



Universidad Internacional de La Rioja
Maestría en Teatro y Artes Escénicas

El tránsito del *personaje* a la *figura* en el abordaje actoral del siglo XXI.

Trabajo final de maestría presentado por: Tania López Bravo

Director: Mtro. Alberto Celarié

Ciudad de México

05 de septiembre de 2021

ÍNDICE

I. INTRODUCCIÓN.....	3
<i>II. Capítulo uno: marco teórico.....</i>	<i>8</i>
2.1 Marco teórico: la organicidad de la <i>figura</i>	8
2.3 Marco conceptual: Elementos en relación al personaje y figura teatral	14
<i>III. Capítulo dos: La figura</i>	<i>21</i>
3.1 Definición y componentes del personaje y la figura.....	21
3.2. Relación entre el personaje y la figura	32
<i>IV. Capítulo tres: Líneas de creación.....</i>	<i>36</i>
4.1 Traducción del abordaje para la figura desde un personaje.....	36
4.2 Abordaje actoral de Antes/ Después de Ronald Shimmelpheing dirigida por Gilbert Rouviere en Lima-Perú, 2020.....	41
<i>V. Consideraciones finales.....</i>	<i>46</i>
<i>VI. Referencias bibliográficas</i>	<i>47</i>
<i>VII. Anexos</i>	<i>50</i>

I. INTRODUCCIÓN

El hecho teatral se ha ido transformando de distintas maneras, desde el esquema de la dramaturgia hasta la misma puesta en escena bajo la mirada de un director o creador y, por consiguiente, también la modificación en el trabajo del actor/actriz/performer. En las escuelas de arte o en el mismo campo teatral, la profesionalización de la actuación se plantea desde distintas técnicas o herramientas para la construcción de un personaje. Es así como Stanislavski y Nemirovich-Danchenko intentaron encontrar la manera de cómo un actor se enfrenta y desarrolla su papel en el escenario; y que, gracias a sus investigaciones escritas, esta inquietud¹ se amplió hasta nuestros días.

Desde estos autores se puede nombrar a varios creadores, docentes, compañías, etc., que continuaron con esta investigación, pero con sus distintas particularidades: desde El Actors Studio en Nueva York hasta la Escuela de Claudio Tolcachir en Argentina, y que de los cuales, se continúa generando distintos métodos de enseñanza actoral. Por ejemplo, Débora Astrosky (Argentina) trabaja con el método del impulso animal, Ernesto Ráez (Perú) parte de la sinceridad expresiva controlada, David Mamet (EEUU) se ciñe a las acciones físicas, y así sucesivamente. Esto quiere decir que existe una necesidad de enseñar y aprender una o varias maneras de realizar una interpretación. Por ello, el actor y actriz indaga y explora las distintas formas que requiere un director o creador en la actualidad con respecto a la construcción de un personaje en el hecho teatral.

Sin embargo, desde el siglo pasado el cambio más evidente en este arte es la ruptura de la línea aristotélica, la ausencia de un orden cronológico, de una estructura lógica y más. Esto conlleva a que los demás componentes del teatro, como lo es el actor y la actriz, se modifiquen en su propio desarrollo. Por ello, esta investigación plantea una comparación entre *el abordaje actoral con respecto a un personaje “tradicional” a diferencia de un personaje “contemporáneo”*². Para ello, Anne Ubersfeld, Raúl Serrano y David Mamet, entre otros; serán

¹ Cabe resaltar que antes de ellos hubo muchos más con esta inquietud, desde Platón y Diderot hasta Los Meiningen y Hamlet con Shakespeare, entre otros., pero Stanislavski y Nemirovich-Danchenko son los que básicamente propusieron y registraron una metodología de cómo y qué abordar en los personajes antes y durante la escena.

² En esta investigación el término *contemporáneo* tendrá dos acepciones a partir de Pavis (2014) en “Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo”: 1. El que involucra el mismo tiempo y espacio a cada uno de nosotros. 2. Un nuevo estilo artístico-teatral con sus propias características.

de utilidad para la comprensión de un personaje tridimensional (con un objetivo, conflicto, acción, etc.) y, por el lado contrario, Jean-Pierre Rynngaert y Julie Sermon serán indispensables para la definición y término del personaje contemporáneo: la *figura*. Es decir, una “criatura” que puede o no tener una identidad, pero emitida desde una generalización de características, y en donde la palabra o el discurso es la base de esta creación.

En la actualidad, la concepción del personaje contemporáneo se manifiesta en distintas conversaciones entre actores y directores, entre teóricos y docentes, entre otros; pero Borja Ruíz (2008), luego de realizar un minucioso desarrollo de las técnicas propuesta para el trabajo del actor durante el siglo XX, concluye su recapitulación invitando al lector a algunos aspectos que en esta investigación se desea tratar:

¿Cómo puede recoger el actor de hoy las enseñanzas de los grandes maestros del siglo XX para hacer frente al teatro del siglo XXI? ¿Cómo posibilitar que el legado de estos maestros fertilice nuevos caminos para el arte de la interpretación que se adecuen a los nuevos tiempos? ¿Existe más allá de las diferencias un sustrato común que conecte la praxis de Stanislavski, Meyerhold, Decroux, Grotowski, Lecoq, Barba, Boal o Bogart? ¿Pueden extraerse de todos ellos principios elementales (antropológicos) que den soporte al actor y que le ayuden a adaptarse a los nuevos marcos estéticos que surjan en el teatro del siglo XXI? (Ruíz, 2008, p. 522)

Estos cuestionamientos son la base para investigar una posible propuesta de abordaje actoral, pero, sobre todo, incidiendo en los textos contemporáneos de donde se extraen las *figuras*. Por ello, esta investigación es relevante para la comunidad teatral- específicamente actoral- porque cuestiona la definición de “personaje” en la actualidad, y propone posibles sistematizaciones para que el actor y la actriz aborden un texto no-dramático en el escenario. Finalmente, para alcanzar el desarrollo de esta investigación es necesario utilizar el análisis teórico-documental, pues de esta manera se recopilará, comparará y propondrá el abordaje de un personaje contemporáneo a diferencia de uno tradicional. Primero, se realizará una breve descripción de la historia de la interpretación actor-personaje; luego, se seleccionará las definiciones de los términos teatrales a utilizar en esta investigación, incidiendo más específicamente en el personaje y la figura; y, por último, se comparará algunas metodologías de actores actuales³ para la realización de sus creaciones contemporáneas.

³ Actores y actrices de la obra *Antes/Después* de Ronald Shimmelpheing dirigida por Gilbert Rouviere en el 2020, Lima-Perú.

Planteamiento del problema

Como actriz formada en una escuela de arte (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático- ENSAD, Lima-Perú) bajo una línea totalmente Stanislavskiana, y ahora como docente de esta misma escuela, reconozco los constantes cambios en los últimos años de las puestas en escena en el campo laboral. Estos cambios surgen por las nuevas estructuras de los textos teatrales y por los nuevos medios tecnológicos que influyen en la construcción y en la recepción del teatro en el espectador. En otras palabras, este cambio es resultado del siglo XXI -y ahora también de la postpandemia-, pero más específicamente de la deconstrucción de los paradigmas antes establecidos en todo ámbito social, filosófico, estético, biológico, etc. Por ende, aparecen nuevos cuestionamientos e incertidumbres de cómo el actor y la actriz enfrentan un texto dramático y no-dramático para la creación escénica; sobre todo, en el abordaje del *personaje*.

Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S. (1985) se refieren a al término *personaje* como "...una ilusión creada por las palabras y las circunstancias dadas provistas por el dramaturgo y las acciones físicas del actor" (p.44), por lo que se puede asegurar la importancia de un "pasado" que influye en el "presente" y "futuro" de cualquier personaje tradicional; es decir, un "ser" conteniente de una historia. Los ejemplos para ello son variados: desde *Antígona* (441 a.C) de Sófocles hasta *Jeanne y Simon* (2003) de Wajdi Mouawad. Por ello; la memoria emotiva, las acciones físicas, el trabajo del animal, etc., generan varias maneras de abordar y construir un personaje tradicional. Sin embargo, ¿qué sucede con personajes como *La mujer en cambio permanente* (2003) de Ronald Schimmelpenning o del "personaje" -si lo hay- de Müller en *Máquina Hamlet* (1977)? Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2016) analizan algunos textos teatrales contemporáneos y proponen características y definiciones para estos casos, empezando por lo principal de esta investigación: las *figuras*, en sustitución del *personaje*.

