



/CUADERNOS DE PICADERO

Cuaderno N° 24 - Instituto Nacional del Teatro - DICIEMBRE 2012



EL CONCEPTO de  
**Personaje Teatral**  
y sus variables  
*Máximo Gómez*



# **El concepto de personaje teatral y sus variables**

Estudio sobre los modos de su abordaje  
en el teatro de grupo en Tucumán

MÁXIMO GÓMEZ

# ÍNDICE

<b>1</b>	<i>p/ 6</i>	<b>INTRODUCCIÓN</b>
<b>2</b>	<i>p/ 10</i>	<b>IMPUREZA DEL PERSONAJE</b>
<b>3</b>	<i>p/ 12</i>	<b>DUALIDAD DEL PERSONAJE</b>
<b>4</b>	<i>p/ 14</i>	<b>LA DIALÉCTICA DEL PERSONAJE EN LA LITERATURA Y EL TEATRO</b>
<b>5</b>	<i>p/ 17</i>	<b>LA ENCARNACIÓN: ¿UN PROBLEMA RELIGIOSO?</b>
<b>6</b>	<i>p/ 21</i>	<b>PÚBLICO O PRIVADO</b>
<b>7</b>	<i>p/ 23</i>	<b>UNA DISGRECIÓN: LA MÁSCARA</b>
<b>8</b>	<i>p/ 26</i>	<b>LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL TEATRO DE GRUPO. A MODO DE CONCLUSIÓN</b>
<b>9</b>	<i>p/ 32</i>	<b>TRES REFLEXIONES SOBRE EL PERSONAJE EN DIFERENTES PROCESOS DE CREACIÓN</b>
	<i>p/ 32</i>	• Primera reflexión: memoria y personaje
	<i>p/ 34</i>	• Segunda reflexión: las matrices de teatralidad y su incidencia en la construcción de personajes
	<i>p/ 37</i>	• Tercera reflexión: la idea de personaje en el teatro de grupo
<b>10</b>	<i>p/ 40</i>	<b>BIBLIOGRAFÍA</b>

## **AUTORIDADES NACIONALES**

### **Presidenta de la Nación**

Dra. Cristina Fernández de Kirchner

### **Vicepresidente de la Nación**

Lic. Amado Boudou

### **Secretario de Cultura**

Sr. Jorge Coscia

## **INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

### **Consejo de Dirección**

**Director Ejecutivo:** Guillermo Parodi

**Secretaría General:** Marcelo Padelín

### **Representante de la Secretaría**

**de Cultura:** Claudia Caraccia

### **Representantes Regionales:**

Teresa Jackiw (Centro),

María D'Agostino (Centro-Litoral),

Marcelo Padelín (Noreste),

José Ramayo (Noroeste),

Ariel Sampaolesi (Nuevo Cuyo),

Alfredo Gómez (Patagonia)

### **Representantes de**

**Quehacer Teatral Nacional:**

Carlos Leyes, Ariel Molina

## **AÑO X – Nº 24 / DICIEMBRE 2012**

### **CUADERNOS DE PICADERO**

#### **Editor Responsable**

Guillermo Parodi

#### **Director Periodístico**

Carlos Pacheco

#### **Secretaría de Redacción**

David Jacobs

#### **Edición**

Graciela Holfeltz

#### **Corrección**

Elena del Yerro

#### **Producción Editorial**

Raquel Weksler

#### **Diseño y Diagramación**

Jorge Barnes. SujetoTácito

#### **Edición Fotográfica**

Magdalena Viggiani

#### **Fotografías**

Archivo del autor

#### **Distribución**

Teresa Calero

#### **Redacción**

Avda. Santa Fe 1235 piso 1º

(1059) Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 int 114 – 112 – 109

#### **Correo electrónico**

prensa@inteatro.gov.ar

editorial@inteatro.gov.ar

#### **Impresión**

Gráfica Pinter

Diógenes Taborda 48

(C1437EFB) Ciudad de Buenos Aires.

Tel. (11) 4911-1661

ISBN 978-987-29553-2-8

El contenido de las notas firmadas es exclusiva  
responsabilidad de sus autores.

Prohibida la reproducción total o parcial,  
sin la autorización correspondiente.

Registro de Propiedad Intelectual en trámite.

¿Qué lugar ocupa hoy el personaje teatral en los procesos de producción escénica? A partir de este interrogante, Máximo Gómez se plantea nuevas preguntas y devela otros sentidos sobre uno de los componentes centrales de la práctica teatral: el personaje.

Un abordaje entre la teoría y la experiencia personal que Cuadernos de Picadero pone a disposición de la comunidad teatral.

# INTRODUCCIÓN

¿Qué lugar ocupa hoy el personaje teatral en los procesos de producción escénica? ¿Estamos hablando de un concepto devaluado en una época donde lo posdramático impone otros códigos y modelos de construcción para el teatro? ¿La idea de no representación ligada a ciertos aspectos de la performance antepone la persona al personaje? Estos interrogantes marcan el eje del presente trabajo con la idea de poner bajo la lupa a uno de los aspectos que considero nodales en la construcción de teatralidad.

En este sentido la noción de personaje ya sea desde el punto de vista literario o entendido como construcción del actor, como acción performativa, es indisoluble del género dramático: si en la poesía el personaje no está presente, pues se manifiesta el yo del autor invisibilizado en el texto, en la narración y en el drama, en cambio, los personajes existen como entidades contundentes, protagonistas de una fábula de las que son parte; solo que en el drama, adquieren independencia absoluta, aun frente a la existencia de un narrador, y comparten el presente de la acción, condición que les infunde ser representados por actores frente a la mirada del público.

Desde la Grecia Antigua hasta hoy, el personaje sobre la escena se manifestó de diferentes formas, expresando también diferentes concepciones de teatralidad. Así, entre el personaje realizado con máscara, túnica y coturno, y aquel vinculado con el cuerpo sensible del actor, que compromete tanto su estructura física como sus procesos emocionales y psicológicos, podemos observar que el personaje teatral atravesó diferentes matices, concepciones estéticas y procedimientos constructivos. De este modo, factores culturales y estéticos que modelan tanto la dramaturgia como la representación mostraron diferentes rostros del personaje tales como: máscara, alegoría, prototipo y persona, tornando compleja su conceptualización si no se precisa el contexto sociocultural y el movimiento o género al que pertenecen sus autores.

El personaje ¿es el actor? Esta pregunta tampoco tiene una única respuesta. A lo largo de la historia del teatro la distancia entre ellos se fue alejando y acortando. Algunas proposiciones del Realismo sostienen que el personaje es el actor en situación de representación. Existe, a primera vista, cierta relación entre el vínculo actor-personaje y el resultado de su construcción: a mayor distancia entre ellos, el trabajo presenta características ligadas a las virtudes del físico y la construcción exterior; a menor

distancia, se realizan los aspectos emotivos y sensibles ya que se prioriza la construcción interior. Ambos aspectos, más allá de presentarse como dicotómicos, presuponen metodologías de abordajes diferentes que ponen de manifiesto el gran bagaje de procedimientos técnicos atesorados en la larga historia del teatro y que permiten entender al personaje —pertenzca a la tradición que pertenezca— como un modelo al que se arriba mediante un proceso de formación y adquisición técnica por parte del actor: comprender al personaje separado de la persona del actor, o muy próximo a él, compromete al profesional del teatro a la búsqueda de una composición vinculada a códigos artísticos propios del lenguaje y a procedimientos técnicos específicos; al margen que los recursos usados prioricen un ideograma físico —como el caso de las tradiciones orientales y las corrientes occidentales que beben de sus aguas— o se trabaje de forma exhaustiva con los procesos de lógica interna y coherencia de la acción, se necesita, para llevar a cabo ambos modelos, un actor preparado y sistemáticamente entrenado en los diferentes principios técnicos de su profesión.

Como sostiene Robert Abirached, (Abirached: 1978: 23) persona es, en primer lugar, la máscara. El teatro que hizo uso de este recurso, fundamentalmente la comedia dell' arte, desarrolló una distancia considerable entre actor y personaje, que en algunas épocas y bajo el marco de determinadas corrientes estéticas, se la quiso disminuir sin poder suprimirla nunca. La máscara, que en su origen puede haber partido de un molde real, se independiza gradualmente del ser humano —actor— fijando un gesto elocuente, que la constituye. El actor, oculto tras ella, construirá una partitura de acciones, modelará sus energías para que gesto y acción transiten los mismos carriles; generará, en definitiva, la dinámica que necesita la máscara para cobrar vida y credibilidad escénica. Así el personaje es sostenido por el trabajo del actor, que se adapta al marco que le impone la máscara y selecciona las tensiones, los ritmos y la voz apropiada, tornando verosímil y vivo al personaje, que dejó de ser el gesto inerte, la imagen inmóvil, para convertirse en un símbolo, en un engranaje de sentido que brilla en el juego de la representación; y este juego se lleva a cabo sin olvidar nunca la distancia con lo real, que por importante que sea, nunca se interrumpe.

Durante los siglos XVII, XVIII y buena parte del XIX el personaje escénico —es decir la construcción del actor— no adquiere el perfil que hoy le otorgamos en función de la alta gama de



Rosita Ávila.

posibilidades que puede desplegar sobre la escena y por lo tanto de la riqueza que propone la modernidad al trabajo del actor. El teatro pre moderno, poniendo el énfasis en el texto dramático y la figura del autor, inclinó el trabajo del actor hacia lo que hoy entendemos por *papel* o *rol* y que se diferencian del personaje.<sup>1</sup> En este sentido, el artículo del investigador y crítico Pedro Espinosa, nos ayudará a comprender la diferencia, cuando sostiene la hipótesis que el director, además de surgir por los avances de la tecnología y los cambios sociales –como sostiene Bernard Dort– es una consecuencia del capitalismo y responde al modelo industrial de producción seriada y de división del trabajo.

Esta postulación adquiere mayor contundencia cuando pensamos que en las formas de producción artesanal –previas a la industrialización– la relación del artista con su obra era total. Es decir que las diferentes fases de la producción recaían en una sola persona: elección y preparación del material, selección de herramientas, definición de la idea,

proceso de manufactura, acabado y venta. Cuando el énfasis de la producción se trasladó a la cantidad como una de las estrategias para aumentar el lucro, las funciones se dividieron y en la fábrica, los operarios solo se encargaban de la parte. En este sistema, era necesario que alguien supervisara el proyecto general y surge la figura del gerente de producción o del supervisor, que presenta paralelismos importantes con el director de escena. Así el actor, en el modelo moderno de puesta en escena (industrial), solo se encarga de su función: encarnar el personaje. Atrás queda el viejo modelo del actor divo, jefe de compañía, que articulaba la función dramática (el dramaturgo escribía para él), organizaba la compañía, planificaba la escena (siempre priorizando su figura), la producción y la venta. Como el viejo artesano, el actor jefe de compañía, no solo actuaba sino que era dueño de un proyecto general que en la siguiente etapa lo toma el director. En esas condiciones el actor, no trabajaba sobre una complejidad psicofísica con parámetros identitarios definidos, sino sobre el dibujo de una fuerza o eje más vinculada con lo que entendemos por rol o papel que le ofrecía un grado tal de generalidad que lo que se ponía en evidencia era la figura del actor y la información que aportaba al funcionamiento y planteo de la historia. La llegada de la división del trabajo al arte del teatro, es uno de los factores para que el teatro adquiriera su formato moderno, y el actor, liberado de todas las funciones escénicas, solo asume la de dar vida al personaje, que al complejizarse desde la dramaturgia, requerirá la profundización de técnicas para poder adaptarse a las necesidades modernas del teatro.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, tal como lo sostiene Marcos de Marinis,<sup>2</sup> y con el surgimiento del director de escena, el personaje se perfila como unidad compleja, ligado a todos los elementos de la dramaturgia, y a los recursos de la representación. De esta manera se establecen relaciones concretas con todos los elementos de la puesta en escena y con aquellos datos que completan la información existente en el texto, sobre los personajes. El actor, se acerca a través del *yo soy* a la identificación con el personaje que como bien sostiene el teórico italiano no persigue el resultado final de la representación sino que constituye una herramienta psicológica de la que se sirve el actor para iniciar el viaje de acercamiento al personaje. Una herramienta que lo coloca en situación, para comenzar el proceso de reviviscencia como activación de la sensibilidad escénica

1 En la foto la actriz que sostiene la luminaria cumple la función de iluminadora. El teatro Posdramático retorna, en alguna de sus producciones, al actor en ejecución de roles y no solo de personajes.

2 Marco de Marinis: *En busca del actor y del espectador*.

interior. Stanislavski, más allá de la etapa en la que lo situemos como investigador, director, actor o pedagogo, generó palancas para la construcción del actor, entendiendo que el escenario era un campo de fuerzas generado por el contexto de la obra, en la que el actor, es cercado con información acotada y movilizadora, para que se relacione vivamente con todo lo que ingresa a ese universo ficcional.

El camino del actor hacia la identificación con el personaje en la etapa realista nunca borra el límite entre ambos. Para el maestro ruso, el actor siempre debe ser consciente de la perspectiva del personaje. La conexión de este axioma con la paradoja de Diderot es absoluta, introduciendo una de las mayores complejidades del oficio: ser rigurosos y anteponer un pensamiento científico en un lenguaje donde lo emotivo y lo físico se confunden paso a paso. Diderot, propone que el camino del actor hacia la búsqueda del personaje se vaya abriendo desde la luz de la razón: emociones que emanen del cerebro y no del corazón.<sup>3</sup> Este enunciado, más cercano a la reflexión filosófica que a la pedagogía del actor, toma cuerpo dos siglos más tarde en *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Solo que a las puertas del siglo XX, el nacimiento de la figura del director cambiaba nuevamente el paradigma teatral. La obra, puesta en acto del texto dramático, se transformaba en una totalidad compleja donde nada estaba librado al azar. En el siglo de la tecnología, la magia del efecto—o más exactamente el efecto de la magia—es extraditada de las tablas por acciones repetibles. La obsesión del hombre por dominar la naturaleza y erradicar lo oscuro, colocan al personaje al margen de la pasión del actor. Los desbordes pasionales e irrepetibles a lo largo de las funciones, el dibujo general del personaje, el *cliché*, serán los puntos a superar para el teatro moderno. La relación actor personaje se vincula, apoyada en un precario equilibrio dependiente de innumerables factores que le darán unidad y coherencia sin salir de una lógica mayor —la de la escena y en general de la obra en su conjunto— con la cual no puede desentonar.

El personaje de teatro, entendido en un sentido moderno, no solo se constituye por la voluntad de corporizar esa entidad ficcional creada por el autor, sino por la disposición de recursos expresivos, físicos, energéticos, psicológicos y emotivos de un profesional preparado y enfocado exclusivamente en su función. En este sentido, el personaje no solo nace del deseo de actuar, sino del despliegue de un conjunto de conocimientos técnicos que el actor pone en juego en su composición. Esta palabra, muy

vinculada a la música, nos acerca a uno de los puntos nodales del arte del actor, desarrollado por muchos de los maestros directores del siglo XX, si no por la mayoría de ellos, donde la actuación se constituye por un acto de conciencia. Es decir que el actor, lejos de confiar en sus recursos expresivos, los riega, los fructifica, los trabaja al punto de tener la capacidad de echar mano de ellos a voluntad. Así el actor se encuentra en un terreno donde la libertad expresiva se ve acompañada por su disciplina. Recursos de trabajo y libertad o regla y espontaneidad, se transforman en un binomio fundamental, en una conjunción necesaria para el trabajo del actor en la era de los maestros directores. Así estos dos términos que parecen contradecirse se transforman en una dupla dinámica que protege al actor para construir con libertad creativa, pero sobre el carril del autoconocimiento.

Tendiendo un puente con el último concepto, en música, lo que se entiende por composición está sujeto a un estricto catálogo normativo que regula otros elementos de ese lenguaje como la armonía, el contrapunto, la melodía, la fuga, el ritmo, el modo de asociación de las partes de una obra, sin olvidarse, contradictoriamente, de la libertad creativa del músico. Es decir que el arte de componer música requiere, además del genio libre y del espíritu reformista del artista, de toda una serie de pautas científicas que deben tenerse en cuenta tanto para adherir como para transgredir. La composición del personaje no es ajena a este principio del lenguaje musical, lo que nos permite afirmar, junto a Jean-Pierre Rynngaert,<sup>4</sup> que el personaje no está acabado en el texto dramático. Necesita del actor, que hará de él su doble y que completará la primera información trazada por el dramaturgo a través de un proceso lento de construcción- composición. En este sentido, la sola identificación del actor con el personaje no basta, pues se estaría reduciendo su construcción a un principio esencialista que lleva a la humanización del personaje. El actor, como el músico, manipula materiales, maneja los tiempos internos, los ritmos, los tonos, acerca las partes y las une con precisas transiciones, decide los modos de desplazamiento, la correspondencia o la distancia entre gesto, movimiento, texto y acción. Todo esto, sin olvidar nunca los aspectos interiores —racionales y emotivos— que darán fundamento y coherencia al personaje visto como una totalidad.

