

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, Marnesol Arsuñabal 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: Pedruelo / Bellel / 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 hálito 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.



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