Ambos críticos del lenguaje contemporáneo afirman que "ya no se puede decir nada de la intimidad de estas criaturas (...) Las figuras no son otra cosa que aquello que dicen (...) son la encarnación de la palabra y no la personificación del sentido". (Ryngaert y Sermon, 2016, pp. 132-186). Es decir, estas creaciones ya no tienen ninguna intimidad ni pasado, sino

una identidad generalizada. Son -como el mismo nombre lo dice- *figuras*, criaturas, siluetas a las que se puede -o no- identificar con una ubicación e identidad; ya sea por su condición social, generacional, geográfica, etc.; pero sin características o condiciones humanas particulares. En cualquiera de los casos, hay un trabajo actoral acompañado del director e impulsado por el dramaturgo, en donde se elimina -o se trata de eliminar- toda relación o característica posible, con la cual el espectador se puede identificar, abstrayendo el género, la edad, y el movimiento hasta del mismo actor/actriz en el escenario. Este análisis textual propuesto por Ryngaert y Sermon, no solo propone una comprensión en estos textos contemporáneos, sino que generan luces y cuestionamientos para el abordaje actoral del personaje contemporáneo en las puestas en escena.

Los directores, actores, actrices, y performers están creando *figuras* como los propuestos por Bob Wilson (E.E.U.U) o por el grupo Yuyachkani (Perú). Sin embargo, hay una gran distinción entre crear una puesta en escena a partir de una idea o un impulso (sea música, temas, textos, ideas, pintura, etc.), que a partir de un texto previo sin la modificación de este escrito. Por ello, esta investigación se centrará en un posible abordaje actoral para un personaje contemporáneo (*figura*), a partir de un texto ya escrito. Incluso, Jean-Pierre Ryngaert y Julie Sermon (2016) proponen en el “Capítulo V. El actor y su personaje” -que, dicho sea de paso, es el capítulo más corto del libro-, cuestiones e impulsos de cómo podría ser el abordaje de este nuevo término teatral para el actor. Por ejemplo, “uno de los oficios del actor contemporáneo es, quizás, reenseñarnos a asombrarnos con la palabra” (p.181); aunque como bien lo aclaran al inicio de este capítulo: no tienen la intención de “resolver los problemas de interpretación de los actores durante el paso a la escena de ciertos personajes evocados hasta el momento” (p.177).

Claramente, el estudio de cada subcategoría del teatro, involucra a cada realizador de su propia área. Es decir, el director investigará, quizás, -dentro de muchas opciones- el cómo desarrollar una puesta en escena particular; el dramaturgo o teórico teatral, el cómo analizar un texto dramático o no, y así sucesivamente. Por ello, el trabajo del actor-actriz también corresponde a estos mismos en investigar temas como el abordaje de un personaje o -como es en este caso- el abordaje de una *figura*.

Justificación

Actualmente, las investigaciones teatrales que se desarrollan, están ligadas a la dramaturgia o a la dirección, pero hay poca documentación o sistematización de los mismos actores y actrices con respecto al abordaje de su proceso creador. Es decir, normalmente se encuentra información de cómo un director o docente aborda con sus actores una obra teatral, pero hay menos registro de la preparación de los que se encuentran en el escenario, ya sea por el poco interés que tienen en la investigación teórica o porque simplemente confían su trabajo al “ojo observador” (director, docente, crítico o teórico). Si bien es cierto, muchos de los actores y actrices también son directores o docentes, aun no hay material suficiente para conocer y desagregar el abordaje de las *figuras*. Por ejemplo, ¿el análisis de circunstancias, objetivo y acciones, entre otros, se mantienen y son necesarios para estas puestas en escena contemporáneas? ¿Cómo abordan los directores estos textos y personajes contemporáneos?, pero más específicamente ¿Cómo y qué necesitan los actores y actrices para crear una *figura*?

Esta investigación es relevante para la comunidad teatral- específicamente actoral- porque cuestiona la definición de “personaje” en la actualidad, e intenta proponer una -o varias- posibles maneras de abordar un texto no-dramático en el escenario. Por ello, no solo guiará y será de utilidad para los estudiantes de actuación y profesionales en este campo laboral, sino para el docente de *técnica actoral, interpretación, actuación, etc.*, entre otros.

Objetivos

Con la presente investigación, se desea comparar el abordaje actoral de un *personaje* a diferencia del de una *figura*. Y, para ello, se identificará las características de la *figura*; se asociará los términos teatrales contemporáneos para dicha creación; y, por último, se propondrá algunas líneas de creaciones para el abordaje actoral del mismo. Cabe resaltar que esta investigación no incidirá en hacer un listado detallado de las técnicas teatrales del siglo XX y XXI ni del análisis de las puestas en escenas contemporáneas; sino, de describir y comprender los aspectos de están relacionados a la *figura* para el desarrollo escénico de los actores/actrices, directores y/o docentes de actuación en sus creaciones⁴.

⁴ Cabe recordar que se utilizará como ejemplo la obra *Antes/Después* de Ronald Shimmelphening.

II. CAPÍTULO UNO: MARCO TEÓRICO

2.1 Marco teórico: la organicidad de la *figura*

Siendo el teatro un “acontecimiento efímero” (Dubatti, 2016, p.31) y único para algunos y para otros -como Artaud- el desgarramiento escénico, este arte se va influenciando consciente e inconscientemente por la realidad de una sociedad, por su cultura, religión, filosofía, ciencia, etc. El arte no existe sin todo ello. Por ello, los nuevos conceptos, reflexiones y debates acerca del *teatro*; hacen que la manera de abordar una interpretación se modifique, pues cada sociedad y cultura se referirá a su realidad, y construirá su propia manera abordarlo. Por ello, Brecht no propone lo mismo en Alemania de 1931 que Artaud en Francia de 1938 – a pesar de que los años y países no están tan alejados el uno del otro-, pero que así mismo se evidencia distintas lecturas de su propio contexto. Por ello, cada creador, tiene una mirada particular al realizar sus creaciones. Así, lo mismo sucede con el actor que, a partir de su propia mirada, creará su *personaje* o *figura*.

Desde la perspectiva de Aristóteles y sus seis elementos indispensables: *mythos, ethis, melopeya, lexis, dianoiá, y character*; se puede seleccionar este último como lo más cercano a lo que actualmente denominamos personaje, a pesar de sus modificaciones escritas o escénicas en su abordaje en todo este tiempo. Desde ese momento los intentos de definir qué es el personaje, qué lo compone y cómo se abordan, han sido infinitas; desde las propuestas registradas de Stanislavski cuando propone que el actor “encarna al personaje” en su realización hasta las propuestas de análisis de Mamet quien afirma que “el personaje es una ilusión creada por las palabras y las circunstancias dadas provistas por el dramaturgo y las acciones físicas del actor” (Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S., 1985, p.44). Asimismo, el abordaje escénico de este componente teatral puede llevarse a cabo desde el interior al exterior de uno y viceversa; pero actualmente, se apuesta más en dejar a un lado la psicología y el psicoanálisis por un nuevo sentido: “construir un personaje no es crear su psicología directamente, sino su conducta partiendo de sus hechos más materiales y por ende más controlables” (Serrano, 2004, p.207). Pero, que el actor o actriz seleccione una o varias técnicas para bordar su personaje, resulta a lo que Oliva menciona muy asertivamente con respecto a ello: “personaje es persona, pero persona en teatro griego es máscara.” (Oliva,

2004, p.28). Y está máscara, es un rostro que el actor y la actriz brindan para la realización mágica del teatro.

Sin embargo, con *Abirached* y *La crisis del personaje*, se da una nueva mirada a ello, pues todo lo anterior se desquebraja, se rompe, se relee; el personaje se plantea otra vez desde una mirada cuestionadora y un nuevo soporte dramático y escénico. En este sentido, y paralelamente, las nuevas prácticas escénicas analizadas por Lehmann generan un aporte sustancial a la realización del “nuevo teatro” y su significado, transitándolo de representacional a presentacional. Así, desde esta nueva lectura se resalta la *figura* como nuevo término sustitutorio al del *personaje*. Este nuevo término, propuesto por Ryngaert y Sermon, formula características generalizadas como criaturas o siluetas en vez de seres humanos como naturaleza reconocible del mismo personaje.