Meyerhold, uno de los reformadores más relevantes de principios del siglo XX, liga de un modo contundente la música al arte del actor. Para él la música es una asignatura pendiente en las

3 Denis Diderot: "La paradoja del comediante".

4 ...El personaje no existe verdaderamente en el texto, no se realiza más que sobre el escenario, pero igualmente es preciso partir del potencial textual y activarlo para llegar a la escena. Jean-Pierre Rynngaert: "Introducción al análisis teatral" — Pág. 110.

academias de formación actoral. Solo un actor que maneje los tiempos, los ritmos, la armonía y el contrapunto con solvencia, tendrá los recursos suficientes para la construcción precisa y minuciosa del personaje. Esta afirmación meyerholdiana no puede entenderse sin conocer la adhesión del director ruso al estructuralismo, estética a la que adhiere al menos en una etapa de su vida y que traslada al escenario la idea de máquina de producción de la cual, el actor, es un engranaje más. Un actor que interpreta un personaje, no puede según Meyerhold, decir un texto en una función con una duración determinada y que en la siguiente este tiempo se modifique. La rigurosidad temporal de las acciones, como su precisión en el orden de la ejecución, tienen que tener la rigurosidad de una ópera. Grotowski describe con admirable consideración el trabajo de Cyslak en **El Príncipe Constante**.<sup>5</sup> El video existente del trabajo, nos dice el director polaco en una conferencia publicada en la revista *Máscara*, es el resultado de un montaje entre una grabación pirata – estaba prohibido el registro – y el sonido grabado por la BBC radio. El resultado final muestra una correspondencia tan precisa entre acción y texto, que no parecen haber sido registradas en tiempos diferentes y yuxtapuestas para la recuperación fílmica del trabajo. De ahí lo apropiado del término “partitura de acciones”. El arte de la composición llevado al teatro, acerca el rigor de una metodología en el que la idea de totalidad es dividida, partida, hasta la mínima unidad. El personaje, como idea global del dramaturgo, es construido-deconstruido por el actor en segmentos de acciones repetibles, que se transforman en núcleos de sentido y que en su totalidad estructuran la condición formal del personaje, su lado visible, que también es expresión de su lado no visible. Así el actor llena los espacios vacíos que tiene el personaje literario, y trabaja sobre la composición a partir de un concepto inicial, construyendo los recursos expresivos e introspectivos del personaje que defenderá frente al público.

Denisse Diderot, como dijimos, instala una polémica teórica entre el actor racional, calculador, frío y el actor pasional, en relación al modo como estos abordan la construcción del personaje. Diderot, atravesado por el positivismo racionalista producto de su época, sostiene la tesis del autocontrol y la justeza de trabajo. El personaje ya comienza a ser –aunque esto se profundizará recién con Stanislavski– una cuestión científica para el actor. Es clara la nociva incidencia que tiene para él la pasión, responsable principal del descontrol del

intérprete, que ensuciará la fisonomía del personaje a través de acciones ampulosas y gritos. El actor medido, que sabe y controla todo sobre la escena, será un modelo retomado sobre finales del siglo XIX y comienzos del XX y que dará una nueva visión sobre el personaje. La relación entre el actor y su doble, el personaje, necesitará de un proceso de instrumentación técnica, que asemejará su trabajo al del músico, tanto en la precisión de sus signos físicos como en la construcción de sus imágenes interiores o de su “línea interna de pensamientos” y que colocan la construcción interna y externa del actor, en un vínculo complementario y no en un par irreconciliable.

Es esta la compleja intersección que exigirá el personaje moderno que se desplaza sobre la escena, pero también representa su condición paradójica: la materialidad del personaje está compuesta por capas de diferentes texturas que abarcan aspectos subjetivos imaginarios, inmateriales, y aspectos objetivos como la estructura física del actor, sus gestos, su voz, sus acciones y que se amalgaman y estructuran a partir de las leyes del lenguaje escénico.

La representatividad propia del género dramático, cuestiona siempre su condición literaria y viceversa. El personaje pensado por el autor, descansa en el limbo de la idea, hasta que el actor, con la plenitud de su humanidad, se lanza a la demiúrgica tarea de encarnarlo. Este proceso que en el teatro moderno se lleva a cabo con la colaboración de diferentes sujetos –el rol del director por ejemplo– se realiza con mayor o menor conflictividad, pero determina la condición performativa por excelencia del arte dramático, y permite a la condición literaria del teatro asumir su veta ceremonial.

Contrariamente, el dramaturgo italiano Luigi Pirandello, sostiene la hipótesis contraria:<sup>6</sup> la humanidad del actor, su materia imperfecta, la imposibilidad de un dominio absoluto de sus recursos expresivos no pueden sino obstaculizar la condición ideal del personaje literario, puro desde la literatura, portador de una lógica férrea y que se ensucia al pasar al escenario y ser encarnado por el actor. Toda la dramaturgia pirandelliana que denominan teatro dentro del teatro y a la que corresponden textos como **Seis personajes en busca de un autor**, muestran esta dualidad casi irreconciliable. El teórico Marcos de Marinis sostiene lo expuesto y afirma que esta relación actor-personaje, mantiene en un principio para el dramaturgo esta condición de polos que se repelen. En un principio hay una condena al actor que se funda en los mismos

5 Revista *Máscara* en el número dedicado a Jerzy Grotowski. Editorial Col-escenología. México.

6 Citado por Marco de Marinis en el libro *En busca del actor y del espectador*. Comprender el teatro II.

postulados que impugnan a la representación sus apropiadas condiciones para preservar la vida de la poesía dramática: *su degradante y artificiosa materialidad, de la que, por otra parte, no podemos prescindir*. Si bien estas afirmaciones solo corresponden a una etapa de Pirandello como hombre

del teatro, nos colocan frente a un dilema sobre el personaje que es interesante no eludir: la escritura dramática como un ideal de pureza y la codificación de los signos teatrales, entre los que está el trabajo del actor, cargado de una artificialidad ajena a la verdad y a la vida.

## IMPUREZA DEL PERSONAJE



Rosita Ávila y Oscar Quiroga.

Recuerdo una de mis primeras clases de actuación en la universidad, cuando un compañero, mostrando una escena en la que entre otras cosas debía ser preciso con las acciones y trabajar con objetos imaginarios, sacó de su bolsillo una llave real y la introdujo en la cerradura imaginaria de una puerta imaginaria, que después de destrabarla, abrió. Al finalizar su labor, el profesor marcó con mucha seguridad en su discurso, algo que me impactó por su valor dogmático: no se puede mezclar un objeto real con un objeto imaginario. Hoy, a la distancia, y habiendo entendido la intención pedagógica de esa afirmación, comprendo también que el teatro es fundamentalmente lo contrario: una mezcla constante de sustancias irreconciliables donde elementos que pertenecen al mundo de la ficción se funden con otros elementos reales, visibles, objetivos. Quizás la primera reacción del profesor se produce al explicitar el alumno, una afrenta contra el concepto de pureza (que ni en la vida existe de forma genuina): la yuxtaposición de elementos que corresponden a un orden, sustancia, lógica o dominio, con otros diferentes. Y he aquí algunos cuestionamientos a la molestia de Pirandello citada en la introducción: ¿Puede hablarse de pureza en el plano del arte? ¿No es en el trabajo del actor, donde se produce uno de los contrastes más fuertes entre lo ideal y lo real?

Zygmunt Bauman, un agudo filósofo de la modernidad muestra la enorme incomodidad (malestar usando palabras freudianas), de la postmodernidad, de sostener el ideal de pureza, tan buscado en la época moderna, promotor de crecimiento y progreso pero también caldo de cultivo de discriminaciones y genocidios. Es que la pureza para Bauman, concepto vinculado con la idea de orden, no constituye un principio de la naturaleza sino una acción cultural, muchas

veces impuesta y contraria a la tendencia propia de los acontecimientos de la vida. Así como Freud desarrolla en *El malestar de la cultura* el precio que los sujetos pagan por la vida en sociedad y la represión de sus impulsos inconscientes, para Bauman la posmodernidad reconcilia al sujeto de la obsesión modernista de limpieza, asepsia y orden, al permitir la convivencia de elementos que en otras circunstancias culturales serían imposibles de juntar. El personaje teatral, conjuga la carnalidad del actor, su imagen, su persona, su aparato expresivo, con aquello que está idealizado en algún plano: en la cabeza del dramaturgo, en el dominio global de la cultura como en el caso de autores encumbrados o en el proyecto escénico de un director. La separación tajante entre literatura dramática y puesta en escena no es nueva. Ya Aristóteles en su poética marca claramente que la puesta en escena constituye una enorme atracción para la vista, pero tiene poca relación con el arte de la poesía puesto que la tragedia alcanza su virtud aun fuera del espectáculo y de los actores. Es interesante en el trabajo de Paul Zumthor, el análisis que este teórico hace sobre el avance de los modos de registro en la historia. En su libro *Introducción a la poesía oral*, se ve con claridad que en el terreno de la literatura, instaurada la normativa de los procesos de escritura y el fortísimo avance de los modos de registro de la palabra sobre la transmisión oral, se institucionaliza el lenguaje de los signos lingüísticos, dejando de lado, al menos en los círculos hegemónicos, la performance.

Todo proceso performativo, y en este sentido el trabajo del intérprete en la composición del personaje lo es, se confronta siempre con la incerteza del aquí y ahora. La pureza de la lengua, del ideal imaginado da paso en el teatro, necesariamente, al contraste con la materia expresiva del actor. Interpretar el personaje, acción que demanda un proceso de asociaciones ligadas con la encarnación y la actuación (desarrollado más adelante), implica un proceso de choque en el teatro. Producto de este extrañísimo tránsito entre lo que no está, o se encuentra en el plano de la idea y la materialidad del cuerpo del actor deviene el personaje teatral tan impuro como impredecible. La tarea del actor, se centra así, en la enorme tarea de encontrar equivalencias. No para juntar la brecha, sino para crear capas de gestos visibles, instalados en un cuerpo, animados por una energía viva que sostendrá la ceremonia de encuentro, en un mismo espacio y tiempo, con el espectador.

Es imposible, y lejano a los fenómenos naturales, que la

materia vehiculice a la perfección los mandatos de la idea. El actor, entendido como sujeto que realiza una acción performativa en el ámbito de un espacio con otro sujeto receptivo, trabaja sobre la coherencia y no sobre la perfección. Coherencia con el sistema complejo que implica toda representación teatral y que le demanda un esfuerzo profesional que va desde lo ético a lo técnico para dar vida al personaje. Un actor liberado del peso de la pureza, podrá sumergirse en el juego de la construcción interpretativa y trabajar sobre sus propias resistencias, como lo muestra toda la historia del teatro desde fines del siglo XIX a la actualidad, para tender puentes que acerquen el lado imaginario del personaje con su lado real. La infranqueable contradicción del marco de puerta imaginario recibiendo a la llave real (ejemplo arriba citado), solo puede sortearse a partir de un reconocimiento de construcción. Las sucesivas capas que el actor construye para la aparición de su máscara son las variantes vivas e imperfectas, y por imperfectas vivas, de las que se vale el teatro para surja el personaje en escena. El arquetipo literario proyecta su imagen que materializa a través de un gesto en el sentido potente y sintético del término. Gesto que se constituye en signo poético, en recorte expresivo, portador de información y vivencia. El actor trabajará sobre su cuerpo como el escultor sobre el mármol. Los golpes del martillo sobre el cincel irán arrancando a la piedra la forma que oculta. Así el gesto, como expresión condensada reúne lo material y lo inmaterial: el marco y la llave. Ambos se nutren y generan la tensión necesaria para que en el contexto de lo performativo, idea y forma, imagen y materia, se constituyan en ese núcleo vivo del teatro que es el personaje.

# DUALIDAD DEL PERSONAJE

El personaje teatral, es un concepto que conjuga fundamentalmente dos componentes inseparables en su análisis, que a pesar de sus diferencias específicas se articulan y juntos lo constituyen; estamos hablando por una parte de su lado visual, conformado por una cantidad catalogable de elementos tales como: forma, gesto, rasgo, cuerpo, voz, palabra y todo aquello posible de ser percibido desde lo visual y desde lo auditivo. El personaje teatral, por otro lado, también está conformado por cualidades que no solo son construidas para el ojo o el oído y que junto a lo formal, posibilitan diversas lecturas e interpretaciones por parte del espectador, que lo completan. El personaje transita un espacio de ficción, atravesado por una carga semántica importante, que se constituye en referencia más o menos directa de otra realidad. De ese espacio de ficción el personaje recibe sentido y en un funcionamiento integrador también otorga sentido.<sup>7</sup> Estos aspectos inmateriales lo constituyen, por un lado, las relaciones que establece con el referente real, del que es mimesis. Como no obran de la misma manera un rey que un esclavo, un obrero que un patrón, el actor desarrolla construcciones de sentido que justifican un comportamiento coherente a la posición social o cultural del personaje o al lugar que este ocupa en el universo cultural de la humanidad. Esto no solo determina la conducta, sino los modos como se desarrolla la acción, que desplegará calidades de energías diferentes o matices específicos, según la "historia" del personaje. Otros aspectos del personaje basados en lo no material lo constituyen las asociaciones simbólicas que activan su posición en la historia (texto - fábula) y que pueden vincularlo con vectores dinámicos portadores de moral tales como: el bien común, la ambición, la justicia, la muerte, el poder, las miserias humanas, etc. Por otro lado, el actor no desconoce el carácter del personaje, que delinea su personalidad en el conjunto de la estructura dramática y espectacular de la que es parte, que le confiere identidad en la medida que lo conduce sobre el camino de su realización, y que también subyace en el fundamento de sus acciones, estimulando a imprimir un modo de resolución determinado.

La textura del personaje se compone de una sustancia material que lo expresa, con características que son captadas por nuestros sentidos, y de un contenido inmaterial, que, dentro de un espacio de ficción, lo presentan como una entidad que no pertenece al mundo real. Es una construcción ficcional vinculada semánticamente con un modelo real, que desencadena reso-

nancias y relaciones que permiten una relectura de aquello que entendemos por realidad. Es esto lo que lo ubica en el terreno de lo imaginario: el cuerpo que se desplaza en el escenario generando direcciones, tensiones, sonidos, ritmos, discursos, emoción, etc. no transforma directamente lo real, no sigue un ciclo biológico: no crece ni se reproduce ni muere realmente; no es parte del sistema productivo de un estado, no se deprime, ni enloquece, ni se arranca los ojos verdaderamente. Una vez muerto Hamlet, el actor se levanta para recibir los aplausos del público y ya está listo para colocar al personaje en el punto de largada de la próxima función. Es un eterno retorno, parecido a un sueño, donde las acciones que se realizan no modifican ni generan ganancia o utilidad, sino que parecen que marchan en un micro-mundo con leyes temporales y espaciales diferentes a los de la vida real. Su efecto es el mismo de una persona que se desplaza encima de una cinta sin fin y que, aunque camine, permanece siempre en el mismo lugar.

En este sentido, el personaje no pertenece a lo real, no es la persona que sí marcha hacia el futuro con el peso de su historia; pero aun sin pertenecer al mundo real, su función simbólica redefine la imagen de persona de la que es mimesis y la reposiciona en un mundo cargado de intereses, ideologías, deseos, valores y sueños. La función simbólica de la que se reviste el personaje y por ende toda la experiencia teatral redefine lo real, pues lo reviste de diferentes capas de ficción, que la maquillan y permiten su redefinición y relectura. Es esta una condición política del teatro, en la que el personaje también se encuentra inmerso. La relación entre lo ficcional y lo real es dialéctica, ya que la ficción se nutre de lo real y lo vuelve extraño al interpretarlo. Así se enrarece lo cotidiano y por ese acto se distancia, quiebra su alienación, para hacer aparecer nuevamente lo que la rutina mantenía oculto: el valor del sentido.

