Kirby para definir la labor interpretativa de los narradores de la obra y su función dentro de la acción. Así mismo, se propone una vinculación formal de la obra con el teatro postdramático como ha sido expuesto por Lehmann. El segundo segmento lo constituye un texto escrito por el autor y director a manera de notas de trabajo para los actores en el que se amplía y aterriza a experiencia concreta lo expuesto en términos teóricos en la primera parte.

**Palabras clave:**

Actuación, narración, no actuación, personaje, teatro posdramático.

**Abstract**

This diptych, Two-handed written, reflecting on the role of acting in the play "*La Sierra Nevada*" by Eliseo Reclus. In the first part, we use the term 'single action' by Michael Kirby to define the interpretive work of the narrators of the play and its role in the action. Likewise, it proposes a formal relationship of the play with the "Postdramatic Theater" as it has been stated by Lehmann. The second segment it is a text written by the author and director like notes to the actors working where extend and lands to a specific experience exposed in theoretical terms in the first half.

**Keywords:**

Action, narrative, not action, character, post-dramatic drama.

1. Obra ganadora de la beca de coproducción de Proartes, estrenada el 24 de septiembre de 2009 en el marco del XIV Festival Internacional de Arte de Cali, presentada por Cualquiera Producciones con la actuación de Ariel Martínez, John Alex Castillo, Wendy Betancourt y Jaime Castaño, bajo la autoría y dirección de Carlos Enrique Lozano.

## 1. LA NARRACIÓN COMO ACTUACIÓN SIMPLE

El presente díptico pretende reflexionar sobre el papel de la actuación en la obra *La Sierra Nevada* de Eliseo Reclus.<sup>2</sup> En la primera parte de este artículo —La narración como actuación simple—, me propongo utilizar un concepto de Michael Kirby, la ‘actuación simple’, aparecido en su libro *A Formalist Theatre* (Un teatro formalista) para intentar un esbozo de los retos actorales que asumen los narradores de la obra. Haré un recuento detallado de las labores y las dificultades a las que se ven enfrentados en esta puesta en escena y propondré unas soluciones tentativas. Por último, desarrollaré un breve vínculo de la obra con las características del teatro postdramático según lo expuesto por Hans Thies Lehmann en su libro *Postdramatic Theatre* (Teatro postdramático). En la segunda parte —Algunas notas para los actores—, comparto uno de los textos utilizados en el proceso de trabajo que, aunque de manera esquemática, amplía lo planteado en la primera parte del díptico.

---

2. Reclus, geógrafo y anarquista francés, llegó a la Nueva Granada en 1855 con la intención de fundar una colonia agrícola en la Sierra Nevada de Santa Marta. Tras dos años de tribulaciones regresa a su Francia natal en la ruina y convalesciente de una enfermedad tropical que por poco lo lleva a la tumba. A pesar de su fracaso, Eliseo escribe un libro titulado *Viaje a la Sierra Nevada de Santa Marta*, su primera publicación importante en 1861, en el cual, sin escatimar elogios para la joven nación neogranadina, le augura al país un porvenir inmejorable como una de las grandes potencias del mundo. La obra cuestiona la experiencia de Reclus en Colombia y, a través de este cuestionamiento, reflexiona sobre la herencia de las utopías modernas en la actualidad.

