

APROXIMACIÓN AL PERSONAJE

DESDE EL TEATRO POPULAR MESTIZO Y ANALÓGICO

RODRIGO RODRÍGUEZ*

ASO: 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*¹ 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*² y *Hermenéutica analógica*,³ 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 Santiana 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”,⁴ 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.⁵ 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 aborígen 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^a) 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, Propp⁶ 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 Pavis⁷ 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: Lima 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*,⁸ 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.⁹

Hay películas¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² “... es una estructura signíca 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,¹³ 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

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.*”¹⁴ 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

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 Buseta, Mujer en el espejo, Séptima Puerta y Amor en custodia, entre otros. Bogotá. 2009.

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.¹⁵ 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 Todorov¹⁶ que consideran los personajes como un conjunto de atributos que se predicán 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