Por ello, en esta investigación se desarrollan las propuestas de Ryngaert y Sermon sobre la *figura* y su énfasis en el análisis textual apoyadas en las miradas de Ubersfeld, Pavis, Sarrazac, e incluso desde el trabajo del mismo director Rouviere. En contraparte, se rescata las propuestas de Stanislavski y sus discípulos como Knebel, Mamet y Serrano; y por último, considerando los aportes que lindan entre estos dos distintos pensamientos como lo son Lehmann y Brecht. Es relevante analizar la *figura* con la misma profundidad que se necesita al trabajar el texto y la encarnación de este en el trabajo actoral, pero siempre con la verdad escénica que cualquier director o espectador necesita y reclama al asistir al teatro.

Por ello, si el personaje exige que se le encarne según Stanislavski o, incluso, se le invita a lograr los cuatro niveles de construcción de este; y por el lado contrario, se propone un distanciamiento o extrañamiento según Brecht; entonces, actualmente ¿qué se le exige a la *figura*? ¿Las *figuras* se oponen a los personajes? ¿Los actores y actrices abordan las *figuras* desde una encarnación o un distanciamiento o desde una mezcla de ambas? Primero, la *identificación* apareció por primera vez con los psicoanalistas Freud y Lacan (como se citó en Torres, 2004) y para los actores corresponde a

un proceso psicológico esencial para la constitución y diferenciación de la personalidad, mediante el cual un sujeto se transforma total o parcialmente sobre el modelo del otro,

tomando prestada la identidad de algún otro o aspectos de esta, pudiendo en algunos casos, fusionar o confundir su identidad con algún otro. (Torres, 2004, p.34)

Luego, este término, se materializa y exterioriza con otros términos como la *incorporación* o la *interiorización* que traslada lo que está en la mente del actor al interior del cuerpo y donde ocupa un espacio y personalidad autónoma. Es decir, proviene del interior y se apropia de este en el exterior. Asimismo, la *encarnación*, propuesta por Stanislavski, es el paso de lo interior a lo exterior, a lo visible ocurrido en el escenario, que aparece después de la vivencia y sobre el trabajo del papel, y que está acompañada de la caracterización. Sin embargo, en esta investigación se reconoce la *organicidad*, propuesta por Serrano, que consiste en “la movilización de lo intelectual, físico y emocional de manera conjunta” (Serrano, 2004, p.81). Así, el abordaje actoral para la *figura* está asociada con este último término, pero que en el escenario el público lo podrá identificar de otra manera como lo desarrollaremos más adelante.

Por ello, finalmente, esta investigación rescata el análisis de la representación-presentación; es decir de la mirada estructural francesa contemporánea vs la mirada visceral rusa o *artaudiana* para comprender cómo y qué le corresponde a la *figura* desde el método activo (acción, acontecimiento, contracción), y por supuesto, desde la organicidad escénica.

2.2 Breve tránsito del actor, actriz y el personaje en el siglo XX

La función primordial del actor es interpretar, ya sea como parte de una representación o de una presentación. La interpretación se entiende como dar sentido o un nuevo sentido a un impulso dentro de la escena, sea en el teatro -como infraestructura-frontal, italiana, o en un espacio no convencional. El primer acercamiento a esta idea, está relacionado a la respuesta de Stanislavski con respecto a *¿qué significa interpretar "verazmente" el papel?*:

Esto significa que en las condiciones de la vida del papel y en plena analogía con la vida de éste, es preciso pensar, querer, esforzarse, accionar de un modo correcto, lógico, armónico, humano. Solo entonces el artista logra acercarse al personaje y empieza a

sentir al unísono con él. En nuestro lenguaje esto se llama vivir el papel. Este proceso y la palabra que lo expresa adquieren en nuestro arte una significación primordial y extraordinaria en todo sentido. La vivencia ayuda al artista a cumplir el objetivo esencial del arte escénico, que consiste en *crear la vida del espíritu humano del papel y transmitir esa vida en la escena bajo una forma artística*. Como véis, nuestra tarea principal no consiste sólo en reflejar la vida del papel en su manifestación externa, sino sobre todo en crear en la escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos, dándole todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo (...) Es el elemento principal de la creación y la preocupación primordial del artista. (Stanislavski, 1980, pp. 61-62)

Es decir, sea el trabajo sobre el papel del personaje o de la *figura*, este debe realizarse verazmente -o como se mencionó líneas arriba- de manera orgánica. Sin embargo, las distinciones y finalidad de la interpretación varían desde los tiempos en lo que se refiere al teatro mismo. Por ejemplo, desde *La Poética* (1966) de Aristóteles con respecto al término *imitación* y sus otros elementos, se puede inferir que el hombre que haya llegado al paleolítico superior, ha sido partícipe de una interpretación. A través de sus impulsos lúdicos -inmortalizados en las pinturas- nos regalan un prematuro teatro o danza-teatro. Es decir; imitaban, ya sea por entretenimiento o enseñanza, algunos momentos de caza o pesca frente a su grupo humano⁵. Sin embargo, Ubersfeld (1997) menciona que para que haya teatro el emisor y receptor deben ser conscientes de serlo y, además, estar ambos en un mismo espacio y tiempo determinado. Entonces, con esta última concepción se podría decir que el teatro, y la interpretación de este, se inicia en la edad antigua y continúa -incluso- hasta el día de hoy⁶. Por ello, los cuatro componentes del teatro –mencionados anteriormente- y la interpretación del actor, sea que se considere esta acción desde el periodo paleolítico o desde la edad antigua, proporcionan un nuevo concepto como resultado del propio contexto: *la verdad escénica*. Definitivamente, este término está relacionado con la interpretación veraz y

⁵ El uso de pieles de animales como vestuario, o la sangre de estos como maquillaje, o inclusive el fuego como iluminación, hacían -a pesar de no llamarlo como tal- teatro.

⁶ Coloco “incluso” porque a pesar de que actualmente algunos de estos elementos como la inconsciencia del espectador o la concepción del espacio se modifican, aún se realiza teatro aristotélico.

orgánica que se ha mencionado previamente, pero que a partir del contexto de cada creador varia.

Naturalmente, el actor “construye” el personaje a partir de códigos de interpretación específicos de cada época (aunque solo sea para transgredirlos), es decir en cada momento histórico existen formas muy diferentes de plasmar una cultura, ideológicos...etc. (Oliva, 2004, p. 22)

Cada vez que el actor se ha enfrentado al público, ha estado en constantes juicios y valoraciones a sus métodos, técnicas y su trabajo escénico en sí, desde los temas y los textos a tratar hasta el manejo físico-vocal y emocional de sí mismo. Por ello, Stanislavski cuando se refiere a la *fe y sentido de la verdad*, afirma que: “la vida de un cuerpo humano está compuesta como han visto de acciones físicas vivas, motivadas por un sentido interior de la verdad, por la fe en lo que el actor está haciendo” (Stanislavski, 1974, p. 134). Si bien Stanislavski propone la *fe y sentido de la verdad* en el quehacer actoral de acuerdo a su época, la sinceridad de lo que uno hace en el escenario, es lo que cada teórico, docente, actor o público buscan al estar frente de un escenario, sea cual sea el estilo o la poética de cada creador.

Por otro lado, es importante reconocer que la verdad y la práctica actoral se ha visto influenciado y transformado a través de su tiempo y espacio; por ejemplo: el cambio de un espacio amplio con luz natural hacia un espacio más reducido con luz artificial; la inclusión y/o deserción de la tecnología; la articulación de las otras artes dentro de la representación; el incluir grandes vestuarios y máscaras hasta el estar desnudo en el escenario; entre otras. Por otra parte, el actor ha sido elogiado y censurado; y ha sido nombrado de distintas maneras y tomado distintas posturas con respecto a su quehacer escénico: educador, hereje, hipócrita, divino (con don), político, creador, e investigador. Por último, el actor también se ha profesionalizado, mediante la repetición e imitación de un actor a otro hasta investigar en escuelas/compañías la técnica de la voz, el cuerpo, la imaginación, etc. Todo esto y más, modifica cómo el actor/actriz realiza su ejecución escénica,

Es evidente que el teatro, en su ya larga historia ha sido adoptando diversas formas y funciones sociales. Los contextos históricos, los edificios que lo han albergado, el diverso modo en que el plano económico (quien paga y quien compra) han presionado sobre este arte y su muy variada función en la vida de la gente, hacen que se un poco difícil de pretender hallar definición que contenga todos estos matices (...) Quizá el arte del “actor primitivo” haya sido esencialmente corporal, casi danzado; luego sus movimientos podrán haber sido más pautados (...), luego, declamativo (...) con técnicas (...) y quizá exista una historia de las técnicas de actuación que está todavía por hacerse.” (Serrano, 2004, pp.46-48).