El personaje, construido por el actor con todo lo que implica la función mimética del hombre, simboliza lo real que adquiere un nuevo brillo y el espectador tiene la posibilidad de reposicionarse frente al mundo y reencontrarse como sujeto. Hamlet, Laurencia, Rey Lear, Yerma y tantos otros, posibilitan, a través de la encarnación en el cuerpo de un actor, una redefinición de la condición humana. El personaje, es una construcción simbólica, que se ancla en un cuerpo real, y se perfila como tal a partir de un largo proceso de construcción conjunta (ensayos), que se nutre de la tensa energía comunicacional que el actor ejerce con

7 El espacio de ficción no solo está constituido por el lugar físico en el que se desenvuelve la acción dramática. En el caso de las puestas no realistas, donde las escenografías no son referenciales y los dispositivos escénicos no son representaciones de ambientes ni dan pista de tiempos históricos, el espacio de ficción lo constituye la relación física que entabla el actor con el microcosmos ficcional que lo rodea, construyendo significados a través de la acción.

sus pares, con el director, y con su mundo interno (que también expresa su relación con lo real). Esa construcción, es un recorte, un campo de fuerzas producido por la polarización de algunos elementos, una máscara que guarda el sello de un vacío: aquel que se produce por el desecho del actor, que decide lo que no es, para ajustar una forma. Pero el vacío dialoga permanentemente con la forma y nutre la máscara con las voces calladas. Es el lado de la luna que no se ve desde la tierra pero hace sentir su presencia. El personaje teatral es portador de palabras fundantes y acciones potentes. Si se vincula profundamente con la acción, su palabra también es acción y se aleja del peligro mortal de la descripción para cumplir su rol dramático.



*Emilia Guerra y Melina Hernández en "Las González", de Hugo Saccoccia.*

# LA DIALÉCTICA DEL PERSONAJE EN LA LITERATURA Y EL TEATRO

*Una experiencia extraña que tuve, fue la escritura de la novela "Boomerang". Fue mi primer intento consciente de escribir personajes que no se parecieran a mí y a la gente que yo conocía. Como es lógico en la escritura aparecieron briznas de realidad (por ejemplo los "roquitos" en inglés que inventaba Garré, eran una manía que tuve en una época). En el caso de la mujer, me esmeré al principio y después se me escapó directamente. Era, para mí, alguien totalmente inventado. Tanto que, en determinado momento, para poder "verla", ver cómo se movía, cómo hablaba, qué ropa llevaba, decidí tomar alguna mujer que hubiera conocido, pero poco. Al fin la tuve: una pareja de amigos de Buenos Aires habían pasado por Montevideo varios años atrás y la mujer me había caído muy agradable y cálida, además de ser muy bella. Ya estaba: la "veía", y justamente por no conocerla en absoluto, me costaba menos inventarle diálogos, movimientos actitudes. (Elvio Gandolfo)*

La dialéctica entre real e imaginario, entre ficción y vida, también puede alcanzar al proceso de gestación literaria del personaje. ¿Cuál es el punto de partida para la creación del personaje en literatura? Esta pregunta no tiene una única respuesta en el terreno del arte, pero adhiero a las reflexiones plasmadas en un interesante ensayo denominado *La construcción del personaje en narrativa*.<sup>8</sup> Para sus autores, algo crepita cuando entran en contacto la ficción y la realidad, situación que sucede con mucha frecuencia a través de los personajes. La creación de un personaje para estos escritores, conlleva la dificultad inherente a todo acto de creación artística y lo pone al escritor en interfase directa con la realidad. Y esa fricción, el cortocircuito entre ficción y realidad, construye efectos imprevisibles.

No puedo dejar de comparar la similitud de estas ideas, con el concepto de "Genotexto" plasmado por Anne Ubersfeld<sup>9</sup> al reflexionar sobre las directrices de especialidad insertas en todo texto dramático. En este caso, como en el anterior, el vínculo entre lo real y lo imaginado se mantiene y se deja percibir con claridad. La teórica francesa se pregunta si las directrices de especialidad que tiene todo texto dramático, es lo que constituye el espacio de ficción, que luego de ser proyectado en el director, se plasmará en un escenario. Aquí aparece el concepto de Genotexto, como anterior a toda decisión tomada por el dramaturgo y que está constituido por el bagaje cultural de su época. Es decir, que un modelo de espacio preexistente,



Rosita Ávila en "Servidor de dos Patrones" de C. Goldoni.

conformado por las tendencias dominantes, ya estructura una escritura que lo termina reproduciendo.

En estas reflexiones lo importante no es mostrar una sumisión de un plano sobre otro. No significa que lo real atore la ficción o que la ficción no pueda desplegar sin apego a lo real. La conciencia de un límite frágil y corredizo donde la interface se corresponde a la libertad del creador, muestra a los objetos de ficción recubiertos de capas de lo real. De este modo, el personaje, sin ser una entidad de la realidad, contiene doblemente, sin pertenecer al mundo, elementos que lo humanizan, que lo vinculan a lo humano; por un lado a través de los juegos creativos que la mimesis le permite al escritor o al dramaturgo. En segundo lugar, y más específicamente en el caso del personaje teatral, a través del cuerpo histórico del actor. Es decir, un cuerpo con historia, con discurso, voz e ideología, que en un proceso de selección de acciones, conductas, tonos y energías construirá un doble de su homónimo literario.

8 "La construcción del personaje en narrativa", texto que reúne artículos de Elvio Gandolfo, Juan Martini, María Martoccia y Alberto Laiseca perteneciente a la colección Libros del Rojas, editado por la Universidad de Buenos Aires.

9 Ubersfeld Anne, "La escuela del espectador".

Ciertos personajes ya ocupan un lugar del patrimonio simbólico de la humanidad, por evocar las características formales y los componentes subjetivos, que confrontan o iluminan de manera brillante ciertas aristas de la condición humana y que sus autores supieron imprimirles en su gestación. De este modo, Tartufo, Edipo, Antígona, etc. pasan por la pasarela del tiempo con el sesgo particular que cada actor le imprime, procesando creativamente la información ya existente. Otros, con menos fama quizás, son entidades imaginarias, depositarias de voluntad, intereses y pasiones, que, desde el juego de la mimesis, conforman las historias dramáticas o narrativas que habitan en páginas de libros por años de tradición literaria. Pero ambos, los conocidos y los anónimos, los que pueden ser encarnados y los que nunca conocerán un escenario, no logran despojarse de esta dualidad que los define, de estos dos mundos en los que se mueven y de los que extraen su vida: el mundo real y el imaginario.

El investigador francés Robert Abirached, entiende que esta dualidad del personaje, este devaneo entre lo concreto y lo inabarcable, más allá de fragilizarlo lo potencia como entidad, y define su especificidad al ubicarlo en el terreno de las construcciones ficcionales. En este sentido, el personaje teatral se constituye a partir de diferentes capas, o de un entramado de datos, que, al entretenerse con la materia corpórea e imaginativa del actor, con sus afectos sensaciones y energías configurarán su aspecto formal y su lado simbólico. Esta mezcla, compuesta de elementos palpables e inmatriciales, contiene entre sus ingredientes, el cuerpo del actor, sus energías modeladas, su gesto y su voz, en abierta interacción con sus componentes ficcionales. Entre estos últimos, el *ethos*, que conforma las conductas esperables de acuerdo a su condición (rey, esclavo, etc.), la imposibilidad de habitar otro ámbito que no sea el teatro (el personaje no es persona y no puede salir del espacio y del tiempo de ficción sin desvanecerse y perder credibilidad), y estar asociado a una cantidad de códigos y leyes propias del lenguaje teatral. De esta dualidad entre lo material y lo inmaterial se constituye el aspecto formal, imaginario y simbólico del personaje teatral.

Tanto los aspectos formales, como los inmatriciales, imaginarios y simbólicos definen la condición abierta del personaje, que se constituye en signo legible a partir de la percepción del público. Solo a través del acto performativo, condición sin la cual no hay teatro, el personaje se materializa. Pero los actos performativos

requieren una preparación especial. En el mundo del deporte esto no tiene otras posibilidades: el boxeo, el fútbol, la danza, el ritual, un acto político, son eventos que requieren sujetos especialistas que lleven la acción con un alto grado de manejo técnico. Es la técnica, como intermediaria en los procesos de creación y en el acto de representación, la que estetizará el cuerpo del actor en busca del personaje. Es el espectador en cambio quien procesa la constelación de imágenes que le ofrece la representación, su propia información respecto del origen de ese personaje, de qué modo se inserta en la fábula y las condiciones específicas en las que el personaje se encuentra en función a la puesta en escena.

Es útil pensar lo antes dicho, comparándolo con algunos aspectos que nos ofrece la antropología cultural como otro modo de entender el acto performativo, a través del estudio de la estructura del rito. La conducta del guerrero, del cazador o el chamán, observada desde la puesta en acto de sus funciones, produce un despliegue de movimientos, de acciones físicas, sonoras y visuales que transforman los componentes físicos en acciones simbólicas. En el caso mencionado la función social se manifiesta mediante la amplificación de sus energías y la verosimilitud de sus acciones, que solo se logra con un dominio exhaustivo de sus movimientos, el uso adecuado de su indumentaria y objetos y la convicción de sus fórmulas y conjuros. Pero también por la presencia de la comunidad que legitima. Es mediante el pasaje por el rito, la danza y el despliegue de sus energías físicas y vocales que se produce el acuerdo entre chamán y comunidad y la aceptación de su rol. Lo que otorga credibilidad y legitimidad a sus acciones es la manifestación de lo imaginario, que se construye con el tratamiento especializado que logra el chamán o el actor al desplegar acciones, discursos y recursos plástico-visuales, en un espacio sagrado o en el escenario, que también, de alguna forma está sacralizado. .

Esta condición paradójica del personaje teatral le permite cobrar cuerpo sin fijar forma. Es decir, no agotarse en la rigidez del molde, en la contundencia inamovible de la máscara, ya que al instalarse en el terreno de lo imaginario se entrecruza con una variedad infinita de asociaciones, que posibilitará a un determinado actor encarnarlo de manera diferente de la que lo hizo otro, sin que por ello se atente contra su identidad.

El personaje, construido con todos los recursos de la imaginación, interactúa en todo momento con el mundo del cuerpo y la materia. El ensayo, palabra fuertemente vinculada a la

disciplina teatral es el espacio donde los diferentes fantasmas se ensamban con lo visible y toman forma. Espacio dialéctico y poliforme, variante e inasible según las características de los sujetos y la identidad artística del grupo, el ensayo es un espacio de intersección entre la cultura de trabajo y la fuerza de la inspiración manejada por los códigos del azar. El ensayo, varía entre lo técnico y lo sensible, entre la magia y la formalidad y en esa encrucijada se cocina y se moldea el personaje, haciéndolo profundamente social. ¿Se plantea así una nueva contradicción? ¿Cómo es posible que el paradigmático ego del actor, condensado en su personaje, pueda ser social y compartido?

El ensayo es un espacio de conjunción, donde la fuerza de la conversación, en el más profundo de sus sentidos, cobra fuerza para el intercambio de imágenes, informaciones, restricciones, direcciones, matices, etc. No voy a discutir el trabajo de aquellos modelos de producción engajados en la figura megalómana del director, que ejecuta las líneas de bajada de todos los aspectos de la puesta—entre los que está el personaje—sino en el proceso de prueba y error, de camino cauteloso y frágil, de hallazgos impensados. Esta interpretación del ensayo, nacida de la tradición independiente, de la profunda convicción de los maestros del siglo XX de convertirlo en un laboratorio de pruebas, construye los mecanismos para la seducción, el acto sexual, la gestación, el parto y la lenta educación de todo aquello que salga a luz.

El gran maestro inglés Peter Brook, ya nos introduce en la complejidad del ensayo cuando reflexiona sobre la tarea del director. En uno de sus escritos, narra con profunda simplicidad la experiencia de su primer ensayo en este rol. En el relato nos cuenta de qué manera el libro de dirección, aquella guía práctica con anotaciones, ideas, reflexiones, directrices que empeñosamente llevó a ese primer duelo con los actores, previa y cuidadosamente trabajado, solo fue usado en un bajísimo porcentaje. Pero remata diciendo que de no haberlo llevado, de no haber trabajado detenidamente en soledad sus ideas y de no haber planificado metódicamente el plan de trabajo para los actores, nada de lo conseguido se hubiera logrado.

Es que el teatro, fenómeno eminentemente social, comienza a gestarse en otro acontecimiento compartido, en una encrucijada de voluntades unidas por un proyecto en común, que en el caso del teatro independiente lo trasciende en una promesa latente de continuidad. Así, el trabajo del actor, que comienza a gestarse en sí mismo, solo se plasma en interacción, en un juego de espejos, no solo en una acción sino también en una

reacción. El proceso de búsqueda-construcción del personaje se va conformando a partir de diferentes miradas: la del actor que lo encarna, del director, del autor y de sus compañeros de escena que devuelven en consecuencia al flujo que se emite.

El ensayo no es un espacio neutral. Al ensayo no se viene como una página blanca. El espacio simbólico que representa el ensayo tiene la fuerza de un ring de box. El actor comienza su trabajo modelando las imágenes, el cúmulo de informaciones, los deseos personales y las expectativas del proyecto. Su cuerpo es una confluencia de deseos que se activan en la tarea de construir el gesto a partir de un cúmulo de permisos y restricciones. El personaje, esa entidad compleja que se mueve entre límites difusos, se bate a fuego cruzado con varias pulsiones: el gesto de aprobación del director, la devolución de un estímulo por parte de su partener, su propio goce, la charla al final de cada pasada o al finalizar el ensayo, lo que no fue aprobado en todo el sentido del término y aquello que fue recibido con aceptación por el director y sus compañeros.

El actor, en el proceso de construcción del personaje no solo trabaja sobre sí, sino que también trabaja sobre el otro. Establece relaciones que le permiten colocar el foco de su atención y de su energía en todo aquello que le circunda en el escenario. Los objetos, el espacio, el texto y sus compañeros de escena son los límites contra los que choca la acción individual, que necesita existir potenciada, para que la voluntad de acción se geste. Es en ese choque, en esa fricción donde aparecen los nodos: aquellos puntos que permanecen fijos en un cuerpo vibrante. El nodo, en un cuerpo cargado de energía es lo que aparece inalterable, visible, objetivo, recurrente y que se sostiene a partir de tensiones cruzadas. Conformar un espacio real o abstracto en el que confluyen partes de las conexiones de otros espacios reales o abstractos que comparten las mismas características y que se relacionan de un modo no jerárquico. Así, en un proceso de trabajo guiado por la acción (trabajo del actor), se producen confluencias que modelan la voluntad personal, hasta equilibrar las fuerzas del sistema. El personaje es así resultado de una negociación escénica que va conformando posturas, silencios, rupturas, formas, gestos, etc. que se construyen en un equilibrio de tensiones, conformado por los diferentes sujetos de la escena. Así mi acción se apoya en la del compañero de escena, en la mirada del otro, en el vínculo con alguien o algo que contiene y articula el proceso de construcción sobre mí mismo.

## LA ENCARNACIÓN: ¿UN PROBLEMA RELIGIOSO?



Rosita Ávila en "Por las hendijas del viento", de Carlos Alsina

*El Avatar se comporta de manera humana, para que la humanidad pueda sentir parentesco y familiaridad con Él; pero se eleva a alturas suprahumanas. Mensajes de Sathya Sai, Vol. IV, Cap. 7*

Es muy común en el lenguaje de nuestra disciplina, entender el acto de pasaje del personaje inscripto en la fábula a la materialidad de la escena, como encarnación. Stanislavski, en su libro *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, desarrolla el complemento de las ideas expresadas en el texto homónimo sobre las *vivencias*.<sup>10</sup> Al desarrollar sus ideas sobre la *encarnación*, Stanislavski manifiesta la necesidad que tiene todo proceso de construcción interior, aun la más mínima *caracterización interna*<sup>11</sup> de usar el aparato corporal íntegro del actor (cuerpo, voz, gesto, movimiento, etc.) para poder transmitirse, ser visible y evidente como signo escénico.

En las diferentes religiones, la connotación del término "encarnación" revela la flexibilidad del bien supremo para hacerse asequible a los hombres. La divinidad, para ser parte de lo humano, tiene que adoptar forma humana, cada cierto período de tiempo o de una sola vez, dejando asentada por generaciones las bases de la relación entre Dios y los hombres. No puede entenderse lo sagrado, si este no se funde con la materia existente en el mundo y se entrega al juego de los sentidos para ser percibido, olido, tocado, escuchado. La divinidad, no puede permanecer siempre en estado de abstracción. Los dioses, deben descender del Olimpo y mezclarse con los hombres.

En este sentido, tanto la encarnación del actor, como la encarnación que se libra en el orden de lo sagrado, siguen una asombrosa semejanza: la visibilización de una idea, de un concepto que reposa en otro plano diferente al de la materia, necesita un cuerpo como vehículo. Ese pasaje, no puede realizarse sin crisis, es decir, sin poner en estado de vulnerabilidad la idea que en el limbo de la abstracción descansa tranquila y pura. Prometeo, se involucra con el hombre, a quien entrega el fuego y su compromiso carnal es la causa de que un ave le devore las entrañas, en un ciclo que no cesa. En la tradición cristiana no se concibe el nacimiento sin la cruz.