En el texto *La Sierra Nevada* de Eliseo Reclus se eliminan las características formales tradicionalmente asociadas con la escritura teatral: diálogo, acotaciones e inclusive identificación del discurso con figuras ficcionales. Algunas líneas están escritas en mayúsculas —citas directas de Reclus—, lo que indica un cambio de hablante con respecto a las porciones escritas en altas y bajas. El contenido del texto da cuenta del viaje por la Costa caribe colombiana, realizado por el geógrafo y anarquista francés entre 1855 y 1857. Para la puesta en escena se trabajó con cuatro actores: uno interpreta al viajero galo y los otros tres narran su travesía; el primero, entonces, verbaliza las mayúsculas y los otros se dividen el resto. La disposición de los elementos escénicos es la siguiente: en el centro una mancha de arena de casi dos metros cuadrados cubre el tablado; a un costado, en una caja de madera de 1.65 m de alto por 2.0 m de largo, se exhibe una tela pintada en blanco y negro con diferentes paisajes de la costa atlántica. Esta pintura en realidad tiene 15 m de largo y está enrollada sobre unos cilindros que los actores hacen girar en el transcurso de la obra, haciendo avanzar el paisaje. Al otro lado del arenero se encuentra un escritorio donde un computador portátil recibe los cables de tres cámaras: una de video y dos cámaras web. Uno de los actores mezcla en vivo las imágenes, que son proyectadas en tiempo real en una pantalla sobre la arena. Cabe entonces anotar que la escenografía no está orientada a recrear un espacio ficcional sino a poner en juego diferentes elementos que presentan de manera simultánea al espectador tres grandes imágenes: una tridimensional en

ANG-21005 COBPA - L&L  
Escuela Capitalista. AUTOR: Bertolt Bescali DIRECTO-  
RAS: Paula Arceal 2006. Colaboran: Gómez Romaró DELIZO, ADER., Thimée Rocto  
Avesub, Damió, Augustó, Carro, Lucidó Laura Cálida, Martiny Mouruy  
FOTOGRAFÍA: Tania Montalones



Paula  
Escuela

el conjunto del cubo escénico y dos bidimensionales: en el marco de la caja de madera y en el rectángulo de la pantalla de video.

Michael Kirby en su libro *A Formalist Theatre (Un teatro formalista)*<sup>3</sup> propone un continuo que va de la ‘no actuación’ a la ‘actuación completa’. Lo interesante de esta categorización es que realiza un análisis detallado de las labores actorales que están ‘por debajo’ de la actuación tradicional. En la ‘no actuación’, que sería un extremo del espectro, el actor no recibe ni demuestra nada que amplíe la información brindada por su sola presencia en el escenario. Hans Thies Lehmann en su libro dice, al explicar este punto, que éste sería el caso de los asistentes escénicos en el teatro japonés quienes, al no estar integrados a la ficción de la obra, son sólo ayudantes que aparecen en escena para ejecutar tareas concretas. Ellos son ejemplos de ‘no actuación’. De ahí en adelante comienzan a aparecer diferentes niveles con mayores grados de complejidad. Kirby propone una distinción interesante entre la ‘actuación recibida’ y la ‘actuación producida’. En la primera, que estaría también por debajo de la ‘actuación completa’, el actor recibe de fuera condicionamientos que determinan su desempeño. Por ejemplo, un actor que interpreta a Edipo y cojea porque como recurso lleva, dentro de sus pantalones, un palo del largo de su pierna. Su cojera no es actuada sino producida por la rigidez de la madera. El salto de

---

3. Como dato curioso, en este libro Kirby cita la anécdota del decomiso de los fusiles de palo que le ocurrió a Enrique Buena-ventura y al elenco del TEC.

la ‘actuación recibida’ a la ‘actuación producida’ se da con la aparición de la intención de comunicar, cuando el actor intenta comunicar algo y utiliza su cuerpo y su voz para lograrlo. Sin embargo, es posible hablar de ‘actuación producida’ sin hablar todavía de ‘actuación completa’. Para explicar esto, Lehmann da el ejemplo de los actores del Living Theatre que en una obra se pasean por entre el público diciendo emocionados: “No me permiten salir del país sin mi pasaporte”, “No me permiten andar desnudo en la calle”, etcétera. Los actores no están diciendo nada que no sea cierto ni están interpretando a personas diferentes de ellos mismos pero sí están actuando en un nivel básico que Kirby llama ‘actuación simple’. Lo que separa a este tipo de actuación de otras más complejas es la aparición de la ficción. En La Sierra Nevada de Eliseo Reclus la labor actoral de los narradores —que es sobre quienes voy a tratar en este artículo— se mantiene primordialmente en (o es limítrofe con) el nivel de la ‘actuación simple’.<sup>4</sup>