Es decir, la técnica actoral cambia históricamente de acuerdo a lo que el teatro significa en cada contexto. Por ello, sin intención de resumir las técnicas actorales propuestas por grandes investigadores durante el siglo XX, concentro a algunos de los más representativos que llevaron a cabo la investigación actoral⁷. Antes de Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko, la investigación actoral paso de referirse a un innato don de los rapsodas o aedos en la antigua Grecia hasta la teoría hipocrática que desarrollaban los actores en el siglo de oro, la cual consistía en identificar “los distintos humores que conforman el cuerpo humano y que determinan el comportamiento de alguien...” (Hormigón, 2008, p. 368) para la construcción de los personajes en aquel tiempo. Asimismo, André Antoine, y la compañía de los Meiningen, ya empezaban a proponer una manera de desarrollar los personajes en la escena; pero, paralelamente, con las propuestas de Freud y el psicoanálisis, los más reconocidos por plasmar en papel un sistema actoral, fueron Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko y todo lo que con ellos conlleva sus investigaciones: circunstancias dadas, sí mágico, encarnación, la relajación muscular, unidades y tareas, acciones físicas, etc. Luego, sus discípulos como Meyerhold con la biomecánica; Chejov con el gesto psicológico, la atmósfera, las cualidades psicofísicas; Strasberg con la liberación de la expresión, la desinhibición, y memoria afectiva; Meisner con los impulsos instintivos y la repetición a partir del otro, entre otros; continuaron las propuestas de una investigación actoral.

⁷ Para mayor desarrollo de este punto, dos libros de mucha utilidad son *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias* (2008) de Borja Ruíz, y el de *El teatro y el actor a través de los siglos* (2010) de Jorge Dubatti.

Por otro lado, Decroux con la mímica corporal (contrapeso, ritmo, dinamismo, etc.); Jacques Copeau con la preparación del cuerpo desde la gimnasia y la máscara; Jacques, Lecoq con la poética corporal desde la técnica de la máscara neutra y expresivas, etc., enfatizaron el conocimiento y el desarrollo corporal como base de todo actor. Asimismo, propuestas “contrarias” a las ya mencionadas están las de: Artaud con la búsqueda de la esencia teatral y su dualidad; Brecht con su teatro épico; Brook, y su espacio vacío -lleno-. Además, con particularidades y distinciones a todos ellos está: Grotowski con el teatro pobre; Barba, y la antropología teatral y sus principios; etc. Todos ellos y más, con sus distintas investigaciones teóricas y prácticas del trabajo actoral desde lo interior al exterior o viceversa, y de la concepción teatral, ahondan en la sencillez y esencialidad del teatro, pues este arte “es un arte del hombre, por el hombre y para el hombre” (Ráez, 2017, p.9).

Finalmente, no importa la duración de la acción escénica (veinte minutos o días), toda creación está dirigida al espectador -desde mi punto de vista siempre activo- para que este se conmueva, reflexione, y tome decisiones conscientes o inconscientes a partir de lo que le sucede durante o luego de la representación. El espectador ha pasado de ser estrepitoso en sus acciones con el actor durante la obra por gusto o disgusto de esta, a ser silencioso y a apagar sus celulares para dejarse envolver en la magia de este arte, así como observar con distintas distracciones una obra virtual desde la comodidad de su casa hasta cancelar esta nueva manera de hacer teatro. Se le ha estrujado el alma de alegría y amor hasta retirarse en medio de la función y despotricar de esta. Por ello, a pesar de las transformaciones internas (técnicas actorales) y externas (tiempo y espacio) a la realización teatral, el actor/actriz interpreta su visión del mundo. Es decir, representa o presenta una posible visión de su realidad⁸ para otro ser humano igual a él; pues la finalidad de este arte está en entretener, interpelar, educar, hacerlo reír, llorar, odiar, amar, sentir...-en una sola palabra- hacerlo revivir.

2.3 Marco conceptual: Elementos en relación al personaje y figura teatral

Todo se transforma, se desarrolla, se rompe o se reconstruye. Lo mismo sucede con el teatro; sin embargo, hay componentes de este arte que, desde la antigüedad hasta el día de

⁸ Desde *Los pasajes de Osiris* (Egipto) que duraban días.

hoy, son imprescindibles. Estos componentes también brindan las primeras cuestiones en relación a la *figura* que se tratan en el siguiente capítulo.

- *El espacio y el tiempo*. Desde la realidad misma de la sociedad, el espacio-tiempo escénico (donde se desarrolla la acción y la duración de esta) hasta el lugar-tiempo imaginario que se re-crea, de los cuales Lehmann (2013) y Ubersfeld (1989) proponen una serie de definiciones para cada tipo de espacio y tiempo, en los cuales está involucrado la acción escénica. En este caso, ¿cuál es el sentido de espacio y tiempo correspondiente a la *figura*?
- El *actor/actriz*. El performer, cómico, emisor, rapsodas, aedos, trovadores, etc., pues como bien afirma Serrano (2004): “el actor, y este es su nombre, no es hablador, sentidor o pensador, el actor, hace, el que hace, el que acciona...es el antagonista, el que lucha. Y aquí aparece el rol del conflicto en la existencia del teatro...” (p.56). En este sentido, ¿solo un actor/actriz puede enfrentarse a una *figura*, u otro profesional artístico o no artístico también lo puede llevar a cabo?
- La *acción*. El movimiento, el hacer, la acción psicofísica, la instalación, etc.; pues “toda acción en el teatro debe tener su justificación interior, ser lógica, coherente y real. (Stanislavski, 1974, p.48), suceso, acontecimiento. Es decir, una acción presente es resultado de una anterior y así sucesivamente; entonces ¿esto solo ocurre en los personajes o en las *figuras* también?
- El *espectador*. El receptor, lector, público, etc.; el cual según Pavis (2014) es difícil conceptualizar por la subjetividad que trae consigo este “ojo observador” y participativo. En este sentido siempre hay espectador para cada creador y creación.

De estos componentes, la *acción* es lo que siempre estará presente en una obra de teatro, sea tratada desde la fábula o desde el conflicto, pues en esta investigación se considera que nunca hay una inacción. Siempre hay acción; es decir drama. Asimismo, se puede eliminar el componente del *actor*, pues a pesar de que, algunas puestas en escena sitúen al espectador al centro de la creación convirtiéndolo en actante -consciente o inconscientemente-, siempre habrá alguien que cumpla el rol accionador. Sin embargo, lo indispensable es el *espectador*, pues sin él no hay arte que cumpla su finalidad. Por último, el *tiempo y espacio* es insoluble a cualquier acto existente, pues a pesar de no querer situar una creación en un tiempo y

espacio particular, de igual manera ya todos estamos influenciados por nuestro propio contexto.

Los cuatro componentes anteriores se relacionan directamente al concepto y entendimiento de lo que es el teatro en sí. Sin embargo, en este apartado se referirá solo a los elementos que se relacionan con *el actor* y la *acción*, considerando que los otros elementos están interrelacionados con estos. A continuación, se definirán los términos a trabajar divididos en dos partes. La primera parte pertenece a los términos contemporáneos relacionados con: **teatro, actor, fábula, drama, posdrama, neo dramático y contemporáneo**; y la segunda parte, a los términos básicos relacionados a un análisis activo: **conflicto, obstáculos, objetivo, acción, y circunstancias dadas**. Estas definiciones son relevantes para comprender las comparaciones de *personaje* y *figura* en los siguientes capítulos. Asimismo, cabe resaltar que estos dos últimos términos no serán abarcados en este apartado, sino en el siguiente por la dimensión que requieren en esta investigación.

Primera parte: términos contemporáneos del teatro

Como se concluyó el apartado anterior, el **teatro** existe para el espectador; por lo que el término teatro necesita también su propia definición y por la pertinencia de esta investigación, se emplea lo que Victor Hugo (como se citó en Pavis, 1994) afirma de este arte: “El teatro es un crisol de civilizaciones. Es un lugar de comunicación humana” (p.94). No hay más definición que esta sencilla y compleja comunicación, pues esta comunicación humana (sea gestual, física, verbal, o sensorial) inevitablemente la realizan los mismos humanos. A pesar que actualmente, algunas obras teatrales incluyen robots⁹ en reemplazo de los actores, aún estas máquinas no han podido sustituirnos del todo. Por ello, nosotros, los *hacedores*, seguimos situándonos en el escenario para comunicar un tema particular, pues “el actor, y este es su nombre, no es hablador, sentidor o pensador, el actor, hace, el que hace, el que acciona ...” (Serrano, 2004, p.56) es uno de los principales componentes del teatro. Por ello, el **actor** interpreta con todo su ser (cuerpo y mente), y debe hacer “algo” en el escenario. No

⁹ La obra “Metamorfosis” de F. Kafka o la obra “Tres hermanas de Chejov” ambas dirigidas por Oriza Hirata, en colaboración con Hiroshi Ishiguro.

hay inmovilidad, no hay silencio, no hay movimiento, no hay bulla, hay una realización impulsada por una necesidad derivada y dedicada a alguien.