La carne, o dicho de otro modo, el cuerpo del actor, libra con la idea una primera batalla en la que sus resistencias deberán ser vencidas. Bajo esta premisa Grotowski desarrolló con el actor un trabajo de entrenamiento riguroso tendiente a borrar las resistencias que impiden el flujo creativo, la aparición precisa de

10 Ambos textos editados por Quetzal, Buenos Aires Argentina, 1986.

11 "El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación", página 191.

los signos. En esta primera batalla la construcción del personaje se ubica entre la tensión y el desgarramiento. El actor santo que procura el director polaco en su primera fase de búsqueda e investigación con el teatro, es un profesional purificado mediante la técnica. El arte de la actuación se convierte en el vehículo que guía la “idea”, que guía la construcción del dramaturgo, hacia la morada del cuerpo. El personaje solo se completa a través de la encarnación de un actor, que lleva la imagen del dramaturgo – sin materialidad – al juego de fricciones escénicas propias de la representación teatral.

La encarnación del personaje, implica, en términos filosóficos, un poderoso acto de libertad y sesión. El cuerpo del actor, como la divinidad, abandona la sagrada protección de su propio espacio, de su propia identidad para introducirse en otro. La entidad originaria se ve sometida a un desdoblamiento, a un salirse de sí para ir en busca de otra lógica de funcionamiento. La encarnación implica una crisis, una violencia que se apodera del *status quo* del actor y del personaje y que terminará plasmando al personaje escénico.

Dos materias de sustancia completamente diferentes, se fusionan en una operación (¿reacción?) química, que dará un resultado concreto: la visibilidad de un cuerpo que dejó de ser del actor y que tampoco pertenece al sustrato idílico del personaje escrito en el texto. Pero para ello, la encarnación necesita de dos anclajes indisolubles, al decir del teórico Robert Abirached<sup>12</sup>: la interpretación y la actuación.

Con la interpretación, el actor racionaliza ese “otro” que está fuera de él y que necesitará de su cuerpo (la palabra también es parte de ese cuerpo). Mediante la interpretación se ejecuta un acto complejo de afinación y encuadre en el que intervienen varias voluntades y que sintetizando recaen en el actor, el dramaturgo y el director. La lectura que el actor hace del personaje puede alejarse de la del dramaturgo, pero nunca tanto que borre algún punto de intersección entre ambos. El personaje literario, es una entidad incompleta que no puede separarse del contexto de la obra, de la fábula en la que existe y de las relaciones que tiene con los otros personajes; es en la unidad del texto, donde el personaje se manifiesta. Fuera de él carece de sustento para sobrevivir. Por ello el actor no puede desconocer el microcosmos del texto, y si no lo hubiera, de los parámetros lógicos de anclaje de la idea, aunque su visión apunte exclusivamente al personaje que le toca hacer. Hoy la dicotomía dramático-posdramático marca

diferencias notables en la forma como se entiende el texto dentro del proyecto escénico pero sosteniendo dependencia entre el personaje y su contexto ficcional. En esta dependencia, la interpretación es la ventana de libertad, son los recursos que pondrá en juego el actor para que su personaje sea único y diferente al de los otros actores que lo “interpretaron” antes. Es en esta instancia donde se potencia el deseo, esa fuerza interna capaz de generar acción en su búsqueda por satisfacerlo, dejando al sujeto en el campo de fuerzas de lo creativo. Con la interpretación el actor comienza un proceso de síntesis y construcción estética, ya que desarrolla el encuadre de su personaje, en función de diferentes aspectos. Esto, más allá de la estética en la que se ubique, funciona de la misma manera para todos.

Dentro de la interpretación, no se puede desconocer el proyecto escénico del director y la creación textual del personaje por parte del dramaturgo. Esta tríada, tan importante en el teatro moderno –desde los años 50 a la actualidad se produce un paulatino reconocimiento de otros sujetos portadores de lenguajes, sin un ordenamiento jerárquico de sus funciones– irá produciendo negociaciones y reordenamientos paulatinos hasta arribar a acuerdos que se verán plasmados en la puesta en escena.

La interpretación necesita del recorte, del encuadre, de la selección de elementos. Este fenómeno que determinará hasta el tipo de espacio y la relación con el público, generará las condiciones o reglas sobre las que trabajará el actor en su proceso de encarnación del personaje. En este sentido el personaje es una sucesión de recortes. Sus espacios negados son extremadamente mayores que los permitidos, pero solo así se va direccionando la construcción en busca de la teatralidad.

En la interpretación, los procesos de racionalización son necesarios. El actor intérprete necesita entender algunos núcleos de sentido que dará luz aquello que todavía no se conoce del todo y que llamamos personaje. Su ubicación en el espacio y el funcionamiento de su energía creativa depende de una serie de factores, entre los que nos interesan aquellos que pueden objetivarse tales como el entendimiento. La cabal comprensión de aquello que Stanislavski llamaba “circunstancias dadas” y que el actor completaba con una biografía exhaustiva sobre lo no dado puede perfectamente también llamarse “acuerdos establecidos”. Estos acuerdos necesitan de una comunión muy clara con el proyecto lo que implica explicitar, hacer visible

12. “La crisis de personaje en el teatro moderno”. Capítulo I

algunas ideas que definen con cierta precisión el terreno sobre el que se encuadra el plan.

La comprensión es el primer nivel de explicitación, donde algunos aspectos de la conciencia iluminan un pacto que pone en marcha el viaje, que en el proceso de ensayos derivará en las sucesivas descubiertas formales. Estos aspectos de lo formal solo se logran si se activa ese segundo elemento de la encarnación: la actuación.

No puede entenderse la actuación sin juego. El juego, componente antropológico y como tal parte de la condición humana, se activa en todo acto de producción artística –tanto como en la percepción del arte según Gadamer– y en especial en una disciplina representativa y lúdica como el teatro. Cuando este pensador reflexiona sobre el impulso lúdico, perteneciente a toda cultura, sostiene que se trata de una acción libre, de un vaivén que se desarrolla en un espacio de juego. Ese vaivén no tiene fin, ninguno de los puntos donde se reconstituye el movimiento representa su final. Como el movimiento de las olas, que no está vinculado con fin alguno. Ninguno de sus extremos representa la meta del movimiento. Es un movimiento que se autodetermina y por lo tanto, sostiene Gadamer,<sup>13</sup> un automovimiento. En nuestra cultura capitalista, donde todo tiende a un fin, a una utilidad, a una meta, el juego se establece como función de la autodeterminación y libertad del hombre y por lo tanto es un exceso, una generación de energía liberada por y para el placer, y que apunta únicamente a la acción encuadrada en los límites espaciales de ese juego. Las reglas que se le pone al juego, son el componente racional de la actividad, y por lo tanto para Gadamer un acto profundamente humano. Las reglas generan un fin dentro del juego sin que este tienda a un fin. Es el componente por el cual se tiende a la autosuperación, a la codificación, al auto control y a la socialización de la actividad.

Actuar es, fundamentalmente jugar aunque ese juego esté cargado de las reglas que la tradición teatral fue dejando a lo largo de su historia. El actor arriba de un escenario desarrolla en el proceso de construcción de su personaje, un acto de libertad. Moverá su cuerpo de un punto al otro, modelará sus energías con diferentes calidades, gesticulará, vociferará, emitirá sonidos, cadencias, miradas y pausas. Es cierto que todas estas acciones tienen un límite como también lo tienen los deportes y los juegos reglados. Sin esos límites el jugador no podría tender a la superación de sus acciones

ya que estaría en posibilidad de direccionarse sobre caminos inusitados tendiendo al caos y a la disolución de la comunicación con los otros sujetos que comparten el juego. En el micro universo del escenario, encuadrado por las reglas propias del arte escénico y en el continente de un espacio limitado, el actor tiene la posibilidad de combinar recursos, jugando libremente con su condición creadora, dentro de los límites territoriales que le permite su personaje. Sus posibilidades están marcadas por el sentido de verosimilitud que le dará al personaje su característica particular e inimitable, pero al mismo tiempo le impedirán que la construcción dispare hacia cualquier dirección. Así, el proyecto escénico, las imágenes pactadas, la propuesta de dirección, los ensayos, la prueba y el error serán las matrices con las que el actor construirá su espacio lúdico y desarrollará una función de privilegio en el arte escénico: dar vida, hacer creer, permitir que la percepción del espectador, juegue también, salte de un punto al otro como los espectadores presentes en un partido de tenis, como en los bailes o cánticos de una hinchada de fútbol.

No hay juego deportivo que no envuelva dinámicamente a quien observa. Quien observa juega, sin intervenir, con el jugador. La existencia de un espacio reglado se combina con otros dos elementos fundamentales en toda contienda lúdica: la acción y la preparación del jugador. La acción, vinculada con el movimiento rompe con la inercia del vacío. Es a través de este componente que se genera la noción de autorrepresentación y por ende de representación. Todo jugador sabe sobre su performance, tiene cabal conciencia sobre su juego. Percibe si lo que está realizando alcanza grados de corrección, de insuficiencia o de maestría. El juego, desde el momento que pone en movimiento al jugador, se representa a sí mismo, por lo que el paso al juego escénico que dispara el actor en su tarea de construcción del personaje, es casi inmediato. El juego escénico representa. Coloca la función mimética en primer plano y acerca mediante la acción la referencia de algún aspecto de la realidad. Es esta función de selección y síntesis la que aproxima el teatro a la poesía. Es aquí, donde el proceso de encarnación del personaje liga interpretación y actuación. El juego libre del actor, se topa con las restricciones del personaje. La multiplicidad de combinaciones solo se da a partir de un limitado campo de información. Solo aquella que le dé coherencia e identidad, que haga resonar las significaciones que preceden a la encarnación serán combinadas

13 "La Actualidad de lo Bello".  
Editorial Paidós

y llevadas a la categoría artística. En la construcción del personaje se resumen así todos los aspectos de la teatralidad. La preparación juega un rol importante en la construcción de teatralidad, ya que es el punto de partida de lo que Josepe Férrer denomina: intención de representar. Esta condición se alimenta con la capacidad de juego del actor, la posibilidad de imaginar, proyectar y significar. Pero en el juego la acción genera placer y así, el goce del jugador, retroalimenta la función lúdica- mimética que se pone en marcha. El espacio, se va construyendo con la actuación, que como dije, es acción, mimesis, reacción, límite, regla, estrategia, maestría, ritmo. Este último término, condensa la característica del juego. El actor en el proceso de construcción del personaje, decide sobre la energía que imprimirá a sus acciones. Esto, más allá de lo impreciso y vago con que a veces se utiliza el término, lo vinculo con la acepción que tiene la Física al respecto: por energía se entiende la causa de los movimientos actuales o virtuales. Así la energía se aplica al movimiento, lo mismo en su estado concreto de realización (fuerzas vivas) que en su estado latente o potencial.<sup>14</sup> Es entonces la energía, la actividad en movimiento o en disposición para moverse y manifestarse.

Un actor con despliegue de energía sobre el espacio escénico diagrama acciones, movimientos, gestos, tonos e intenciones o

está en disposición para realizarlo. La energía es el combustible del juego, sin el cual no se manifiesta el acto de representación. Claro que el teatro necesita un encuadre, y acá el proceso de síntesis y selección se torna necesario. Con su disposición generadora, el actor fijará las pautas de conducta de su personaje, en coherencia con el proyecto de puesta en escena. El equipo de dirección devolverá al actor el resultado de sus propuestas para un necesario ajuste y direccionamiento, y sugerirá la indumentaria, los objetos y el espacio de acción permitido. El proceso de encuadre resalta los signos que necesitan evidencia y el personaje cobra cuerpo a través de la manifestación del trazo. En el proceso de construcción del personaje teatral las posibilidades activas negadas por el actor al personaje, son mucho mayores que las concedidas. El encuadre focaliza el universo de posibilidades en aquellos signos que evidenciarán las características particulares de ese acto de creación. Las infinitas posibilidades de combinaciones posibles, cobran cuerpo a través de un reducido número de acciones, donde se hace evidente un gesto claro, un modo particular, un vestuario que lo sostiene, reacciones que caracterizan un conjunto de valores, una personalidad y una identidad análoga a la de los seres humanos, pero llevadas a cabo a través de una construcción ficcional que lo evoca desde la mimesis.

## PÚBLICO O PRIVADO

Personaje y persona se diferencian entre sí, entre otras cosas, por su condición pública o privada. En los medios masivos de difusión por ejemplo, una persona, dueña de su intimidad, de secretos que no salen a luz, de saberes, de ideología y ética, de detalles que solo comparte con pocos, se convierte en “personaje” de acuerdo al lenguaje popular, en la medida que pierde —o decide perder— parte de sus secretos de persona privada para tornarse pública. Los programas categorizados como *realities*, son un ejemplo claro de sujetos que sacrifican su privacidad para ganar popularidad a través de la manifestación pública de aspectos que, en otros momentos culturales, solo pertenecían a la esfera de lo particular y serían inadmisibles escucharlos abiertamente. Según el sentir popular, una persona se transforma en personaje cuando hace gala de condiciones que lo colocan en un lugar de extrañeza, o sea cuando se manifiesta extraño al común de los mortales. Es frecuente escuchar que alguien se refiera a otro como personaje, cuando muestra signos que lo colocan en un lugar distinto al de aquellos sujetos sociales cuyas pautas de comportamiento o su aspecto exterior se manejan entre parámetros estandarizados. En este sentido, no solo la exposición lleva a las personas a ser parte de lo público, también necesitan una construcción sobre sí: mostrar lo diferente, hacer gala de un desvalor, divulgar sus preferencias sexuales, decir sin tapujos ni pudor, enorgullecerse por acciones que la sociedad condena, etc. En este sentido, la persona que desea ser personaje juega con un discurso claro: ella quiebra con algunos tabúes que la sociedad establece. Aquello que no puede nombrarse, es nominado y cuestionado, como una estrategia para captar el foco de atención.

El personaje teatral pertenece a la esfera de lo público. No tiene que estar sujeto a la intimidad, sino mostrar aquellos aspectos que lo definen en la escena, pero para que ello suceda, tienen que estar absolutamente establecidos los parámetros de encuadre. De la misma manera que el juicio oral proyecta al dominio público lo que perteneció a lo privado, cuando desarrolla el acto judicial para elucidar el crimen. El criminal, que no desea ser descubierto y no se declara culpable tiene que ser sometido a un proceso ritual de reconstrucción pública de los hechos. La Justicia ya tiene programada para tal fin el formato al que todos los enjuiciados tendrán que someterse, los pasos y los códigos que tienen que ser respetados. Público y actores, tal cual lo hace una escena teatral, son localizados en sus



*Emilia Guerra en su personaje de Porota en “Las González”, de Hugo Saccoccia.*

respectivos espacios. El conflicto es claro y se manifiesta entre quienes defienden y acusan. El espacio tiene determinadas una serie de reglas como la ubicación de las partes, el lugar de los abogados, el espacio de los oficiales de justicia, el sitio donde se declara. La palabra es dada a los diferentes actores y cada uno persigue con mucho cuidado su objetivo: convencer. No todo puede ser dicho en un juicio, no todo puede ser preguntado. Las normas son claras y el juez competente, mide lo apropiado o inapropiado que allí sucede conduciendo los acontecimientos por el carril de las normativas.

En un juicio, la verdad es puesta en jaque, la realidad se reconstruye y quienes allí participan desarrollan infinidad de estrategias para jugar con la sensibilidad del público y el tribunal y trazar una lógica interesada de los argumentos. El imaginario

sale a luz y las herramientas de los sujetos participantes se componen no solo de discurso, sino también de golpes de efecto, de sensibilidad, de acción. Para Aristóteles la retórica, como arte de argumentación para convencer al oyente en una Grecia habituada a los diálogos públicos como política para dirimir conflictos, no solo se construye con la sistematización científica de la lógica argumental, sino también con la habilidad del orador de tocar el corazón, la emotividad del oyente.

Tucumán vivió hace poco tiempo el juicio a una ex policía, acusada de haber matado de once balazos a un juez, que además, era su amante. En el caso, que revestía toda forma de un triángulo amoroso estaba también implicado un policía que había tenido relaciones afectivas con la acusada y un jefe de seccional que habría encubierto datos importantes para la causa. La fuerte personalidad de la acusada, las características del crimen y los condimentos ligados a aspectos oscuros del alma humana llevó a los medios de comunicación desde el inicio a darle prensa y hacer pública la figura de las personas relacionadas al hecho. Inmediatamente, personas protegidas por el anonimato, pasan a tener repercusión social y una proyección propia de la cosa pública. La condición pública, otorga a la sociedad la posibilidad de apoderarse simbólicamente del objeto o sujeto en cuestión y para lograr esta condición se necesita amplificar y cortar.