Como ya he dicho, el texto entero es una larga narración sobre las aventuras que vivió Reclus en la Nueva Granada a mediados del siglo 19. Este relato, sin embargo y sobre todo al final, manifiesta explícitamente el punto de

---

4. Quisiera aclarar que la utilización de los términos ‘simple’ y ‘básico’ no son un juicio de valor sino una descripción de los elementos técnicos que pone en juego, en este tipo de actuación, un actor con una formación tradicional. Tampoco se podría decir que simple sea sinónimo de fácil. De hecho gran parte de la dificultad de este tipo de actuación radica en romper con aquello que aprendemos desde la escuela.



vista del narrador (el autor en el caso del texto, los actores en el caso de la puesta) y, por momentos cuestiona directamente la veracidad y validez de lo vivido por el geógrafo francés. La puesta en evidencia de la instancia narrativa rompe con la objetividad de la narración y se presenta como una manifestación incipiente de subjetividad que —a los actores en el estudio del texto y a los espectadores al observar la función— les da la oportunidad de trascender el nivel de lo narrado para acceder a la intimidad del narrador. La indicación principal para los actores en este punto fue que cada uno desarrollara su propia opinión, con respecto a la del narrador, para permitirles una apropiación personal y única del relato. (Más adelante ahondaré en el tema.) Lo anterior, en lo referente a la narración verbal que surge, por supuesto, del material escrito. En la puesta en escena, sin embargo, la narración no está sólo en función del discurso verbal sino también del escénico y del video. Las acciones físicas que llevan a cabo los actores se pueden dividir, principalmente, en tres tipos: aquellas que están orientadas a construir la imagen de video (recortar o ampliar el plano en una cámara, recomodar elementos de utilería dentro del cuadro, mezclar las imágenes, etc.), aquellas que son necesarias para el desarrollo de la puesta (mover una cámara de un lado a otro anticipando el momento en que su imagen ‘saldrá al aire’, alcanzarse entre los actores elementos necesarios —un trípode, un cable—, etc.), y las que son mera composición escénica (la ubicación, el movimiento y la posición del cuerpo en el espacio están determinados por una decisión estética). Se podría hablar de estos ti-

pos de acciones físicas como líneas narrativas pues cada uno de ellos desarrolla un discurso particular que al mismo tiempo contribuye a la narración del conjunto. Los actores deben ser conscientes de su multiplicidad narrativa, pues puede haber una tendencia a darle tal preponderancia al papel de la narración verbal que las otras líneas narrativas aparecen sólo como un ‘mal necesario’.

Cada una de estas líneas plantea unos retos particulares. La narración verbal supone inicialmente la necesidad de comprender lo relatado, en general y en cada momento en particular: cómo se encadenan los acontecimientos sucedidos a Reclus, cuál es la travesía geográfica realizada por él, cómo fracasó en la consecución de sus objetivos, qué obstáculos no pudo superar, qué evaluación hace el narrador de su fracaso, etcétera. Es decir, que la primera tarea surge del estudio y la comprensión del texto. Este entendimiento, sin embargo, tiene que estar no en función exclusiva de la narración hablada sino que debe estar articulado a la narración escénica en su conjunto. Dado que, como hemos visto, el montaje no intenta hacer una reconstrucción escénica del viaje de Reclus, el recuento oral que realizan los actores está inserto en un contexto que no replica lo dicho por ellos. Estas dos líneas paralelas (por ejemplo un actor le dice a Reclus —quien está sentado en un butaco en el escenario— que va en la cubierta de un barco observando el paisaje marino mientras le dibuja un mapa de América en la palma de la mano) plantean la dificultad de la disociación pues existe una tendencia natural al pleonismo, a duplicar a través de lo