Este accionar puede o no tener una lógica de entendimiento, pero lo que siempre tendrá es un núcleo de sensaciones o reflexiones transmitidas al espectador. He aquí que empiezan a aflorar dos dicotomías: la **fábula** (*mythos*) y la no-fábula. Es decir, la historia que se contará en el escenario o la crisis de esta sustituida por ideas fragmentadas. “Es crucial recordar que el actor no está en el escenario para tener una experiencia personal ni para exhibirse ante el público, sino para ayudar a contar una historia” (Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S., 1985, p.22). Esto es, a ser parte y participe de una experiencia psico-sensorial. En términos tradicionales y aristotélicos, el teatro está al servicio de la historia -y viceversa-, pero la crisis y ausencia este elemento, se vislumbra a partir de los años cincuenta con algunos autores como Genet, Beckett, Vauthier, Ionesco, entre otros, analizado por Abirached, R. en la *Crisis del personaje en el teatro moderno* (1994).

Estas propuestas dramáticas incidieron en las propuestas escénicas de muchos actores y directores de los años 60 y 70 hasta el día de hoy. La disolución, ruptura y cuestionamientos hacia la linealidad y estructura de la fábula clásica (aristotélica), incluye en el término dramático un prefijo *pos* utilizado por el tan cuestionado Lehmann, con su término: *posdramático*. Pero antes de ahondar en esta definición, se debe aclarar que **drama** desde la propuesta aristotélica griega significa “imitar a personas que actúan” (Vélez, 2015, p.35); así también, y por el lado contrario, es “en su forma más simple movimiento rítmico del cuerpo en el espacio” (Fuchs, como se citó en Lehmann, 2013, p. 82). Es decir, drama es acción escénica, es lo que uno hace en el escenario. Por lo que, “el teatro dramático está subyugado a la preeminencia del texto (...) El teatro de la modernidad consistía en la declamación y la ilustración del drama escrito (...) el texto continuaba siendo una totalidad narrativa y cognitiva más comprensible” (Lehmann, 2013, p.36). Dicho en otras palabras y sin censurar ninguna propuesta dramática, el teatro dramático es una representación o presentación ligada al autor, director o al mismo actor/actriz como base primordial de este, lo que conlleva un entendimiento de la acción, la fábula y del mismo conflicto. Por ende, el **posdrama** como tal:

no es un estilo ni un género, ni una estética. El concepto recoge prácticas teatrales múltiples en los que ningún *elemento tradicional*¹⁰ son necesarios para producir teatro (...) Contrario a lo “dramático” que pretende representar al mundo, sea de manera directa o distanciada y que sitúa al ser humano en el centro del dispositivo. (Sarrazac, 2013, p.181).

Este concepto no genera diferencias entre las artes o con lo que con ellas se pueda realizar, sino a una igualdad de presentación; pues se intenta no proponer libres lecturas interpretativas. Sin embargo, como se mencionó en el capítulo anterior, la función principal del actor es- o era, según este concepto- interpretar; por lo que se empieza a generar cuestionamientos de qué es lo que hace el actor realmente en escena. Además, a partir de este concepto acuñado por Lehmann se generan otros conceptos -tal vez más claros- como lo son *el campo expandido* (2008) de José Antonio Sánchez o la *liminalidad* (2017) de Jorge Dubatti, entre otros.

Si bien es cierto que *pos* significa *después de*, y *drama* es *acción*. El término posdramático que incluye el análisis de algunos hechos escénicos sin jerarquizarlos refleja una nueva interpretación: *más allá de la acción*.

el prefijo Post, remite al hecho de que una cultura o una práctica artística ha surgido del horizonte previamente incuestionable de la Modernidad, con la que todavía sigue manteniendo alguna relación, de negación, e confrontación, de liberación o quizá tan solo de discrepancia y exploración lúdica de lo que sea posible más allá de ese horizonte. (Lehmann, 2013, p. 45).

En suma, si teatro es comunicación, se obtiene que el teatro posdramático es: la comunicación más allá de la acción; pues como menciona Pavis (2014) “el posdrama no contradice a las prácticas dramáticas, sino releva a una coexistencia de ambas” (p. 266). Sin embargo, sin pretensión de establecer una definición para este concepto tan complejo y debatible, es relevante explicar por qué no se utilizará como parte del vocabulario en esta investigación con respecto al *personaje y la figura*; pues -como se mencionó anteriormente- el término *posdrama* incluye distintas prácticas artísticas estableciendo una equidad entre todos sus elementos; caso contrario de lo que se trabaja en esta investigación, ya que se aborda la

¹⁰ Cursiva mía para referirme a los términos de análisis activo que se abordarán más adelante.

transición del texto ya escrito hacia la escenificación de este. Por ello, cuando se refiera al texto no tradicional o dramático será por contradicción al término; es decir, *no-dramático*; así mismo en vez de *personaje, figura*. O en otras palabras la definición más cerca a la que se rige esta idea es el **neo-drama**: “teatralidad en la que un texto, personajes y una ficción se mantienen en la base del trabajo escénico, aun si el texto se desestructura, los personajes se dislocan y la ficción es puesta en duda”. (Anne Monfort, como se cito en Pavis, 2014, p.217). Por último, al mencionar una puesta en escena distinta a la clásica, tampoco se referirá a una puesta posdramática, sino a una puesta en escena contemporánea, en donde se entiende el término **contemporáneo** como “la referencia a una forma, una estética, una práctica procedente de una ruptura, de un giro o periodo, de una experiencia que todavía no ha sido superada o cuestionada (Pavis, 2014, p. 61), más allá de la definición base al referirse a la misma actualidad (tiempo-espacio igual).

Segunda parte: términos básicos del análisis activo

Si bien es cierto que el teatro aristotélico no comprende su existencia sin el **conflicto**, y con ello la acción, acontecimiento y contracción, en el teatro contemporáneo, este puede estar ausente. Sin embargo, es importante entender que el conflicto es “el choque o la colisión de dos o más fuerzas... que nunca ocurre en un mero nivel psíquico” (Serrano, 2004, p.203). No obstante, esta colisión de fuerza no siempre está desvanecida en el teatro neo-dramático, y se considera oportuna el siguiente traspaso de la comprensión del conflicto entre lo dramático a lo neo-dramático: “el proceso dramático ocurría entre los cuerpos, el proceso posdramático sucede en el cuerpo (...) si el cuerpo dramático ocurría en el *agón*, el posdramático presenta imagen de *agonía*” (Lehmann, 2013, p. 351). Es decir, el conflicto dramático se presenta en y por la lucha con el otro, a diferencia del conflicto contemporáneo que el conflicto está en el cuerpo de uno mismo, en la lucha con uno mismo. Además, el desarrollo de estas dos o más fuerzas, es consecuencia de la lucha por algo, de intentar conseguir algo; de trazarse y lograr -o intentar lograr- un **objetivo**, a pesar de los **obstáculos** que puedan aparecer, pues “en una obra de arte cada **acción transversal** tiene su contra-acción, que refuerza dicha acción transversal” (Knébel, 1990, p. 56). Es decir, los obstáculos

serán la fuerza contraria a lo que uno quiere conseguir y que pueden estar dentro de uno, en el otro o en el mismo entorno.

Por ello, la composición del conflicto es la suma de estos dos elementos, el objetivo vs el obstáculo; ambos son como la tierra y el agua que crean el planeta, *pues “no habría teatro si no existiese el conflicto”* (Serrano, 2004, p.139). Por ello, es importante recordar que el conflicto en el teatro dramático o neo-dramático existente, pero con la diferencia de donde se origina, pues justamente la “diferencia significa conflicto” (Sztajnszrajber, 2015, minuto 47), y esta diferencia refiere a toda dicotomía preexistente mencionada anteriormente; pues si hay paz, es porque hubo guerra, y si hay inacción, es porque hubo -o hay- acción en el hecho escénico.