En este caso, no es el individuo quien procede con estos elementos tan propios del teatro y la teatralidad. Es la televisión que resalta, son los medios gráficos y escritos que ponen el énfasis en determinados elementos, que saben, provocarán el interés común. En el juicio, todo reviste la potente amplificación de la síntesis. El espacio, sacralizado por la jerarquización de los elementos y las funciones de la justicia, otorga el marco necesario para remarcación del gesto, para la valorización de la palabra. Invita a la duda que se instale en la voz de los acusados y los testigos, y a los abogados a resaltar la falta, la falla o el error. La palabra cobra valor de acción, ya que lo que se dice decide en ese espacio organizado, reglado, fuertemente simbolizado, transforma y construye. El acusado pasa de persona a personaje al no ser dueño de su intimidad. La misma es puesta en jaque, detenida, suspendida. Aunque decida, no puede ocultarla porque está obligado a no hacerlo. Aun el silencio, es resaltado por la teatralidad del estrado, y las preguntas sin respuestas adquieren significado, elocuencia y el carácter de signo. Notemos que

cuando me refiero a la teatralidad hago hincapié en los elementos espaciales, en la indumentaria, en los marcos referenciales, los comportamientos pautados, la normativa, la sacralidad, el peso simbólico de los objetos, la historia que convoca, el público, la firme intención de mostrar, las sonoridades y los silencios, los textos, según quien los enuncie, las estrategias de acción, los argumentos y los relatos. Como en el caso del teatro, los personajes del juicio necesitan revestirse con un plus de significación, aportado por todos los elementos mencionados.

La condición pública les impone la exposición. La exposición necesita de la teatralidad que formaliza el acto social y en este contexto las personas dejan su intimidad de lado para transformarse, en ese instante y mientras dure la representación de la justicia, en "personajes". La verdad, esa gran mentira, es construida en la interacción de los personajes durante el proceso judicial. El dictamen no solo se asienta sobre hechos objetivos, sino verosímiles. La aprobación o la condena social sobre el destino final de esas personas convertidas en personajes depende de lo sucedido en el proceso judicial. Tal cual esto, en el teatro, los personajes construyen la unidad del espectáculo a partir de la interacción permanente. Sostener la palabra, poner en movimiento el cuerpo, vestir y seleccionar las acciones no es producto de un individuo actor, sino de la conjunción de un equipo que tiene la tarea de poetizar para hacer verosímil y significante la realidad. El actor, por más capacidad y talento gira en vacío sin un compañero que encaje con los dientes de su rueda para producir el movimiento del engranaje. El resultado que muestra a público fue construido desde él y desde la imagen que generó a partir de la reacción de los otros. El personaje es una construcción especular, trabajada con vectores que parten de la voluntad de acción, de la decisión de juego, de la reacción del partener, de la adaptación al entorno, de la apropiación del texto y de la mirada del director. De allí que, pensar en el personaje solo desde el planteo literario, es negar la condición performativa tan importante y necesaria para activar la imaginación, la sensibilidad receptiva y creadora tanto como la condición dinámica que le da materia y visibilidad. Solo que sin la otra cara, sin el estrato ficcional que lo precede, el personaje no se injerta en la ruta que lo conduce por la historia. Es esa historia lo que marca el recorte, la unidad de acción y la coherencia para la combinación de los signos que harán del personaje una construcción artística.

## UNA DISGRECIÓN: LA MÁSCARA

Al ser la cultura una condición dinámica de la vida en sociedad, modifica los vínculos de los sujetos relacionados y sociales, con los códigos que este construye. En la esfera del arte, la cultura también relativiza sus leyes y dogmas transformando la percepción y los modos de producción. Los cambios estéticos no suceden al margen de aquellas transformaciones profundas que se producen en los diferentes niveles de la vida. De hecho aquellos acontecimientos que derrumban los sólidos modelos instalados, reposicionan nuestra relación con el mundo y así, un sujeto modificado, también se expresa a través de los lenguajes artísticos de manera diferente. Sin necesidad de mencionar en este ensayo los acontecimientos que marcan nuestra cultura contemporánea, podemos decir que ciertos fenómenos cada vez mas frecuentes reformulan los acuerdos entre los que miran y los que representan, entre actor y espectador. Un ejemplo lo constituye la proliferación cada vez más desbordante de *reality shows* y muchos otros ejemplos que dan cuenta del frágil límite entre ficción y realidad. El personaje teatral, que también es una construcción cultural, se posiciona de otra manera en la estructura dramática contemporánea.

Algunos artistas consideran al personaje una degradación de la persona y así de devaluado, el concepto reduce su potencia y se fragiliza, si hoy es mirado y analizado desde una concepción puramente clásica. Este hecho también genera dificultades pedagógicas, quizás por esto, en los espacios áulicos que frecuente, cada vez se usa menos el término "personaje", mientras toma cuerpo la idea de "no representación". Por otro lado, con estos cambios de paradigma, se hace difícil llevar a alumnos con escasa experiencia teatral a una situación de representación si en dicha experiencia quieren lograrse niveles de teatralidad alejados del modelo televisivo y con presencia de elementos tales como: encuadramiento espacial, juego, niveles de energía, expresión, proyección, poesía y producción de sentido.

Sin desmerecer ni negar los múltiples caminos metodológicos que se pueden abordar para conseguir las ambiciones arriba mencionadas, rescato el valor pedagógico y estético del trabajo con la máscara. Su poder como herramienta del lenguaje dramático radica, a mi entender, en que frente a determinadas condiciones de tiempo limitadas y con alumnos sin demasiado conocimiento técnico de la disciplina, este recurso permite la construcción de escenas sin descuidar la puesta en acto de elementos que refuerzan la teatralidad y posibilita, en un



*Trabajo de alumnos de la Escuela de Bellas Artes sobre la máscara.*

proceso sin violencias, una comprensión más clara de espacio, tiempo, acción, relación, fábula y conflicto.

El trabajo realizado por los alumnos del primer año del Profesorado en Artes con orientación Plástico-visual, se inició con la consigna de crear situaciones escénicas a partir de la construcción del personaje. No se permitía pensar la situación dramática (la historia) si previamente no había personaje, lo que marcaba un punto de partida distinto, al menos para alumnos que están expectantes frente a la representación, en la propuesta pedagógica.

Tal vez la fuerte tradición literaria y texto céntrica en la que se arraiga la disciplina teatral nos dificulta concebir un personaje sin contexto: personajes sin antes ni después, fuera del devenir de una causa; personajes sin relación con algo o alguien y por lo tanto alejados de un espacio de ficción y de fricción. Un personaje en el teatro es, por lo general, parte de un pasado que lo constituye de un presente que lo inquieta o lo inquietará tarde o temprano en su recorrido por la fábula y de un futuro que lo proyecta a la realización de un plan o acción transformadora. Más allá del sentido clásico de esta aseveración, cualquier personaje que se desempeñe en situaciones teatrales con códigos relativamente instalados, se encuadra, en mayor o menor medida, en esta condición. Por esto, la idea de aislarlo,

de separarlo temporalmente del carril que le dará dinámica y vida ficcional, del camino que impulsaría en el curso temporal y evolución en la historia de la que es parte, nos aleja del teatro y nos instala más cerca del lenguaje plástico. Desde ahí el recurso de la máscara se fundamenta, y ayuda —por alejar al personaje del discurso y de la historia— a distanciar al alumno del peligro de la gráfica y la identificación con el personaje. En este sentido, la construcción de la máscara dio el marco más adecuado para comenzar a establecer la relación con ese otro ficcional, colocándolo, en esta instancia, fuera del cuerpo del alumno sin dejar de reconocer sus características formales y su carácter.

No se partió entonces de la creación de un personaje sino de una máscara y la primera dificultad técnica no se planteaba en la esfera de lo teatral, sino del lenguaje plástico: materiales, texturas, formas de construcción, etc. Acto seguido los alumnos construyeron sus máscaras usando diferentes técnicas y materiales, capitalizando sus saberes y permitiendo mediante el modelado del material, la libre aparición del personaje contenido en la máscara.

Con el procedimiento descrito el vínculo inicial entre el alumno y el personaje no fue racional sino sensitivo. No se confrontaban con el personaje construido por el dramaturgo, con características específicas y en el contexto de la fábula. No había tampoco una biografía tácita o explícita. El personaje existía desgajado, fuera de su tronco, al margen de la información que construye su unidad en el teatro de texto. La única exigencia para la construcción plástica de la máscara, fue la de imprimir en ella un gesto claro y pronunciado, una marca fija que permitiera sugerir una historia, un sufrimiento, una alegría desbordante, misterio, un tiempo interno, un rasgo de su carácter. La máscara no podía ser neutral y se estimulaba a la ruptura de los sistemas de proporción y simetría, como una manera de remarcar la expresión.

Fue a partir de ese gesto, de ese *punctum*<sup>15</sup> (Finter Helga: 2009) lumínico donde se insinuaban todas las tensiones contenidas, desde donde se desplegaría la dinámica del movimiento del actor una vez construida la máscara y colocada en su rostro.

El gesto es una huella, es el resultado de un impulso interno o una reacción a un estímulo externo, es la consecuencia de un acto que imprime en el rostro del sujeto una expresión, aunque esa causa esté interferida, velada. Lo que constituyó ese gesto se encuentra diluido aunque presente en él y desde

allí ilumina, irradia color, atrae la mirada, porque despierta el deseo de correr el velo para interpretar la causa que lo gestó. La máscara dejó la huella de un suceso a través del gesto que le imprime expresión, que despierta voces y que se liga con el lenguaje porque refleja el punto de partida, el drama original, el hierro incandescente que lo marcó (al gesto) y lo inmovilizó, para resguardar ese susurro que habla a través de la imagen.

El paso siguiente, una vez construida la máscara con su carácter definido a través del gesto, fue su animación. Es en esta instancia donde la máscara pasa de la condición estática del lenguaje plástico a la dinámica del lenguaje dramático a través del despliegue integral de un personaje. Así, ese primer recurso conformado por la imagen tridimensional de la máscara, necesitaba para su animación, que se encarnase en un cuerpo guiado por movimientos que favorezcan el despliegue de energías concomitantes a dicho gesto. El trabajo sobre la animación de la máscara requiere ciertas herramientas técnicas básicas, que favorezcan el uso de un cuerpo dispuesto a investigar sobre calidades de energías y modos de desplazamientos alejados del modo dominante de usar el cuerpo en la vida. Por otro lado el gesto impreso en la máscara ya generaba un encuadre importante que permitía la indagación sobre aquellas formas corporales seleccionadas. En este sentido la contundencia en la definición del gesto ya expulsaba de antemano aquellos modos o modelos de comportamiento ajenos al personaje. La importancia metodológica del encuadre que provoca la máscara con expresión definida facilita la investigación para la búsqueda de desplazamientos y actitudes, tics corporales y formas de encarar la detención y renovación del movimiento. El gesto, de este modo funciona como marco que selecciona y descarta. Define la vida dinámica que desplegará la máscara eliminando de manera contundente aquellos movimientos propios del *bios* del actor y seleccionando aquellos que se encuadren orgánicamente en el mapa de tensiones contenidas en el gesto.

En la tercera etapa se trabajó la relación. Para esta instancia se solicitó que se reunieran personajes ligados por contraste. Las pautas para la relación tenían que respetar el siguiente esquema: a) presentación, dentro de una situación escénica de uno de los personajes; b) cambio del personaje, debido a la transformación de un contexto de tranquilidad a otro de cierta tensión, como por ejemplo la llegada de la noche y la transformación de la atmósfera del lugar; c) ingreso de un segundo

15 En pintura es la suma de gesto, color y luz.

personaje que al llegar encuentra al primero usando un espacio u ocupando un elemento que él siente que le corresponde; d) aparición de un conflicto reforzado por elementos contextuales como mal olor, desolación, temor de uno sobre la peligrosidad del otro, acercamiento paulatino con incremento justificado de tensión; e) transformación brusca de la situación que pasa de la tensión a la afectividad desmedida del segundo no correspondida por el primero; f) nuevo conflicto y resolución.

De esta forma los alumnos abordaron la transición o cambio de situación y sus efectos sobre los comportamientos, matices en la caracterización del personaje, acción y reacción, desarrollo de diferentes energías y el manejo de lo sutil como una forma de desarrollar el detalle, lo mínimo, lo pequeño, tan importante en el trabajo sobre la máscara y el personaje. Por otro lado se construyó la narrativa partiendo de los personajes con todos los elementos de teatralidad necesarios para potenciar lo poético, el juego y la fantasía desde la creación de una artificialidad comprometida y modelada.

Con este trabajo sobre la máscara, la definición de gesto, sello, marca, posicionó el carácter del personaje. En este caso sustentado desde un lugar estético puramente expresivo, ya que no se trabajó sobre la interioridad de las emociones, pero aun así, claro para entender en un plano profesional los procesos de selección, prueba y montaje que llevan a cabo los actores profesionales cuando trabajan sobre sus personajes. Es decir, que la selección del cuerpo, o mejor dicho la construcción de un cuerpo a partir de la historia impresa en ese gesto, en ese *punctum* lumínico reviste relación con toda la información contenida en el texto. El actor deja de lado su historia personal, la información contenida en su cuerpo histórico o biográfico para comenzar a poetizarla, a guiarla sobre el camino del *punctum*. Dicho de otra manera, el actor no abandona sus trazos personales pero modela las energías

y los matices de su discurso en función de la coherencia del personaje escrito. Esa coherencia no es arbitraria, sino absolutamente sustentada en la lógica de la historia. Por eso, el personaje se empieza a definir en ese dibujo previo que lo ubica en el universo, lo ancla, a partir de una selección potenciadora. El autor, o quien fuera, descarta lo accesorio para resaltar la información sobre la que pondrá su mira el actor. Sin perder su identidad, sus rasgos expresivos vinculados con su estilo como creador, el actor modela a partir de aquello que impactó como imagen movilizadora. ¿Es soberbio, lujurioso, caprichoso, avaro, frágil, curioso, asombrado? El carácter aprehendido por el actor comenzará a gestar la gama de matices que constituyen la delicia de lo artístico. Porque la forma solo se manifiesta con un fondo que contraste con ella y no la absorba y a partir de ahí los desplazamientos de plano entre figura y fondo van siendo manejados discrecionalmente por el actor. El lado angelical de la prostituta o el lado criminal de una cándida adolescente pueden conformar un despliegue de matices que profundice la construcción del actoral, pero siempre se anclan en la información inicial, sintetizada, definida y llevada al contexto de la obra en la que cobra unidad.

El proceso de construcción del personaje en los ensayos es lento, progresivo y artesanal. De acuerdo a la cultura de trabajo de la que provienen, este proceso de encarnación será más o menos lento, pero nunca inmediato. Los actores irán arriesgando, catando, seleccionando todos aquellos elementos con los que se enfrentarán y de esta cultura también dependen los modos de abordaje. Pero en general el personaje se cocina a fuego lento, en un proceso compartido, comunitario, salvo honrosas excepciones, donde la interrelación el diálogo constante, y los puntos de vista, determinarán el marco (muchas veces definido por un concepto) desde donde irá tomando cuerpo sin perder su costado ficcional.

# LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL TEATRO DE GRUPO. A MODO DE CONCLUSIÓN

El grupo de teatro Oscura Turba, con el que trabajo hace más de diez años, incorporó a su equipo de trabajo a la actriz Rosita Ávila. Esta referencia no pretende ser anecdótica, sino mostrar cómo se modifica el trabajo del actor y del grupo, en los procesos de creación artística, cuando este se enfrenta con culturas y formaciones diferentes. La actriz a la que hago referencia, es un verdadero ícono del Teatro Independiente en Tucumán, integrante junto a Oscar Quiroga, Alberto Díaz y otros hacedores, del grupo Nuestro Teatro que tuvo una verdadera militancia en la escena teatral tucumana de los años setenta y ochenta. Rosita hoy cuenta con setenta y siete años y aceptó con suma generosidad trabajar al lado jóvenes actores cuyo promedio de edad no llega a treinta años. Después de trabajar juntos por cuatro años, tengo que agradecer la riqueza de esta experiencia en función de los aportes generados por un saludable choque de culturas. Relato aquí tres experiencias que la tienen como protagonista y me inquietan profundamente al entender que se tratan de conceptos propios a la tarea del actor y que lo apuntalan en el trayecto hacia la construcción del personaje.

La primera situación surge cuando tiene que encarar el personaje de La Abuela, del texto **El jugador**, de Dostoievski. El grupo, sin la actriz, había trabajado durante meses en la adaptación de la novela. Dostoievski era ya un viejo conocido pues en el año 2005 habíamos trabajado arduamente en el montaje de **Los demonios**, del mismo autor. Después de la lectura de la versión teatral la actriz pidió a uno de nuestros compañeros las obras completas de Dostoievski, y todo el material biográfico que le permitiera tener un acercamiento más profundo al autor, más allá de haber leído sus trabajos más renombrados.