no verbal lo dicho verbalmente. El actor debe mantener constantemente la conciencia simultánea de lo dicho —que reconstruye la travesía geográfica— y lo hecho —que está en función de la construcción de imágenes escénicas y de video—. Una dificultad similar está presente en la preparación de las imágenes para la cámara pues los actores maniobran los elementos que la componen pero esta maniobra está siendo observada por los espectadores. Es decir que el actor se encuentra al mismo tiempo en la ‘tras escena’ de la imagen de video y en pleno centro de la imagen teatral. El actor debe, entonces, mantener la doble conciencia de estar componiendo un conjunto para ser tomado por la cámara mientras es parte central del conjunto escénico (puesto que el público tiene acceso durante cada momento de la obra a cuatro grandes unidades visuales: la imagen de video en la pantalla —o imagen terminada—, la imagen en proceso de producción —los actores manipulando los diversos objetos que aparecen en pantalla—, la pintura enmarcada en la caja de madera, y el conjunto general de lo que ocurre en el escenario —incluyendo a los actores y demás elementos que no están siendo tomados por la cámara—). Para resumir este punto, la dificultad radica en que el actor mantenga la conciencia de ser al mismo tiempo elemento de una composición escénica y elemento funcional de otro discurso: el del video. Por último, en cuanto a lo meramente operativo hay una dificultad no desdeñable en la manipulación de las cámaras (la preparación de los encuadres, los movimientos, los tránsitos de un lugar a otro del escenario), de los cables (de señal y de alimentación) y del programa que permite

la mezcla y transmisión de imágenes en tiempo real.

Soy consciente de que en una obra donde el papel de la tecnología es tan preponderante, las grandes sacrificadas pueden ser las relaciones humanas. Cuando los actores deben estar pendientes de un cable, de un encuadre, de un movimiento de cámara, sus relaciones con los otros compañeros de escena pueden verse relegadas a un segundo plano. Sobre todo porque ellos no están en el escenario para cumplir el papel de los asistentes del teatro japonés sino para actuar y transmitir una historia. Es, sin embargo, la recomposición de las relaciones entre ellos —por encima de las dificultades propias de esta puesta en escena— el objetivo último de su actuación. Ese es justamente el Norte de sus esfuerzos. Esta recomposición, no obstante, sólo será posible una vez que hayan dominado los condicionantes externos que se lo dificultan.

La relación inicial a trabajar, empero, no es entre ellos sino de cada uno con el texto, la manera como cada cual comprende la travesía de Reclus y como se apropia de la narración. De esta primera interacción surgen las demás. La manera como cada actor se enfrenta al texto es crucial en esta puesta en escena porque es ahí donde estará la particularidad de su actuación; es en los sentimientos, preguntas y emociones que el relato despierta en él, donde estará la diferencia de su narrador con respecto a los otros dos. Puesto que aquí no hay un personaje que construir —pues los narradores no son seres de ficción— lo primero que hay

que establecer es la relación de cada uno con el texto, su posición frente a lo narrado; la manera como interpreta lo escrito a partir de su 'biblioteca personal' y de sus experiencias de vida hará que su porción del relato tenga un 'color' diferente al de los otros. Es decir, que se le pide al actor que procese el texto como individuo singular y pensante. En este estudio del texto cada uno debe preguntarse, por ejemplo: ¿qué opino yo de Reclus y de su travesía? ¿Qué específicamente me produce empatía y qué antipatía? ¿Por qué rechazo, acojo o me es indiferente lo realizado por Reclus en Colombia? Tener certeza con respecto a los puntos anteriores les permitirá desarrollar un concepto al que se llegó en el proceso de montaje: el de la solidaridad narrativa. Esto significa básicamente dos cosas: ser conscientes de que todos se necesitan —desde su singularidad— para que la narración surja y que todos deben apoyar el trabajo de Jaime, el actor que interpreta a Reclus, pues él es el único que vive al interior de la ficción. Sin el apoyo de los demás esta ficción no puede surgir. Esto no significa, sin embargo, que los narradores actúen creer que Jaime es Reclus, sino que no destruyan y potencien la ilusión que Jaime intenta crear.