La **acción**, que quiere decir “la prosecución física de una meta específica” (Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S., 1985, p.50). Mas allá de que este término derive en otros conceptos como *línea conductora, acción transversal, microacciones*, etc.; no hay más claridad en esta definición que el *hacer* mismo. Indiferentemente a que si la acción es vista como una movilidad o inmovilidad corporal hasta las variaciones de volúmenes de la voz o el mismo silencio y las miradas; la acción implica todo lo que uno hace en el escenario. Tal vez, si se requiere una distinción entre una acción en el drama a diferencia del neo-drama, sería que la primera encierra los 9 requisitos propuestos por Mamet¹¹, y que comprende un verbo activo y con ello un acontecimiento y una contracción; por el contrario, el neo-drama se puede considerar un verbo pasivo como acción y movimiento; pero siempre ambos haceres van a estar dirigidas hacia alguien: el otro actor, dios, uno mismo, o el mismo público.

¹¹ 1. Poder realizarse físicamente. Ej. “implorar ayuda”. Esto no quiere decir que requiera una actividad física; 2. Ser una que le entusiasma hacer. No divertida, si no irresistible. Sentido común; 3. Ser específica; 4. comprobarse en la otra persona; 5. No ser diligencia. Ej. “entregar un mensaje”; 6. No presuponer un estado físico ni emocional; 7. No ser manipuladora. Ej. “hacer que lllore” en cambio es mejor “obligar a mi amiga a enfrentar los hechos”; 8. Tener un cierre; y 9. Concordar con las intenciones del dramaturgo. (Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S., 1985, pp.13-15)

Finalmente, es importante rescatar que lo que uno hace en el escenario tiene siempre un objetivo dentro o fuera de la acción escénica; y que de acuerdo a lo que ocurre alrededor de ello, se generará el tan deseado conflicto. Por lo que este último término a tratar, son las **circunstancias dadas**, y pertenece al análisis activo indispensable para la comprensión teórica y práctica de esta investigación, pues “es todo aquello que tiene relación con el estudio de la obra” (Knébel, 1990, p.27). Más específicamente significa:

la fábula de la obra, sus hechos, acontecimientos, la época, el tiempo y lugar de la acción, las condiciones de vida, nuestra idea de la obra como actores y *régisseurs*, lo que agregamos de nosotros mismos, la puesta en escena, los decorado y trajes, la utilería, la iluminación, los ruidos y sonidos, y todo lo demás que los actores deben tener en cuenta durante su creación. Las “circunstancias dadas”, como el “si” son una suposición, un “invento de la imaginación”. (Stanislavski, 1980, p. 92)

Por ende, es un elemento muy importante que se traducirá en los siguientes capítulos, pues, inevitablemente, depende de esta definición el actor desarrollará su creación tanto para el personaje como para la *figura*.

III. CAPÍTULO DOS: LA FIGURA

3.1 Definición y componentes del personaje y la figura

Cabe recordar que esta investigación concentra la comprensión de lo que conlleva el texto escrito a la puesta en escena, mas no desde la creación escénica a partir de impulsos, temas o motivaciones. Es decir, se desarrolla el traspaso de un texto neo-dramático hacia la escena, y cómo aborda el actor y actriz este tipo de creaciones. Por ello, es imprescindible que se describa, primero, el término *personaje* y *figura* a partir de lo que significa en un texto escrito (sin profundizar en ello), para continuar con la comprensión de estos en el escenario.

Personaje (persona, máscara, rostro)

En términos dramáticos y textuales, el personaje, se puede traducir como la creación del autor por el cual este habla, cuenta o nos expresa algo. O, dicho de otro modo,

el personaje es la voz misma del dramaturgo. Sin embargo, esta creación puede significar desde el “carácter, forma de ser de una persona” o “el comportamiento, costumbre” de un ser humano (Hormigón, 2008, 349); pero que en esta investigación no corresponde tratar. La presencialidad de este término recaerá en la realización actoral, porque “el personaje puede ser considerado como la intersección de dos conjuntos semióticos (textual y escénico)” (Ubersfeld, 1989, p.93). A pesar de que un objeto en el escenario pueda ser un personaje y hasta significar una presencia; en esta investigación, se profundiza en la vitalidad y esencialidad humana. Es decir, el personaje cobrará existencia cuando el actor o la actriz lo realice en escena. Dicho en otra palabra: “el personaje es una ilusión creada por las palabras y las circunstancias dadas provistas por el dramaturgo y las acciones físicas del actor” (Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S., 1985, p. 44).

Antes de que el actor realice su labor, el personaje es una abstracción, un papel, una idea con ciertas características, que, en la transición de la creación actoral, finaliza en el imaginario y mentalidad del espectador. Es el público donde la función del personaje empieza y concluye, pues no se lo llevará a su casa de manera tangible, sino solo a través de la experiencia teatral. El personaje “en el teatro, además, tiene una forma humana, no solo en la escena por la interpretación del actor, sino desde la propia representación imaginaria del espectador” (Oliva, 2004, p.25); por lo que, el espectador podrá ver este personaje muchas otras veces con otros actores de mil nuevas formas. Además, esta condición, no solo permite la fisicalidad y materialidad del personaje sino una reproducción de una conducta. En el Sistema Stanislavskista se propone cuatro niveles de trabajo actoral: el trabajo sobre la vivencia, el trabajo sobre el papel, el trabajo sobre la encarnación y, al último, el trabajo sobre la imagen. Por lo que, el trabajo actoral va más allá de entender y llevar a escena un texto escrito, pues la finalidad de esta labor es la particularidad artística orgánica.

Esta condición humana -realizada por el actor- lleva consigo distintas referencias espacio-temporales y sensoriales. La imitación planteada por Aristóteles hasta el entendimiento psicológico o biográfico investigado por Stanislavski, generan un planteamiento de cómo se construye un personaje tradicional o aristotélico. El personaje tiene características iguales o similares a las de los seres humanos y que serán condicionados a través de la fábula. El personaje abarca desde características físicas y conductuales hasta la

historia lineal y aristotélica o, también, hasta las historias neo-dramáticas, en donde aún se encuentran una o varias líneas de acciones.

Para ello, Ráez (2017), propone un análisis pentadimensional que se le puede realizar a un personaje en relación a una persona real humana:

1. Dimensión Estructural o dramática, referida a todo lo que hace y dice, así como todo lo que se hace o dice de él en la obra dramática. ¿Cuándo aparece por primera vez? ¿Con quienes tiene mayor contacto? ¿Qué dice de los demás personajes? ¿Qué dicen los demás personajes de él?, etc. Son datos técnicos que conforman la información de base conocida como estudio del personaje. Esta dimensión condiciona las respuestas de todas las demás dimensiones.
2. Dimensión Biológica o física, que comprende las características corp-orales, las que generalmente coinciden con las del actor que lo interpreta. Es lo que se busca en los castings. Aunque también el actor puede alterar su cuerpo para componer un personaje de características especiales. Es el yo corporal. En la dimensión biológica se componen las características somáticas del personaje, sus gestos, actitudes y ademanes, su forma de caminar, de mirar; el color de su piel, de sus ojos, de su cabello, sus tics, etc. (...) En este rubro se incluye la manera de hablar del personaje.
3. Dimensión Íntima o de determinados rasgos psicológicos. (...) La dimensión íntima se refiere a la línea emocional del personaje, sus fluctuaciones y el despliegue de rasgos dominantes. La emoción no se impone es una consecuencia de la concentración en la situación. Cuando se dice que se compone de adentro hacia afuera, lo que se quiere aclarar es que la actuación emocional se sustenta en el temperamento y la sensibilidad del actor o actriz.
4. Dimensión Pública o relacional, que corresponde a la manera de comunicarse e interactuar en las situaciones. Esta es una dimensión social y se da en la forma como se comporta el personaje en relación con los demás. Es el yo social. La dimensión pública se refiere a las relaciones interpersonales. Cómo se comunica e interactúa con los demás personajes. Son los hábitos de relación social y el rol social que representa. (...)