La segunda situación es el planteo de la escena de la boda del espectáculo **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**, de Federico García Lorca. En dicha escena la madre de Belisa acepta, por interés económico, entregar a su hija en matrimonio a Perlimplín, previa gestión de Marcolfa, criada del mismo, y que era el personaje de la actriz. El planteo de la escena desde la dirección proponía cuatro sillas ubicadas de forma frontal al espectador en las que se sentaban los cuatro implicados (Marcolfa, Perlimplín, Belisa y La Madre) para dejar de manifiesto el acuerdo civil. Desde mi planteo como director, proponía a los actores sentarse en las cuatro sillas —que con su



*Rosita Avila y Federico Armanini en sus personajes de La Abuela y el Francés en "El Jugador" de Dostoievski.*

alto respaldo en forma de escalera, construían una espacialidad significativa— y realizar acciones y emisión de texto desde ahí. Rosita fue la única que no se sentó y cuando le pregunté las razones me dijo que una criada no podía tener el mismo comportamiento que sus patrones en un acto tan solemne y formal como ese. La silla quedó vacía y presente y la escena se desarrolla con ella de pie, más allá que, con ella sentada, la escena se equilibraría más desde lo plástico.

La tercera situación sobre la que voy a reflexionar, es la escena de los duendes, de la misma obra de Lorca. En el planteo inicial la propuesta de la dirección era salir de los modos convencionales de presentar la escena, y propuse personajes que entraban para injertarle los cuernos a Perlimplín, que está siendo engañado en serie por su joven esposa, mientras duerme plácidamente en su noche de bodas. En la charla con los actores decidimos incluir elementos quirúrgicos como barbijos, delantales blancos, guantes de goma, serruchos, martillos, etc. Ambos traerían en la frente lámparas tipo linternas de mineros y la improvisación tendía a potenciar el lado macabro de estos personajes, que en su acción, le colocaban a modo de implante, los cuernos. Rosita, que participaba en un segundo plano de la escena, ya que los actores están en todo momento en el escenario, no pudo resistir la violencia que le ocasionaba la escena y solicitó la revisión de la misma.

Estos tres momentos están inscriptos en la dinámica de producción en la que trabajo, donde los procesos de creación son colaborativos, y todos, desde los diferentes roles que ocupamos, nos comprometemos con la totalidad de la puesta. En este sentido, las ideas no se imponen, sino que se discuten y acuerdan y los resultados manifiestan una construcción dialéctica e interactiva, puesto que ataca el objeto escénico desde múltiples visiones: las que se producen mediante los diferentes puntos de vista de los sujetos que afrontamos el acto creativo. Así, y aunque resalto intencionalmente estos tres momentos, todas las escenas tienen o pueden tener desacuerdos y consensos y tanto las diferencias conceptuales como formales son trabajadas hasta encontrar un equilibrio en el que todos sienten, se beneficia el espectáculo.

Los ejemplos arriba citados guardan correspondencia con una línea de trabajo, propia de muchos actores, que tiene como concepto rector la firme conciencia de la preexistencia del personaje frente al proyecto que se encara. Y en este punto hay que ser preciso y cuidadosos: no se trata de una devoción al texto que obligue a priorizar los aspectos dramáticos sobre los espectaculares, sino de la idea de una autonomía del personaje a la que hay que proteger.

Para poder reflexionar con mayores elementos estos aspectos que muestran la relación actor-personaje, entrevisté a Rosita y a Evelin Brandan, también actriz del grupo y perteneciente a otra generación de actores y por lo tanto portadora de otra

formación. Voy a producir aquí un encuentro de opiniones entre estas queridas profesionales del teatro y compañeras de proyecto que ilustra, en la dinámica del teatro de grupo, cómo cada una de ellas se posiciona frente a su personaje, y al abarcar rangos de edad diferenciados considero que se incluyen en estos conceptos una gran cantidad de actores.

Rosita sostiene que solo en dos oportunidades tuvo fuertes discusiones con sus personajes. Una de ellas cuando era dirigida por Orestes Caviglia, haciendo **Vestir al desnudo** de Pirandello; no entendía la ingenuidad del personaje de Ercilia Drei, que ella interpretaba, que es atacada de forma abusiva por el resto de los personajes y empujada al suicidio. Cuando le preguntaba al director cómo era posible que el personaje no se diera cuenta de qué estaba sucediendo, este le respondía: "Vaya al escenario y hágalo". Cuenta también que con el director y dramaturgo tucumano Oscar Quiroga discutió muchísimo, hasta que a través de Brecht pudo entender mejor el comportamiento de su *Madre Coraje*. Ella no entendía cómo el personaje iba quedándose sin hijos —que morían a causa de la guerra— y ella continuaba allí, con su carreta totalmente destrozada, demostrando una frialdad absoluta y una gran cerrazón como madre. La actriz se preguntaba cómo la Coraje, que parió a sus hijos podía obrar así. "Olvidate de vos... —le decía el director—, estás actuando, metete en lo que es la Anna Fierling".

Es claro que para la actriz, el personaje representa una entidad que la precede, dueña de una lógica propia, absolutamente vinculada al contexto de la historia, que ni la interpretación del actor ni la puesta en escena deben quebrantar. No podemos hablar de identidad en el sentido humano, porque ya dejamos en claro las diferencias de persona y personaje. Lo que sí puede aseverarse es la absoluta vinculación del personaje al contexto dramático, que le da coherencia a su carácter, a sus acciones y a las decisiones que en la evolución del drama va adoptando. El modelo de actriz que tiene incorporado Rosita Ávila, establece un desacuerdo ideológico, una confrontación activa, porque el autor ya seleccionó las coordenadas sobre las que el personaje se mueve, y si no concuerdan con modelos racionalmente comprensibles del actor que lo interpreta, solo resta "meterse en su piel" y sostenerlo, buscando la reconciliación en el contexto sociocultural del autor, en la estructura del texto, en la historia. El personaje guarda, desde este modelo de trabajo, equilibrio absoluto dentro del sistema en el cual



*Evelin Brandan en su personaje de La Abuela en "La casa de Bernarda Alba", de García Lorca. Dirección de Jorge Gutiérrez.*

se encuentra inserto. No se pueden alterar aquellos aspectos básicos inherentes a la información que porta el personaje sin que esto atente contra la articulación de la obra como unidad integrada. Con esto puede entenderse cómo, muchos años después, los modelos de trabajo adquiridos, que no podemos desatender en el teatro, ya que forman parte de nuestra historia diaria, interfieren dinámicamente en la tarea creativa.

Los ejemplos con los que inicié esta unidad muestran a la actriz desarrollando una metodología de acercamiento y comprensión en su aspecto más profundo. La reducción a la que habíamos arribado con la adaptación de la novela **El jugador**, no le era suficiente para empezar a establecer los vínculos con su personaje. La actriz necesita encontrar elementos, no solo para construir los signos visibles que darán forma a su caracterización, sino para posicionarse con suma claridad frente al discurso de su personaje, esté o no de acuerdo con él. La lógica del autor, los pormenores de su vida, las obsesiones que lo persiguieron, son datos que darán fundamento a todo tipo de acción o emisión textual que no guarde acuerdo ideológico. Para la actriz es claro que ella no es el personaje. En este sentido la demanda de los directores a los que hace referencia no constituye una salida a su problema. Lo que necesita es manejar conscientemente datos que justifiquen la conducta de su personaje, que puede ser para ella aberrante en término de valores humanos. Es cierto que la práctica del actor lo enfrenta no solo con personajes que defienden altísimos ideales, sino con asesinos, traidores, violadores, infieles, etc. Pero más allá de la capacidad para entender las causas de las conductas oscuras, se abre la necesidad del argumento lógico como herramienta de construcción.

El argumento lógico incide directamente en la construcción de acciones e intenciones textuales. Posiciona al actor priorizando su personaje sobre las posibles construcciones formales que el director asuma y por las que pueda quebrar con la unidad dramática, aunque esa decisión formule una imagen estéticamente valiosa. También funciona como mecanismo de selección a la hora de crear. Por eso la silla de la escena de la boda en **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín** queda vacía: una criada no podría, para la actriz, sentarse al lado de sus patrones sin quebrantar los resortes internos de sus juegos. En una escena de **El jugador**, la misma actriz, al momento de dar una propina al croupier que le hizo ganar una fortuna, saca de su cartera una moneda y se la da. El croupier continúa con su mano estirada; ella saca otra moneda y le da; el croupier persiste en su

actitud; ella saca una tercera moneda que estira hacia la mano del solicitante, lo mira hace un gesto negativo y se la guarda en la cartera: la misma acción que realizó treinta y cinco años atrás cuando interpretaba a Anna Fierling de **Madre Coraje y sus hijos** en la escena que los campesinos le piden dinero para enterrar a Catalina, su hija muda. ¿Cómo puede la actriz hacer una transferencia de acciones de un personaje que pertenecía a un contexto hacia otro totalmente diferente? Porque existe en la estructura interna del personaje de la Abuela, aspectos que la emparentan directamente con la Coraje. El personaje para la actriz, cobra vida a través de acciones y formulaciones que guardan correspondencia con la voluntad que lo guía en su recorrido dramático, que no vulneran la lógica interna del contexto dramatúrgico y que le permite accionar, si y solo si, logró comprender desde su condición de actriz, los fundamentos que la llevarían a hacer o decir lo mismo si viviera la situación del personaje.

Evelin Brandan, contrariamente a lo que se viene exponiendo, considera que los personajes de su preferencia son aquellos que más distancia le brindan. Por eso, hacer el personaje de María Josefa, la abuela de **La casa de Bernarda Alba**, bajo la dirección de Jorge Gutiérrez a los veintitrés años de edad, le permitió como actriz una libertad que Adele, de la misma obra, o Blanche de **El jugador**, no le brindó. La actriz siente mucha más gratificación en la construcción de personajes distanciados a su persona, aunque ello pueda quebrar la lógica del texto dramático. Ver a una actriz de veintitrés años componiendo un personaje de vieja, fuera de los estereotipos habituales, nos ubica en otros paradigmas del trabajo del actor. Para ella, el proyecto de puesta en escena, puede justificar decisiones que no condigan con los parámetros clásicos de abordaje del personaje. Así, la construcción final, puede distanciarse mucho, inclusive, de las imágenes e ideas que ella misma se formulaba sobre su personaje, al momento de empezar a abordarlo. El concepto de actuación que maneja Evelin, la posiciona ligada a un ideal de libertad creativa que le permita construir sin los condicionantes de su propia fisonomía. Cuanto más cercano el personaje a su persona, más incómoda se siente. Cuanto más lejano, las restricciones de la mimesis la presionan menos. Su construcción no es mimética, en el sentido de seguir los impulsos lógicos, sino mucho más vinculada a lo formal. Compone una energía, una figura poética fuera de los patrones gramaticales convencionales. Así, si el relato narrativo clásico

desarrolla una estructura conformada por principio, desarrollo y conclusión, el relato poético la quiebra y construye una lógica distinta. Lo formal está manejado en la poesía, no por la lógica de continuidad y coherencia, sino por la contundencia de la imagen y el ritmo. El salto, la fragmentación se justifican en función de la totalidad. El juego en la construcción de la poesía lo coloca al autor frente a otras reglas de creación, que lejos de ser simple —ya que aparentemente se puede tomar cualquier rumbo— imponen la complejidad de una nueva lógica.

La autonomía creativa para Evelin, le da licencia a transgredir, ya que la producción espectacular es otra obra diferente a la del autor. La relación interactiva con el director en los ensayos es fundamental para un proceso de construcción modular. El personaje es modelado, construido en cada ensayo con la idea de obra abierta. Su preexistencia en este caso, no incide en la imposición de un modelo, sino como punto de partida para que el equipo de trabajo intervenga en cada sesión en su formulación. La idea de partitura escrita no para ser respetada, sino para generar otras sucesivas que produzcan músicas diferentes, pero a la cual sería imposible arribar sin esa partitura base.

Los procedimientos internos de construcción de personaje, para la actriz Rosita Ávila, parten de un precepto firme: el texto. Para ella, el actor no debería iniciar su trabajo si previamente no se enamora del autor. Enamoramiento en el sentido pleno del término, ya que no se trata de ser condescendiente y poco crítico con él, sino de incorporar las palabras, las imágenes, las ideas, el universo que el autor dejó plasmado en su obra, al cuerpo sensible y vivo del actor. Al autor, dice Rosita, hay que conocerlo y de la única manera que para ella se accede a este conocimiento, es a través de su producción. Para ella saber si Goldoni viajó por Italia y se inspiró en los frisos de la Comedia del arte para armar sus personajes, es de vital importancia en la tarea del actor. El actor debe imponerse en su oficio, la investigación profunda sobre los aspectos que llevaron al autor a la construcción del texto. El texto, en ese sentido es incompleto, ya que no ofrece por sí mismo todos los datos que el actor necesita para su trabajo. En este punto, las posiciones se juntan. Para una actriz como para la otra, la investigación es necesaria. Solo que para Evelin no se necesita partir de un texto para afrontar esta búsqueda de datos. Aun en el trabajo autobiográfico que está afrontando, es necesario profundizar sobre su propia historia para entender por qué se decide poner en boca del personaje un texto y comprender claramente su finalidad.

La idea de enamoramiento que surge de la actriz Rosita Ávila, devela las condiciones de una relación que se construye como toda relación afectiva: seducción, juego, conocimiento, respeto y compromiso. Tanto en los personajes con particularidades afines, como en los que se distancian. Y en esa relación el actor también se va transformando y construyendo por sus personajes: “Los personajes son como los parches del traje de Arlequín –sostiene Rosita– se nos van adhiriendo y al final no sabemos si somos nosotros o somos las marcas que los personajes nos dejan. A veces, no logro entender si soy yo o soy La María”.

La condición ficcional y real del personaje teatral se patentizan en esta afirmación de la actriz. Los límites entre el personaje y el actor que lo encarna, se corren permanentemente. Los límites entre cuerpo e irrealidad, entre preexistencia y condición presente, entre performance e idea son elásticos y refuerzan la ambivalencia de la condición del personaje. Los personajes ocupan un lugar en el imaginario cultural de una sociedad, cuando el matrimonio entre actor y personaje se construye con intensidad. Quererlo y sentirlo, como ella afirma, implica un abordaje comprometido, sin retaceos y vinculado con una ética profesional firme. En este punto se distancia la voluntad de hacer del resultado: todos quieren amar, sentir y conmover en su trabajo de actor cuando se encarna un personaje. Es aquí, donde el desarrollo de la técnica, como una necesidad de afrontar el oficio, despeja los fantasmas del talento. La tradición teatral del siglo XX nos dejó, respecto de esta disciplina, un legado importantísimo. Amar al personaje, también implica un acto de cesión: ceder la comodidad de asentarse en los aspectos naturales dominados, para afrontar el desafío de los límites expresivos de nuestro propio cuerpo. El actor como el deportista, necesita de la técnica como herramienta de trabajo. Quizás esta es la conclusión a la que arribó Meyerhold cuando sustituyó el entrenamiento de la biomecánica por las clases de box. Los principios técnicos del pugilismo, eran los mismos para el maestro ruso, que aquellos ejercitados mediante lo que él llamaba biomecánica. Colocar todo el cuerpo en la acción: los apoyos de los pies, por ejemplo, deben estar presentes en la acción de mirar y estructurar toda la columna hasta sostener la dirección de la mirada. Un golpe en el boxeo no tiene efectividad si no parte de la totalidad del cuerpo. El desarrollo del impulso, como energía generadora parte de la dirección contraria a la de la acción. Todo esto, que es solo una parte del abanico de posibilidades que la modernidad teatral nos brindó como forma de

ejercitación técnica, constituye la tarea del actor en el proceso de creación del personaje.

La expresión de Rosita de sentir y amar verdaderamente al personaje y la de Evelin de entender el personaje como una construcción a partir del derecho de libertad creativa, se constituyen en realidades objetivas que requieren de una fuerte disciplina y sistematización de los procedimientos. La creación sutil, tan propia del arte, es la posibilidad de acercarse a aquellos aspectos que resuenan de una manera inconfundible en la sociedad. Por eso, personajes típicos, clásicos, que quedarán grabados en el inconsciente colectivo de las comunidades tales como el Minguito de Juan Carlos Altavista, Chaplin, Cantinflas y la propia María para los tucumanos, han podido captar a través de los actores que los encarnan, aspectos sustanciales. Aquellos, que resuenan simbólicamente, que representan valores trascendentes y que son jugados con la maestría necesaria para que lo sublime no aparezca sin una profunda carga cotidiana. Esta es la capacidad de observación del actor; marca su predisposición para el conocimiento, que no es otra cosa que el compromiso de ser parte del mundo para ser sensible a las necesidades de la sociedad. El actor, para Rosita, tiene que saber cosechar. Tomar todo lo que la vida y el arte le brindan para después usarlo como material de trabajo. Es el cuerpo del actor, el que irá procesando todas estas informaciones para ponerlas en juego en el momento de selección y síntesis de su tarea creativa. Hacer un personaje es construir, pero más que eso, es proyectar como un arquitecto jugando con los materiales necesarios. Los procedimientos actorales de Rosita Ávila, según expresa, se basan en crear el modo como camina, como se sienta, como emite su voz, y qué piensa el personaje de todo lo que está aconteciendo en ese texto del que es parte. La relación que establece con los demás es muy importante en los procesos creativos. ¿Qué opino del otro personaje? ¿Tengo afinidad? ¿Antipatía? ¿Por qué el otro personaje puede decirme, por ejemplo, que no quiere verme más? En ese momento el desarrollo de una información subsidiaria, que completa los baches dejados por el autor, son fundamentales para manejar las intensidades de acciones y reacciones.