El texto, de entrada, plantea una división de hablantes: una voz narra en segunda persona un viaje por la costa caribe, y otra voz, en primera persona, corrige o glosa la narración. La primera voz la hacen tres actores que no construyen ninguna ficción: no se 'inventa' a un narrador ficticio, no se intenta justificar la narración a través de la creación de una instancia ficcional reconocible. Son tres personas

que, solidariamente, elaboran una narración dirigida a un actor que pretende ser un personaje histórico. Ellos se refieren a él como Eliseo Reclus alentando así la aparición de la ficción de la cuál sólo él hace parte. Él sí vive en el mundo designado por los narradores. Reclus, en el escenario, es un personaje abandonado, pues es el único que vive en este mundo ficcional. A través de un juego de hablantes anónimos, el anarquista galo es narrado desde fuera de la ficción, o mejor, estas voces extra ficcionales construyen el mundo que Eliseo se ve condenado a habitar sin compañía. Es como si un pragmatismo descarnado propio de esta época posmoderna estuviera avasallando a Reclus con su propio relato —a su sueño de la colonia agrícola influenciado por el socialismo utópico de Fourier— convirtiéndolo ahora en una antiutopía o distopía. Estas dos creaciones que cohabitan el escenario de la obra son ontológicamente distintas: Jaime construye un personaje teatral —maravilloso—, desde el bagaje que le ha dado no sólo la escuela sino su trabajo escénico de más de diez años; los otros tres actores y yo hemos tenido que descifrar en el transcurso del montaje cuál es la actuación que propone el material escrito, cómo elaborar unos narradores que logren contar la historia de Reclus acorde con la perspectiva que yo encontré para escribir la obra. Estas dos presencias simultáneas de la actuación en el escenario son cruciales para respetar la propuesta del texto de dejar hablar al mismo tiempo al siglo 19 y al siglo 21.

Por último, aunque sé que el tema da para un ensayo aparte, quisiera hacer un pequeño

listado de algunos rasgos de la obra que responden a características del teatro postdramático. Para comenzar, en el texto se prescinde no sólo de las características formales de la escritura teatral tradicional sino también de los dos elementos centrales del teatro dramático: la fábula y el microcosmos ficcional cerrado. En *La Sierra Nevada de Eliseo Reclus* no hay una fábula puesto que sólo se sabe cuál es la historia narrada pero no cuál es la historia de la narración: ¿quién, por qué, para quién, desde dónde narra? No se sabe, sólo hay palabra hablada sin contexto.<sup>5</sup> La puesta en escena entonces busca cómo construir esta instancia narrativa, no desde la ficción, sino desde el escenario como lugar donde se articulan los diferentes elementos compositivos de la narración. Se decide utilizar el video, la pintura panorámica, la imagen teatral y la palabra hablada para ser desarrollados en el montaje. Dos de los rasgos principales de lo postdramático son la desjerarquización (la horizontalidad de los lenguajes escénicos) y la simultaneidad. En esta puesta en escena el espectador tiene que decidir qué mirar: la pantalla con la imagen terminada, los actores construyendo la imagen, la pintura panorámica, todo al mismo tiempo: los elementos están presentes siempre de manera simultánea y abiertos a la mirada del público sin una in-

5. Uno podría pensar que la historia del viaje de Reclus es la fábula de la obra pero ese es sólo el contenido de lo hablado por los narradores. Algo más cercano a la fábula sería la descripción de la instancia narrativa: tres personas le cuentan a un hombre una travesía que realizó en su juventud incitándolo a recordar. Sin embargo esta situación no tiene desarrollo ni se mantiene hasta el final de la obra.