5. Dimensión Antropológica o cultural que incluye a los objetos culturales que el personaje usa: vestuario, arreglos, joyas, peinados. Es lo que se acostumbra a llamar el yo material. El actor o actriz debe conocer de moda y joyería, debe aprender a manejar el abanico y los paraguas. Si tiene que tejer y no sabe debe aprender, etc. (Ráez, 2017, p.80)

Estas dimensiones brindan la particularidad de cómo el actor puede llevar a cabo la realización de su personaje, a partir de lo que el mismo texto sugiere. El actor desde las acciones psicofísicas, el trabajo del animal, el gesto psicológico, la transferencia, los esfuerzos de Laban y más, puede crear el papel que le asignen. Sin embargo, el actor jamás será el personaje mismo, pues hay una gran distinción entre ellos: uno es real y el otro no. El personaje está condicionado no solo por el dramaturgo y director, sino por el mismo actor y todas sus propiedades externas tanto las biológicas como las de vestuario, maquillaje, etc.

el personaje dramático no existe fuera de lo que hace, pues no es real, no tiene psicología, ni rostro, ni sentimientos, sino que es ficción (es papel), y en esta ficción lo único que le da existencia son precisamente sus acciones: actúa. (Oliva, 2004, p.30)

Sin embargo, a partir de los años cincuenta con algunos autores como Genet, S. Becket, J. Vauthier, Ionesco, etc. analizado por Abirached, R. en la *Crisis del personaje en el teatro moderno* (1994) y la *Teoría del drama moderno* (1978) de Szondi, el personaje empieza a desquebrajarse. Por ello, desde hace 50 años continúan los debates de lo que conlleva este término y su realización escénica. Es inevitable trazar la línea de sucesos que sucumbieron hasta lo que ahora se denomina como personaje contemporáneo (*figura*), pero es importante mencionarlas para continuar con lo que corresponde en esta investigación. Desde el Teatro de posguerra (teatro del absurdo,) en donde fue el punto quiebre no solo del teatro sino de una nueva mirada del mundo, el personaje tradicional como venimos desarrollándolo, se despersonaliza; es decir, que esta criatura deja de tener una personalidad particular. Además, la corriente Nouveau Roman con personajes impersonalizados, influyen en su modificación, pues “actúan sin motivo ni memoria” (Ryngaert y Sermon, 2016, p. 39). Estas características

privan al personaje tradicional de su dimensión moralizadora y generan una mirada del personaje hacia lo desconocido, hacia el trabajo de la inconsciencia y la introspección, sin prejuicio o descripción de estos mismo.

el personaje está en crisis, ni es difícil comprobar que su situación se agrava. Dividido, roto, repartido entre muchos intérpretes, cuestionado en su discurso, desdoblado, disperso, el personaje sufre todas las humillaciones y avatares a que lo someten la escritura y la puesta en escena contemporánea (Ubersfeld, 1989, p.85).

Con todo ello, brotan las vanguardias artísticas y el auge de los hechos performativos y sus respectivas variantes, los que justamente Lehmann (2013) recopila en su tan famoso libro y término posdramático mencionado en el capítulo anterior. Es aquí en donde me detengo para hacer hincapié en la transición de los años para continuar con lo correspondiente a esta investigación. Lehmann, recoge los nuevos hechos escénicos de las últimas décadas del siglo XX en 1999; sin embargo, en Perú, este término recientemente resuena en teoría y práctica desde hace 10 años a lo mucho. Es decir, la distancia temporal con relación a este concepto es de aproximadamente 20 años en teoría y de 50 años aproximadamente en la práctica. Esto no quiere decir que, en estos 50 años no ha habido este tipo de realizaciones escénicas, sino que la investigación de este tipo de realización escénica ha sido mínima o casi nula. Por ello, es importante recalcar que lo que se propone a continuación está quizá poco interiorizado en la realización teatral peruana, pero que de igual modo se pueden reconocer y continuar profundizando en ello.

La figura¹² (silueta, criatura)

La transición del *personaje* a la *figura* es el resultado de todo lo mencionado previamente, e incluso, este camino se sigue desarrollando en la actualidad, tanto dramáticamente como escénicamente.

¹² Pavis (2014) aclara este término con lo el concepto de figurativo: “la interpretación alegórica o simbólica, o es lo que un objeto representa” (p. 135).

Denis Guénoun se pregunta: “¿Es preciso escribir personajes? ¿Como si no hubiera pasado nada, como si no hubiera tenido lugar esta crisis del personaje, de la que Abirached ha hecho el recuento y que ha analizado en detalle? O bien: ¿es un asunto ya terminado? Y no se escriben más personajes, incluso cuando uno cree hacerlo, ¿incluso si uno pone un nombre a un rol? (Sarrazac, 2006, p. 213)

¿Cómo denominar a estas nuevas creaciones? Si al inicio nos referíamos al personaje como un elemento de la historia, del texto escrito, pero que cobra vida en el escenario por medio del actor; en este caso, la *figura* es un elemento de los textos dramáticos y neo-dramático de la dramaturgia contemporánea¹³, y que de igual manera cobrará sentido en el escenario por medio del actor. Ryngaert y Sermon (2016) llama *figura* cada vez que se trata de calificar seres de ficción que escapan al dominio de la palabra “personaje” porque cauce los presupuestos de los desbaratan (p.13). Al igual que las características que construyen a un personaje tradicional como las condiciones y comportamientos humanos, estos teóricos proponen diez categorías que pertenecen a la construcción dramaturgica o receptiva del lector, mediante las cuales, uno puede ubicar al personaje de alguna manera. Estas diez categorías se relacionarán con el análisis pentadimensional de Ráez para la traducción texto-escena que se planteará más adelante. Estas categorías son:

1. “*Identidad*: física, edad, paraciencia, profesión, etc.” (p.22). O en relación al análisis pentadimensional de Ráez: el *biológico*.

2. “*Acción*: lo que desea” (p.24). Además, mencionan que si hay ausencia de acción se debe reemplazar por movimiento o energía, etc. Sin embargo, cabe recordar -como se planteó anteriormente- el movimiento o energía, también involucra una acción.

3. “*Espacio*: geografía, lugar, etc. y 4. *Tiempo*: presente, elipsis, discontinuidad, simultaneidad, pasado, etc.” (p.29) El espacio y tiempo están relacionadas a la dimensión *antropológica* propuesto por Ráez, pues a partir de ello, uno puede inferir en que momento y lugar se encuentra situado.

¹³ Entiéndase estos tres conceptos (drama, neo-dramático y contemporáneo) como lo planteado en el capítulo anterior.

5. “*Enunciaciones*: discurso, flujo de voces o sonidos, palabras que ya significan algo o no” (p.29). Cabe recalcar que el espectador siempre intentará darle sentido a todo, y que este sentido, se construirá de acuerdo a “la enciclopedia personal” de cada uno (Eco, como se citó en Ryngaert y Sermon, 2016, p.22). Es decir, el espectador establecerá una conexión de sentidos de acuerdo a sus vivencias, deseos, y naturaleza misma de cada individuo. Este punto y la *Acción*, están ligados a la dimensión *íntima*, pues hace referencia al comportamiento de cada uno.

6. “*Constelación*: la relación con un círculo de personas” (p.30). En este caso, la dimensión *relacional*, está implícita en esta categoría, pues el sujeto se reconstruye por y desde el otro.

7. “*Tipología*: construcción de nuevos personajes a partir de los tradicionales o clásicos, del pasado, etc.” (p.31). En este caso, la dimensión *estructural* refiere a todo lo que conlleva la imagen del personaje presentado.

Finalmente, las últimas tres categorías están relacionados con la recepción del espectador/lector de la creación en sí:

8. “*Referencialidad*: siempre habrá una referencia con el espectador” (p.32)

9. “*Mitificación o extrañamiento*: nos resulta cercanos y extraños a la vez” (p.34)

10. “*Grado de coherencia*: si hay ausencia de alguna identificación en papel, la puesta en escena lo resuelve consciente o inconscientemente” (p. 35)

Estas categorías crean y componen lo que también es el nuevo personaje contemporáneo: la *figura*. Sin embargo, la distinción en estos términos es como los seres y los entes. Sztajnszrajber (2015) menciona la diferencia de “Ser vs ente: el *ser* no puede definirse, es abstracto, porque si se define se cosifica y se vuelve en una cosa” (minuto 47). Es decir, el *ser* es, y en los *seres* se puede reconocer varias características a las del ser humano; distintas a los *entes*, que se convierten en algo, ya sea criatura, silueta, figura, etc., los cuales suprimen cualquier relación de ubicación. Ya es en la puesta en escena, con el actor y los signos, en donde se relaciona -consciente o inconscientemente- la *figura* con alguna categoría ya mencionada.