Pero la relación entre personajes no puede apartarse en los procesos autogestivos propios del teatro de grupo, de la relación entre compañeros de trabajo. La afinidad afectiva, ideológica y ética, el respeto al otro y a la tradición tanto como a los códigos del teatro, marcan la diferencia estructural en

relación a modelos de producción comerciales o del Estado. La potencialidad del acto creativo solo se manifiesta en un grupo humano donde las relaciones interpersonales son sólidas, para permitir el riesgo y la apertura al compromiso y la entrega del otro. El actor necesita la contención de su compañero para construir socialmente su personaje. En este sentido, lo que yo compongo como actor, no solo depende de mí, sino del grado de comunicación que a nivel humano produzca el grupo. Sentirse parte de un grupo, de una comunidad creativa, dice Evelin Brandan, es algo que ella necesita como actriz para direccionar los procesos de construcción del personaje. Acá nuevamente, las dos actrices, pertenecientes a tradiciones disímiles, concuerdan: es necesario trabajar en un clima de respeto y tener una óptima relación con los otros compañeros y el director. Aunque el actor trabaje colectivamente, hay un punto del proceso donde se experimenta una gran soledad.

Para Evelin es el momento en el que el actor necesita tocar su “fibra interna”, su mundo personal e íntimo. Esa conexión es fundamental según su experiencia, para que el trabajo funcione. En estos momentos, donde lo técnico muchas veces se trasciende, es necesario sentir la protección del director ante un acto de gran exposición del actor. Si no existe respeto, si la relación no se alimenta, el actor producirá solo, sin retorno y no contará con nadie para arrojarse al vacío.

En la entrevista, ambas actrices recalcan el valor que tiene el juego para el trabajo de construcción del personaje. Sin el juego, no se crean los matices necesarios para el desarrollo del gesto. Sin el juego el actor no disfruta del asombroso universo de complejidades y estrategias que establece para llevar adelante sus objetivos. El juego tiene sus reglas, y sobre ellas se construye la puesta. Cada proyecto impone esos códigos. Con el teatro, aseveran las actrices, se puede jugar trabajando seriamente.

# TRES REFLEXIONES SOBRE EL PERSONAJE EN DIFERENTES PROCESOS DE CREACIÓN

## PRIMERA REFLEXIÓN: MEMORIA Y PERSONAJE

Otro de los aspectos que me parece necesario destacar en esta reflexión sobre la construcción del personaje teatral, es la función que en este proceso cumple la memoria; nuevamente voy a centrarme en Rosita Ávila para mostrar de qué manera la actriz trae al presente una enorme galería de personajes realizados, que la visitan en la compleja tarea de construir su nuevo personaje.

Mostraré entonces algunas estrategias usadas por ella en el proceso de construcción de personajes, donde la memoria funciona como un reservorio de imágenes y sensaciones. En estos procesos la actriz toma elementos de sus viejas creaciones para sus trabajos actuales. Hoy, en su rol de Genoveva, personaje incrustado en **Las González** del autor argentino Hugo Saccoccia, como en las dos producciones anteriores, realiza viajes constantes a su pasado artístico para remover personajes construidos de otras obras y traerlos al presente. De esta manera, es interesante observar los procesos lógicos y afectivos, en el que el pasado corre su velo para incidir directamente en la tarea del actor. Esto funciona no solo como un estímulo para la memoria emotiva, sino también como un espacio compuesto por modelos y patrones construidos. Los mismos se trasladan sin prejuicios a diferentes contextos escénicos como una palanca que despierta los fantasmas de la actriz y que alinea el aquí y ahora del personaje que está construyendo en el curso de su trayectoria profesional.

De este modo, lejos de reinventarse en cada producción se produce un reciclado de los viejos personajes, que se funden en un nuevo contexto, dejando aparecer elementos conservados en la memoria afectiva, racional y motriz. Nuestro pasado moderno y el prejuicio por el “antes” consideran un plagio —aun con uno mismo— la búsqueda de recursos y elementos usados en producciones anteriores. Sin embargo, la construcción de los procesos internos, el trazo de la historia y la experiencia personal, generan en la tarea de construcción de personajes la continua evocación y reutilización de recursos:

*En esta minuciosa búsqueda aprendida por recovecos tan antiguos de mi memoria voy constatando que las grandes emociones que nos proporciona la vida son el alimento y reservorio del*



*Rosita Ávila en su personaje de Genoveva en “Las González”, de Hugo Saccoccia.*

*actor. Nada se ha perdido, todo ha dejado su marca, su vestigio, o lo encuentro allí, acurrucado pero manteniendo intacta su carga afectiva. (Tribulo 2006: 37)*

Esta cita del actor, docente e investigador Juan Tríbulo, refleja la actividad de la memoria en los procesos de evocación para la construcción del personaje. Claramente anclado en el sistema Stanislavski, para Tríbulo, como para muchos actores, apelar a la memoria en la búsqueda de situaciones análogas es un paso fundamental para la aparición de sensaciones similares a las que vive el personaje en el contexto de la obra. La sensación, la imagen, el recuerdo, que imprimen al evocarse emociones manejables y perceptibles, traerán a la escena factores internos que fueron vivenciados por el actor. El texto, siempre cargado de una emotividad enunciada, literaria y por tanto virtual, necesita de vivencias verdaderas, de experiencias, que traduzcan en signos claros y vivos la carga emotiva y vivencial que el actor aporta a la construcción del personaje.

Para Rosita Ávila, el personaje es una entidad autónoma que se mueve en el entorno de una lógica impuesta por el dramaturgo en un contexto que guarda absoluta relación con

las conductas y acciones dentro de la situación dramática de la que es parte. Por ello, la afinidad o su condición opuesta: el rechazo, son tomados por la actriz como escollos difíciles que se deben sortear a partir de un trabajo de asimilación-aceptación y no de transformación.

Por todo esto para ella es muy importante conocer al autor. Estudiarlo, saber el desarrollo de su pensamiento tanto en la obra que representa como en las anteriores escritas por él. La tradición legaliza para ella los años de existencia de un texto que no puede ser cuestionado sino tomado como el terreno fértil en el que se mueven los personajes. Es en esa misma tradición donde sus procesos de búsqueda creativa se asientan para la recolección de datos que formarán parte de los signos del personaje.

Rosita Ávila no trabaja haciendo lo que ella haría en la situación del personaje. Trabaja sobre lo que el personaje hace, comprendiendo profundamente las razones por las que el autor decidió que hiciera eso y presta, sin preocuparse, su material expresivo construido. A veces, un material ya elaborado, formas de decir, pequeñas secuencias de acciones, etc. que ya fueron de otros personajes interpretados por ella en espectáculos anteriores: lo que importa no es la originalidad sino la coherencia. Si el desarrollo de una acción construida por un personaje interpretado anteriormente tiene correspondencia con lo que el personaje del presente realiza, puede ser usada aunque pertenezca a otro contexto diferente. Así, la copia de sí misma es permitida porque ello no altera la función que el personaje ya tiene en el devenir de la historia que el dramaturgo construyó.

El modelo de códigos, tal cual funciona en el teatro oriental clásico, genera una reconciliación entre la tradición, el actor y el público. Los recursos formales, que permanecen inalterados de generación en generación, constituyen la plataforma de un acuerdo necesario para que el goce estético se produzca. El reconocimiento de las secuencias de acciones, los gestos, las energías, los tonos, las destrezas, etc. produce un vínculo sólido entre platea y escenario. El placer del espectador no se localiza en la búsqueda de lo nuevo, sino en la certificación de la precisión de una secuencia, que guarda una profunda relación con la tradición del personaje que la ejecuta. La acción devenida en símbolo bajo el rigor de un código que garantiza su interpretación, genera el mismo efecto de satisfacción que los gestos instituidos en las comunidades: seguridad en la construcción y decodificación de signos. La inmensa cantidad

de signos producidos por una cultura no se restringen solo a los lingüísticos sino que se expanden al universo de los gestos, sentidos, ritmos, silencios, comportamientos, etc. De su conocimiento y decodificación dependen nuestro sentimiento de inclusión, seguridad y placer en una comunidad determinada.

De la misma forma como los dramaturgos griegos del siglo V antes de nuestra era buscaban sus historias en el acervo mítico de su cultura, Rosita Ávila recurre a su propio baúl, donde tiene guardados sus personajes más queridos, que generosos prestan parte de sus trazos. La percepción para autores como Marvin Carlson, también se circunscribe a ese terreno común que siempre debe existir entre una sociedad y sus artistas. El espectador alienado, pasivo y sin posibilidades de transformación, es aquel que no comparte ninguna información con el mundo ficcional que se desarrollará ante su mirada. Esta desafectación con todo aquello que se muestra y que, contrariamente, es dominado por los actores, produce un primer quiebre que en el universo griego clásico o en el teatro oriental, no existían. Los mitos representaban para los autores el terreno social, común a todos, de donde debían extraer sus historias. Así los espectadores no se confrontaban con lo nuevo. Participaban de la presentación reorganizada de una historia que les pertenecía, conocían y que conformaba su universo cultural.

Cada vez que Rosita representa un nuevo personaje, se reconstruye a sí misma. Su vasta experiencia condensada en la memoria le permite reciclar personajes o sus acciones y, mediante este proceso, un pasado estético, ético y técnico renace en cada espectáculo. El público que asiste no solo se encuentra con la Vieja de **Las González**, Marcolfa de **Perlimplín...** o la Abuela de **El jugador**, sino con toda una trayectoria que se reconstruye con las partes de sus personajes del pasado, incrustados como *patchwork* en su última composición.

Pero esa recomposición no es azarosa. El conocimiento profundo del autor e de la obra le permite hacer un uso racional del reciclaje de su material creativo. Nuestra memoria funciona a través del olvido y resulta evidente que la selección de la actriz no solo se direcciona en la construcción del material creativo para el proyecto nuevo, sino también en la recuperación de un pasado artístico. Ese pasado le "grita" para recordarle una ética que la posiciona delante de su profesión. Los jirones de personajes le recuerdan su decisión de vida, su historia y su militancia en el teatro independiente, sus conversaciones sobre



*Rosita Ávila en su personaje de Marcolfa junto a Emilia Guerra, Eloísa Martínez Romero, Federico Armanini y Federico Zárate en "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín", de García Lorca.*

el oficio y los procesos creativos, su formación y la relación con el público. Los diferentes personajes transitan en ella. Recorren el camino desde su interior hasta la constitución de la forma, desde su memoria hasta la encarnación. Pero ese proceso de construcción no se puede apartar de la lógica imperante en el teatro de grupo. En ese sentido son también importantes para la actriz los vínculos en el trabajo, la afinidad afectiva, ideológica, estética y ética con sus compañeros de ruta. De ese modo su potencialidad creativa se activa dentro de un grupo humano adecuado. La actriz necesita de un entorno ameno para la construcción social del personaje que le permitirá sobrellevar cuando se lance a escena lo que ella denomina en "profunda soledad".

## **SEGUNDA REFLEXIÓN: LAS MATRICES DE TEATRALIDAD Y SU INCIDENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES**

Voy a referirme a dos procesos de creación teatral que tienen como autor al escritor ruso Fiodor Dostoievski, con el que trabajamos en dos de nuestros espectáculos con el propósito de distinguir matrices de teatralidad para la construcción de personajes.

El primero de ellos surge del texto **Los demonios**, una novela extensa en la que convergen numerosas historias, en un contexto donde se marca la transición entre la Rusia zarista y la revolución que traerá el cambio político en ese país. En ese marco, la novela describe la aparición de células anarquistas que accionan para insertarse en ese nuevo panorama político. La novela, cuenta la historia de un personaje sediento de poder que para cumplir sus objetivos manipula a un grupo de personas, obligándolas a actuar desde la clandestinidad y a cometer una serie de crímenes. Al mismo tiempo aparece otro personaje clave, que llega al lugar para purgar las culpas de los excesos cometidos en su juventud. Cuando se cruzan estas dos personalidades se genera una compleja trama de relaciones que configuran la novela.

El segundo proceso al que voy a referirme surgió de la obra **El jugador**, un texto que Dostoievski escribe por encargo, para pagar las deudas ocasionadas por el juego. En esta novela, la historia gira en torno a una herencia que tardará en llegar, porque la abuela, a quienes todos consideraban moribunda, aparece en el escenario de la acción perjudicando todas las especulaciones hechas en torno a su inminente fallecimiento. Así, todos los planes se derrumban con la aparición de la abuela sana, que además dilapida su fortuna en la mesa de juego, frente a la mirada impotente de todos.

En ambos casos aparecieron unidades de sentidos recurrentes, que nos permitieron construir materialidad escénica y elementos clave para la construcción de personajes; entre ellos: el exceso, el azar, la apariencia, la degradación y el contraste.

A continuación tomaré cada una de estas unidades de sentido, para establecer las relaciones entre sus significados y el pasaje a la escena, o sea, reflexionaré sobre la forma como estas unidades semánticas fueron construyendo teatralidad y materialidad escénica. Y cuando digo teatralidad me estoy refiriendo al concepto que se define como un proceso en el que intervienen aspectos de recepción, espacialidad, mimesis, juego y poesía en el que también se insertan los actores con los personajes que encarnan.

### **El exceso**

Los personajes clave de estas dos novelas de Dostoievski, han pasado los márgenes de lo que socialmente está permitido en términos de conductas humanas. En **Los demonios**, los personajes pueden humillar, violar, engañar, matar, por el

simple placer de realizar aquello que no es lícito. Los instintos de los personajes no tienen el freno de las normas sociales y en muchas ocasiones ellos son víctimas de sus propios impulsos, por más aberrantes que sean las consecuencias de sus actos.

En **El jugador**, la trama se construye en base a especulaciones económicas que solo tendrán éxito con la muerte de la abuela anciana. Pero para sorpresa de todos, ella aparece en el escenario de la acción y desbarajusta el plan macabro de la familia. En **Los demonios**, el material escénico construido a partir del exceso necesitó de un plus de la energía física de los actores en la resolución de algunas relaciones. Así, se buscó el riesgo físico, lo que demandó del actor el compromiso para la producción de acciones intensas.

En **El jugador**, el exceso –signo de la sobreabundancia el desequilibrio y la angustia– se hizo materia escénica a partir de la investigación de los actores con diferentes objetos de juegos de azar. Más allá de la ruleta, que actúa como una fuerza centrípeta en la novela de Dostoievski, objetos tales como dados, naipes, fichas de dominó, bolas de billar, etc. generan un espacio lúdico que apresa a los personajes en la adrenalina frenética del juego de azar.

### La incerteza

El azar o lo incerteza, en las dos novelas analizadas, cumplen una importante función dentro de la lógica del relato. Aunque este elemento se muestra con mayor evidencia en el jugador, ya que está presente en los aspectos denotativos del relato, me interesa entender este concepto como estructurante en la conducta de los personajes. El lector que profundiza en el universo de Dostoievski percibe que el desarrollo de las situaciones no sigue una línea o dirección definida, que precipite los acontecimientos hacia un punto determinado. Muy por el contrario, lo que parece estar resuelto toma direcciones insospechadas, giros imprevisibles, que sumergen los objetivos de algunos personajes en un mar de incertidumbres. Los cálculos que parecen perfectos, se deshacen por algún capricho del destino y las probabilidades se multiplican, hasta que aparece el desenlace como elemento estabilizador.