dicación de qué es más importante o qué debe ser visto primero. La desjerarquización también se manifiesta en el hecho de que la última escena es una conferencia de Reclus dando su impresión de Colombia (a través de citas textuales): esto rompe la primacía de la narración desde la perspectiva del autor y permite que el espectador al final quede ‘escuchando’ ambas voces con la misma intensidad, ¿con cuál versión se queda, con la de Eliseo o la de los narradores? Otra característica es la ‘frialidad’, definida así por Lehmann (2005:95): “Para alguien que espera la representación de la experiencia humana —en el sentido psicológico del término— [el teatro postdramático] puede manifestar una frialidad difícil de aceptar. Es especialmente alienante porque en el teatro no sólo se trata con procesos visuales sino con cuerpos humanos y con su tibieza...”. Como hemos visto, la presencia preponderante de lo tecnológico y, sobre todo, la ausencia de identidad concreta de los narradores (¿quiénes son, por qué están allí?) en La Sierra Nevada de Eliseo Reclus hace que su presencia y su relación con el público parezca distante y fría, esto puede llevar al espectador a una reflexión sobre el papel de la tecnología como mediador de las relaciones humanas. Por último mencionaré ‘la irrupción de lo real’. Al respecto dice Lehmann (2005:100): “La irrupción de lo real [en el teatro postdramático] se vuelve objeto no sólo de reflexión (como en el romanticismo) sino de la misma arquitectura teatral. Esto funciona en múltiples niveles pero sobre todo en la elaboración de una estética de incertidumbre en lo relativo a los medios teatrales”. Esta estética de incertidumbre es justamente la

que surge cuando no hay certezas con respecto a la identidad los narradores pues plantea la siguiente pregunta lógica: ¿los narradores son los mismos actores? ¿Si no lo son entonces quiénes son? ¿El punto de vista que brinda la obra es su mismo punto de vista? La irrupción de lo real surge en el proceso de disolución de la ficción y en lugar de brindar certezas siembra las dudas que cada espectador se lleva consigo a casa.

## 2. ALGUNAS NOTAS PARA LOS ACTORES<sup>6</sup>

Ser conscientes de la situación real en la que se encuentran en el escenario: ustedes presentan una obra ante un público. Hay alguien que los observa y que espera algo de ustedes.

Ustedes están allí para intentar colmar la expectativa del público (la expectativa general, el deseo de teatro, no la expectativa estética).

Lo que el público está esperando recibir es lo que ustedes le van a transmitir (el hecho teatral independiente de sus particularidades estéticas).

Para poder tener éxito en esta transmisión hay que comprender aquello que se quiere transmitir (de qué está hecha la obra que están presentando).

Comprender lo que se quiere transmitir significa entender las ideas que van en las pa-

---

6. Texto leído en el ensayo del 7 de agosto de 2009.

labras que ustedes dicen (las ideas que están escritas en el texto).

Pero también significa comprender de qué está hecha la puesta en escena, cómo convergen sus acciones con sus palabras. Cómo sus movimientos también construyen ideas, que apoyan y complementan sus enunciados verbales.

Cada uno de ustedes se relaciona con 4 personas. Construye 4 relaciones durante la obra: una con cada uno de sus tres compañeros de escena y otra con el público (quien será tomado como un único ser).

El público, mientras dura la función, es un solo individuo. La relación primordial es esta última: es para la audiencia que ustedes construyen las otras relaciones, sin la platea no existirían.

Esta relación, sin embargo, es como la relación que un católico construye con su idea de Dios: un ser omnipresente que lo ve todo —esa mirada afecta cada acción del creyente— pero a quien no se le ve por ninguna parte aunque se conozca su ubicación (Dios está en el cielo y el público en la platea).

La relación que cada uno de ustedes construye con Reclus debe ser particular y estará determinada por el cruce de: las palabras que le dirigen (que esbozan una posición frente a los actos que cometió en su vida y frente a las acciones que realiza en el escenario), y sus propios sentimientos e ideas.

Esta relación debe estar regida por la honestidad que sólo se logra del conocimiento de sus propios sentimientos e ideas. Esta relación —como todas las demás— no es estática, es un flujo permanente.

Esta relación está regida por el siguiente precepto: Jaime intenta 'convertirse' en Reclus y ustedes están ahí para apoyar ese acto de magia.