La resolución escénica de esta unidad semántica en **Los demonios**, apareció en el trabajo con la luz. Se tomó la decisión de no trabajar con los clásicos spots de teatro que inciden con haces de luz desde arriba hacia abajo, sino con lámparas portátiles de baja tensión que pudieran ser manipuladas por



*Alejandro Gómez Madrid y Federico Armanini con sus personajes Piotr y Nicolai en “Los demonios”, de Dostoievski*

los actores en el transcurso de la escena. La luz, descendió al nivel de los cuerpos y adquirió movilidad por la manipulación del actor, rompiendo con varios preceptos: no era el actor el que buscaba la luz, sino que la luz se movía con absoluta libertad buscando la escena, en función de la lógica del personaje que la iluminaba. De esta manera, la luz móvil multiplica sus posibilidades de incidencia sobre el cuerpo del actor, y nunca fija un marco lumínico determinado ya que se modifica con los constantes cambios de ángulo del personaje que ilumina. La función del actor-iluminador, tomó el concepto de ser un ojo de cámara que se movía, mostrándole al ojo del espectador los diferentes encuadres o puntos de vista que podía tener la escena. Esa función adquirió tanta importancia, por ser quien decidía los aspectos que el público debía ver de la escena, que se transformó en un personaje cuyo rol en el espectáculo es narrativo. En **Los demonios** una posible composición rígida del cuadro escénico se alteraba constantemente por la movilidad de la luz: el más pequeño cambio de dirección o posición de la fuente, generaba transformaciones radicales en el espacio



Florencia Ferraco en su rol de personaje iluminador junto a Gabriela Ruiz y Huerto Rojas Paz encarnando a Lebiadkina y la madre de Nicolai en "Los demonios", de Dostoievski.

y en la imagen de los cuerpos sobre los que esa luz incidía. La aparición del contraste figura fondo a través de la luz y la sombra le imponían a la escena y al espacio, alteraciones bruscas, colocándolos fuera del rango de lo previsible.

En **El jugador**, el uso de ciertos elementos como las bolas de billar, hace imposible, por el tratamiento escénico que tienen, que se pueda prefigurar una conformación estable de espacio. En ese sentido, la distribución aleatoria de las bolas de billar en cada ensayo, imposibilitan un juego de trayectorias previamente marcadas, lo que le produce al actor juegos constantes de adaptación dentro de algunos acuerdos que sí están prefijados.

### La apariencia

La apariencia, como una manera de seguir conservando un lugar dentro de la pirámide social, es otra de las fuertes constantes en la obra del escritor ruso. Personajes que en otros tiempos pertenecieron a la nobleza y que en el presente de la historia se encuentran sumidos en la más profunda degradación económica o moral, no dejan de ser un recurso con el que se complejiza la red de relaciones. El trabajo con la fragilidad de personajes que se esfuerzan por mostrarse con la dignidad que tenían y que perdieron, nos permitió fragilizar el espacio. En **Los demonios**, los grandes pórticos de los galpones del ferrocarril, se abrían dejando irrumpir lo real; la ciudad con sus ruidos y sus luces aparecía de esa manera en la ficción escénica y el actor, como todos los otros signos de la escena, convivía por algunos instantes con lo inesperado. Así, la contaminación buscada fragilizaba a la escena y al actor, mostrándolo a este en su doble condición de ser humano y personaje.

En **El jugador**, el juego de las apariencias es explícito y aprovechado en la construcción del personaje. El espacio escénico es una gran mesa de juego cubierto con un paño verde, que le impone al actor condiciones determinadas por las leyes del casino. Todo lo que es parte del espacio, construye ese mundo de apariencias propio de los salones de juego, donde las emociones se controlan y las luces brillan negando la presencia de lo viscoso. La apariencia como concepto rector infundía a los actores polaridades múltiples, traducidas en construcciones corporales que los llevaban a mostrar y esconder: desenvolverse en un sistema de tensiones, de contradicciones, que quebraba cierta idea de unidad en los personajes.

### El contraste

La obra de Dostoievski exorciza de forma contundente la pureza. La profusión de situaciones en las que conviven personajes de diferentes condiciones, cosmovisiones, ideales y posiciones sociales, refuerzan los ejes donde lo inestable toma cuerpo.

El otro como diferente y lo otro, como otredad, esa área desconocida que produce atracción y rechazo, construye la identidad de la escena dostoievskiana. En la puesta de **Los demonios** la presencia de la luz y la sombra ayudó a significar el contraste y colocar simbólicamente el concepto de lo diferente. La luz operaba como escenografía, mostrando de manera restringida la materia escénica y sumiendo el resto del espacio en la oscuridad. La manipulación de la luz portátil abría zonas de



Melina Hernández, Emilia Guerra y Rosita Ávila como Blanca, Porota y Genoveva en "Las González", de Saccoccia.

brillo donde la sombra se disipaba para dar lugar a la acción. El límite entre las áreas de luz y de oscuridad evidenciaba la contracara de la acción. En esta puesta, era el actor-personaje-iluminador el que decidía la imagen a ser mostrada al público. La significación de la sombra se potenciaba, puesto que no era un espacio negado, sino una zona potencialmente activa y en constante interacción con el espacio permitido: podía borrarse lo que se estaba mostrando y enviar al área de sombras imágenes que antes habían estado resaltadas por la luz.

En **El jugador**, la abuela, irrumpe cortando la lógica que presenta la escena y llevando la historia a un rumbo diferente. El contraste del personaje de la anciana moribunda con el resto, patentiza la diferencia y genera un curso distinto en la acción, con su aparición. La readaptación repentina de los otros personajes representa un desafío para los actores, que frente a la presencia de lo otro, de lo que no se espera, de lo diferente, potencian sus miserias y develan de a poco las miserias humanas.

En los dos montajes, las definiciones espaciales que se realizaron en función de las unidades semánticas analizadas, fueron construyendo la dinámica de las acciones. La iluminación de **Los demonios**, que también fue trabajada a partir de las pinturas de Rembrandt, creó un marco que definió la búsqueda, permitiendo tomar decisiones que ayudaron a las propuestas de improvisación. En el caso de **El jugador**, la construcción de un área de juego donde los personajes están presos y la proposición de objetos propios de los juegos de mesa usados de un modo diferente al que establecen sus normas, produjeron un efecto similar: los dos montajes tuvieron la marca de un

espacio semiotizado, equivalente y no mimético, que transformó las condiciones escénicas, para generar una ostentación en la energía de los actores y sus posibilidades lúdicas.

### TERCERA REFLEXIÓN: LA IDEA DE PERSONAJE EN EL TEATRO DE GRUPO

Voy a referirme a la idea de personaje desde la perspectiva de construcción del actor, en las dinámicas grupales de producción. Entendemos el concepto de grupalidad en el teatro, como un colectivo de trabajo superador de las estructuras verticalistas de creación. Sabiendo la condición colectiva de las artes escénicas, compartimos la estructura planteada por Pedro Espinosa en relación a la existencia de tres modelos de funcionamiento claramente marcados en el teatro: estatal, comercial e independiente. Estos modelos, estudiados como patrones rígidos no dejan ver la complejidad y variantes que en sí mismos presentan: por ejemplo lo que entendemos por producción independiente puede contener agrupamiento de personas por períodos cortos de tiempo, o ligados a un proyecto a largo plazo. Ya estas dos características constituyen en el orden de las propuestas estéticas y las metodologías de trabajos, diferencias complejas que merecen subcategorías. Pero la superación de los modelos es una marca de nuestra cultura y no por eso la categorización de Espinosa deja de ser de gran utilidad. Es así, como la idea de personaje, como proceso de encarnación, toma en el teatro independiente, que denominaré teatro de grupo, condiciones diferenciadas a las de los otros modelos, por las circunstancias con las que cuenta el actor, para su construcción.

En el teatro de grupo, la vertiente europea nacida de la construcción grotowskiana y barbiana, conserva en sus roles, el verticalismo que encumbra al director como principal gestor de la puesta en escena. Su figura, lejos de parecerse a la del director "puestista", que organiza el movimiento de los actores según una planificación previamente diseñada, construye, en cambio con el actor y desde el actor. Pero es el director el responsable final del montaje. El carisma de los directores nombrados, portadores de una pedagogía definida, de una visión de teatro anclada en el ritual y la antropología, y la gran efectividad de su sistema para el trabajo grupal, fundaron lo que el propio Barba denominó tercer teatro. Pero la vertiente latinoamericana del teatro de creación colectiva, es desde mi punto de vista, quien otorga al teatro de grupo contemporáneo una idea de horizontalidad en la jerarquía de roles, solución más compatible con una búsqueda de igualdad de lenguajes. Es así como a la muerte del autor, figura sobre quien se estructuró el teatro desde la *Poética* de Aristóteles, le sucede la muerte del director en un sentido simbólico. Matar al autor, al director, como en el psicoanálisis matar al padre, es un proceso necesario en la búsqueda de identidad. De este modo, la identidad de nuestro teatro de grupo en Latinoamérica, profundiza los procesos colaborativos, como un modo de fundar un teatro más equilibrado en la combinación de sus lenguajes. Sin padres hegemónicos, el potencial creativo de los diferentes sujetos que intervienen en la producción de un espectáculo multiplica su posibilidad, al no estar condicionado por el concepto cerrado perteneciente a un solo sujeto.

De esta manera, las condiciones creativas de un grupo que no deposita en una persona la responsabilidad única de la construcción artística, desarrolla en cada uno de sus integrantes la conciencia de labor compartida frente al fantasma de la creación. ¿Qué se gana y qué se pierde? O enunciado de otra manera, ¿Por qué el teatro de grupo latinoamericano, sin que esto sea enunciado como un dogma, se inclina por un tipo de trabajo compartido, donde ninguno de los sujetos es dueño de la exclusividad, en relación a las propuestas y la toma de decisiones? ¿Y por qué lo anterior no atenta contra la figura del director, como un rol necesario en el teatro?

Porque el teatro en la contemporaneidad desarrolla el proyecto artístico en su conjunto, más allá del proyecto dramaturgico, de dirección y aún actoral que cada miembro del equipo creativo pudiera tener. La idea de polifonía del teórico brasileño Ernani Maletta en el sentido de paralelismo e igualdad entre las



*Melina Hernández en su personaje de Blanca en "Las González", de H. Saccoccia.*

partes intervinientes, define la misma idea: la inexistencia de elementos portadores de mayor prestigio, como otrora el texto dramático o aún el texto espectacular, permite un desarrollo diferente de las múltiples estructuras que componen un espectáculo y la posibilidad de los sujetos de correrse de sus campos específicos de trabajo para discutir, reflexionar o cuestionar otros. Por ejemplo, el hecho de no tener el director supremacía absoluta en la toma de decisiones, permite la discusión de las ideas en varios planos. Una vez instalado el proyecto, el equipo entiende el recorte sobre el que hay que trabajar, pero al mismo tiempo mejorar. En los cuerpos colegiados, dentro de los regímenes democráticos la idea o el problema se discute en colectivo, como una forma de hacerla pasar por diferentes instancias de razonamiento, para su crecimiento, enriquecimiento y superación. La posibilidad de mostrar estados de la idea que no habían sido tenidos en cuenta por quien es su portador, constituye en el teatro una condición frecuente. En teatro la idea siempre es discutible, porque imaginar el movimiento en el espacio de seres reales, siempre resulta distinto en la imaginación que en la práctica. El pasaje de constitución de la idea a materia, es un camino que requiere desarrollo y madurez. Cuando ese proceso es parte de un solo pensamiento crítico, el trabajo gana rapidez, pero pierde confrontación y por lo tanto posibilidades.



*Emilia Guerra en su personaje de Porota en "Las González", de H. Saccoccia.*

Si entendemos que un personaje no es, sino cuando un actor lo encarna, depende de las condiciones en las que se construye esa "máscara", la lógica de su funcionamiento y por lo tanto su abordaje. En los tres sistemas antes mencionados el contexto de trabajo varía y por tanto las condiciones o los condicionantes del actor en su proceso creativo son diferentes. En este sentido, la construcción del personaje y por lo tanto la idea de personaje dentro del teatro de grupo, se define por las relaciones existentes, su lógica de funcionamiento en el proceso de creación, los pactos establecidos entre sus integrantes, la cultura de trabajo, y los usos del cuerpo en un sentido amplio.

Gustavo Geirola, teórico argentino, considera que en un espectáculo, lo que el público ve, es solo la punta del iceberg. Por tanto, el resto de la montaña de hielo, corresponde a los ensayos. El proceso de ensayo por tanto, se liga de manera indisoluble a lo que finalmente constituye el aspecto formal de la representación, material ampliamente reciclado y minuciosamente depurado. En todo esto, la construcción de personajes, la relación con sus partners, los procesos de búsqueda, prueba y error, los recursos y metodologías empleados para la impro-

visación, etc. determinan la manera como se entiende el oficio y se arriba al acto de encarnación.

En este sentido y sin pretender un juicio valorativo, cada uno de los modelos planteados por Espinosa, contiene una cultura de trabajo que direcciona los procedimientos estratégicos del actor en su camino hacia el personaje. Si bien cada trabajo creativo está condicionado por el proyecto global, estado particular del equipo de trabajo y las características de cada actor y del director, no se pueden desconocer ciertos patrones estructurales que conforman los diferentes modelos. Ellos inciden directamente en los procesos de construcción de personajes. Así podemos decir que el teatro oficial, al menos en mi provincia, marca una pauta bien definida en los tiempos de trabajo. Cada proyecto tiene una fecha de inicio de ensayos, y de estreno, lo que ciñe la agenda a un período acotado que constituye un dato objetivo para el actor. En este tipo de elencos, el recurso de reutilización de materiales y técnicas que en cada actor pasa de personaje a personaje forma parte de esa cultura. En el teatro comercial, no desarrollado todavía en nuestra provincia, el empleo de recursos que garantizan efectividad directa con el público y que no se cuestionan precisamente porque son efectivos determina un punto interesante de análisis en relación al personaje.

En el teatro de grupo, y por una situación que se viene planteando en Tucumán hace tiempo como fenómeno de hibridación, la interconexión entre actores de diferentes escuelas y generaciones y la menor presión en los tiempos de producción, van marcando nociones importantes en lo que respecta al proceso de construcción o encarnación del personaje. Entiendo que la socialización de los procesos que se manifiesta a partir de la exteriorización de las dificultades, va produciendo un cambio de paradigmas importante. Tanto las dificultades como los avances se sienten y construyen desde cada rol, pero es el colectivo el que las asume y desarrolla estrategias para poder lidiar con ellas. En algunos grupos, es el choque cultural el que lleva necesariamente a compartir-exteriorizar, procedimientos y modos de relación que cada actor tiene con lo ficcional. Por ello, en el teatro de grupo, la construcción del personaje no solo tiene que activar los fantasmas del texto, al decir de Marvin Carlson, sino los fantasmas de las culturas de grupo al que cada actor pertenece. Ellos se reciclarán en producciones que mostrarán sus diferencias tanto en el resultado final, como en el personaje, donde creo, se resumen múltiples aspectos de la teatralidad.

# BIBLIOGRAFÍA

- ABIRACHED, Robert. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Editorial Asociación de directores de escena de España. Madrid. 1978
- ANTOINE, André. *Conversas sobre a encenação*. Editorial 7 letras. Rio de Janeiro. 2001
- CARLSON, Marvin. *Teorías do teatro*. Ed. Unesp. Sao Paulo. 1995.
- \_\_\_\_\_ *El teatro como máquina de la memoria*. Editorial Artes del Sur. 2009. Argentina
- DE MARINIS, Marco. *El nuevo teatro 1947 -1970*. Ed. Instrumentos Paidós. Barcelona 1987
- \_\_\_\_\_ *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatralogía*. Galerna. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_ *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Editorial Galerna. Buenos Aires. 2005
- DIDEROT, D. *La paradoja del comediante*.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminares*. Editorial Atuel. 2007. Argentina
- GADAMER, Hans- Georg. *La actualidad de lo bello*. Editorial Paidós. Barcelona – España. 1977
- GROTOWSKI, Jerzy – FLASEN, Ludwik. *O Teatro laboratorio de Jerzy Grotowski 1959 – 1969*. Editorial Perspectiva. Sao Paulo. 2007
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pos-dramático*. Editorial COSANAFY. Brasil
- NAUGRETTE, Catherine. *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*. Ediciones artes del sur. 2004. Argentina
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Editora Perspectiva. Sao Paulo. 2003
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Editora Manantial. 2011. Buenos Aires.
- RYNGAERT, Jean- Pierre. *Introdução à análise teatral*. Ed. Martin Fontes. Sao Paulo 1995
- \_\_\_\_\_ *Ler o teatro contemporaneo*. Martín Fontes. Sao Paulo. 1998
- STANISLAVSI, Constantin, *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*.
- \_\_\_\_\_ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*.
- TRÍBULO, Juan. *Stanislavski- Strasberg. Mi experiencia como actor con la emoción en la escena*. Editora Atuel UNT. 2006. Tucumán.
- UBERSFELD, Anne. *La escuela del espectador*. Ed. Asociación de directores de escena de España. Madrid. 1997
- \_\_\_\_\_ *Semiótica teatral*. Ed. Cátedra. Madrid. 1989.
- VAJTANGOV, E. *Teoría y práctica teatral*. Editorial Asociación de directores de escena de España.
- VALENZUELA, José Luis. *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Editorial UFMG. Belo Horizonte. Brasil. 2010









Secretaría de  
**Cultura**  
Presidencia de la Nación



Instituto  
Nacional  
del Teatro

**int**  
**inteatro**  
EDITORIAL

ISBN 978-987-29553-2-8