Eso no significa que ustedes pretendan creer que él es Reclus, esto significa solamente que ustedes, aunque conozcan el truco, no van a hacer nada para romper la ilusión. De ustedes depende que Jaime no sólo sea Reclus en su cabeza sino que sea Reclus para el público.

Esto último quiere decir que si Jaime es el faro y Reclus es la luz, ustedes son la claridad que permite que el resplandor llegue lo más lejos posible.

La relación de cada uno de ustedes con los otros dos narradores también es particular y surge del cruce entre sus afectos personales (como amigos y compañeros de escena) y sus interacciones (verbales y no verbales) en el escenario. Esta relación está regida por el punto anterior: ustedes son colegas que están trabajando simultáneamente para que el apetito teatral del público sea satisfecho.

Esta relación también está regida por la honestidad con sus sentimientos e ideas.

Esta honestidad evita justamente que ustedes 'actúen' sus sentimientos e ideas. De hacerlo, estarían siendo deshonestos.

Sus sentimientos e ideas son el corazón del constructo escénico que elaboran, pero su cuerpo vendrá dado por sus años de entrenamiento psicofísico.

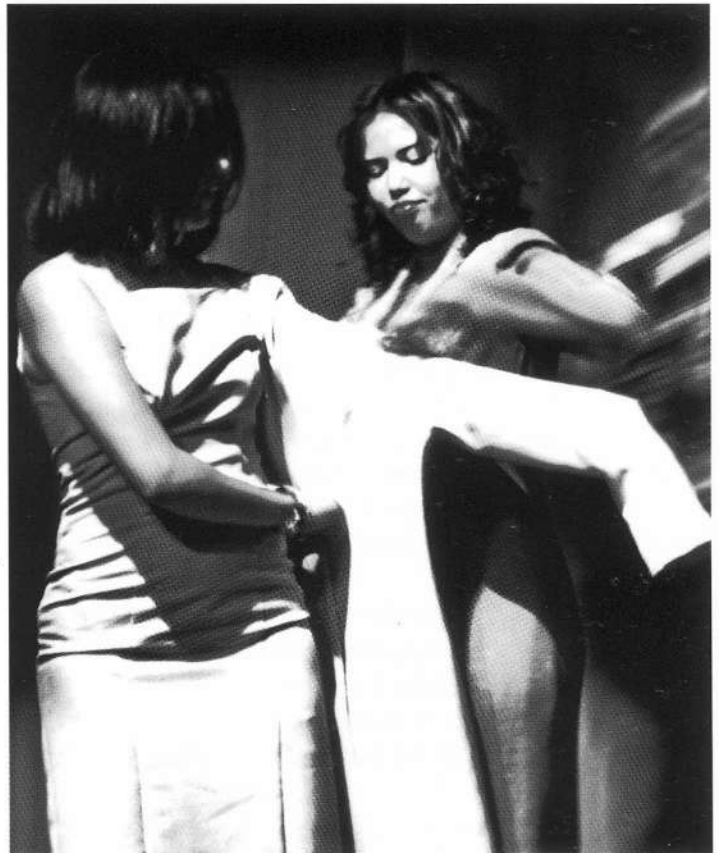


Es justamente este entrenamiento el que 'vestirá' al corazón a partir de consideraciones pragmáticas como: la posición del cuerpo en el escenario, la velocidad de sus movimientos, el volumen y las modulaciones de la voz, etcétera.

## TEXTOS CITADOS

Hans-Thies Lehmann, *Post-dramatic Theatre*. Routledge Taylor and Francis Group, Trowbridge, Wiltshire. 2006.

Michael Kirby, *A Formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia. 1987.



AÑO: 2009 OBRA: Los 7 Pecados Capitales AUTOR: Bertolt Brecht DIRECTORAS: Paula Andrea Ríos, Jackeline Gómez Romero DE IZQ. A DER.: Stephania Múnera, Luisa María Sánchez FOTOGRAFÍA: Lina Rodríguez



BELLAS ARTES  
Entidad Universitaria  
Cali - Colombia  
Facultad de Artes Escénicas



Facultad de Artes Escénicas