Estas categorías reflejan una relación con el personaje desde cualquier punto de vista, sobre todo en la puesta en escena misma, bajo la mirada de un núcleo de convicción dramático

-o también llamado el super objetivo- y bajo una estética particular. Además, en relación con el análisis pentadimensionalidad propuesta por Ráez, se puede reconocer dos tipos de personajes aparte del *diseñado* “que comprenden todas las dimensiones humanas” (p.81): los *esbozados* “con un repertorio determinado de rasgos dominantes. No tienen todas las dimensiones, sólo despliegan dos o tres” (p.81). Este tipo de personaje lindan entre el personaje tradicional y la *figura*; y, por último, los *alegóricos* que son la “representación de las ideas” (p.81). Los *esbozados* y *alegóricos*, estarían concentrados en solo uno: la *figura*, pues elimina alguna dimensión humana que simula o hace referencia a la misma realidad; por el contrario, generalizan una identidad. En este sentido, Ryngaert y Sermon, proponen que la *figura* también se puede identificar de acuerdo al nombre que se le asignen. Estas características serán de utilidad para la comprensión analítica o intuitiva del abordaje actoral. Los nombres propuestos son:

- Siglas: privan de unicidad, ya no como singulares, sino uniformes, las variables de un sistema organizado (...) abarcan la “era de la serialidad” porque se desvanece los contornos individuales del personaje. Sustituye las tradiciones voluntades psicológicas por la lógica de la palabra y el lenguaje (...) Ejemplo: 1, 2, 2; a, b, c; o los re-semantizan: señor uno, señor dos, etc. (pp.71-73).
- Siluetas: físico como la talla, peso, accesorios, signos distintivos del ser en escena (...) Ejemplo: La mujer pequeña, el hombre sin cuello, etc. (pp. 79-82).
- Nombres reconocibles, nombres parecidos, nombres improbables: nombres complicados, raros, difícil de pronunciar. Ficción que escapa a la referencialidad. Nombre de una cosa, nombre alterado, distorsionado, cosificación, desnaturalizado, etc. (p.85)

Este análisis trae consigo una relación y comprensión necesaria en el actor para empezar a desarrollar su *figura*.

M. Pfister, en su libro *The theory and análisis of drama* (1991) propone hablar de “dramatic figures” en lugar de “characters” para evitar cualquier connotación humana y limitar el estudio del personaje dramático a su funcionalidad en la estructura

dramática. Sin embargo, a lo largo de su análisis incluye la identificación de elementos tales como edad y sexo para clasificar las figuras. (Oliva, 2004, p. 30).

Es decir, el nombre del personaje nos ubica desde el entendimiento de lo que uno es en ese momento. Por lo que se convierten en “hablantes” que “expresan propuestas, transmiten información, comentan hechos, recuerdos, expresiones” (Ryngaert y Sermon, 2016, p.71). Esto conlleva a que el actor se centre en el manejo de la palabra y la acción en ella, pues “hablar” es lo que le hace ser. Esto no quiere decir necesariamente que se hace un símil a la identificación de Stanislavski, ni a la mimesis de Aristóteles, pero sí, a una referencialidad e identidad común. Si Stanislavski revelaba el yo interno, el espíritu humano; Brecht, relevar el sistema social, el entorno; entonces ¿Qué relevan estas criaturas? ¿Una deconstrucción del ser humano?

“Las figuras no son otra cosa que aquello que dicen... son la encarnación de la palabra y no la personificación del sentido” (Ryngaert, y Sermon, 2016, p.186). Esto significa que hay un nuevo regreso a los tipo y estereotipos de personajes de los años 50s; pues si esta crisis del personaje fue consecuencia de una ruptura, sufrimiento y reivindicación individual de la segunda guerra mundial; las *figuras*, por su parte, son consecuencia de una globalización tecnológica muy acelerada, en donde la fragmentación y liquidez son las características bases de esta sociedad posmoderna. Por ello, en palabras más sencillas, la *figura* “es lo que emana de la representación, lo que se instala y recorta en primer plano contra un fondo. Es también el aspecto exterior, el contorno de las cosas que percibimos” (Pavis, 2014, p.134). Otra vez- como se mencionó en el capítulo anterior- hay una nueva percepción de lo que nos rodea, un reflejo de ello; y por supuesto, de una asimilación hacia la *verdad*. Esta *verdad*, tan cuestionada desde la filosofía como desde las prácticas escénicas, incide en la eliminación de cualquier jerarquía o dicotomía, pues hace que se regrese a la unificación de las mezclas, a la multiplicidad de sentidos equivalentes.

El concepto de verdad es absurdo: es voluntad de ilusión, de engaño: «¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realizadas,

extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas sino como metal». (De Peretti, 1989, p.54)

Más allá de los debates de lo que “la verdad” significa y constituye, la deconstrucción que planteó Derrida, está relacionada a la reinterpretación de la interpretación, y todo lo que eso conlleva. “La deconstrucción no significa en modo alguno la mera aniquilación o sustitución con vistas a una nueva restitución. La deconstrucción se opone a la simplicidad de una operación semejante” (De Peretti, 1989, p.21). Por ello, lo que se busca en esta investigación es la nueva mirada de cómo comprender y abordar las *figuras* escénicamente desde lo que compone y se ha investigado del mismo personaje. Es decir, no se elimina las propuestas previas de, por ejemplo, Stanislavski o sus discípulos, ni lo que Aristóteles aportó para el teatro, sino que se realiza una cooperación y traspaso de esas ideas para la relectura escénica de este nuevo personaje contemporáneo.

Por último, regresando a lo que la *figura* significa con relación a su visión del mundo, el lenguaje ha y es la forma esencial cómo uno se comunica y desarrolla. Por ello, Ryngaert y Sermon, se dedican no solo a un análisis de la composición de estas nuevas dramaturgias contemporáneas sino a la composición de su discurso en sí, del cual mencionan que el lenguaje de estos personajes no tiene nada que decir, y además, que tienen “...dificultad para articular un discurso coherente y lógico, con un habla fragmentada, abundantes, a veces redundantes. (Ryngaert, y Sermon, 2016, p.90). La desarticulación o deconstrucción del lenguaje verbal en estos personajes, influye en cómo el actor lo afrontará en el escenario, pues no es lo mismo representar un texto de Samuel Beckett que de Jon Fosse. Sin embargo, la relación que tienen ambos es que cualquiera de estos textos está relacionado con la palabra en sí.

Lacan describe la esquizofrenia como una ruptura en la cadena significativa, es decir, en la trabazón sintagmática de la serie de significantes que constituye una aserción o un significado... Comprenderse la conexión entre disfunción lingüística y esquizofrenia: la

propia identidad personal es el efecto de cierta unificación temporal del pasado y del futuro con el presente que tengo ante mi / esta unificación temporal activa es una función del lenguaje a medida que recorre a través del tiempo su círculo hermenéutico. Cuando somos incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de la frase, también somos igualmente incapaces de unificar el pasado, el presente y el futuro de nuestra propia experiencia biográfica de la vida psíquica. (Jameson, 1992, pp. 63-64)

A pesar de desarticular el concepto de espacio y tiempo, se mantiene la composición de la palabra misma; es decir, la necesidad de la emisión de una enunciación. Para el texto neo-dramático, el actor necesita profundizar en el manejo del texto y la acción con ella. Así, la finalidad de este personaje contemporáneo, es “no pretende crear ilusión; a diferencia del personaje que busca y suscita la identificación, acarrea la convicción por adhesión” (Ryngaert, y Sermon, 2016, p. 138). No obstante, a pesar de no querer establecer una identificación, el público lo hará -consciente e inconscientemente- con algo de su realidad (memoria colectiva, imaginario, inconsciente). Además, la encarnación, interiorización o identificación que buscan muchos teóricos, docentes o creadores es justamente la búsqueda de la verdad en el escenario, por lo que el actor representa esta identificación de la *figura*. Entiéndase identificación con identidad que “es lo que permite reconocer a un elemento como único e idéntico a sí mismo” (Pavis, 2014, p. 168). Por ello, el espectador se identifica con este mundo caótico o pacífico en dónde se encuentra, pues el ser humano siempre intentará dar sentido a todo lo que le sucede. Caso contrario ocurre con la *afectividad* que refleja “nuestra simpatía respecto a alguien con lo proporcional al conocimiento que tenemos de el...” (Ryngaert, y Sermon, 2016, p. 155). En este caso, -tal vez- no se relacione algún tipo de empatía o afectividad con la *figura* como la *catarsis* impulsado por Aristóteles o la *encarnación* de Stanislavski, sino algo similar o cercano al *distanciamiento* o *extrañamiento* de Brecht; pero que, finalmente, siempre se regresa a la relación de referencialidad que el espectador tendrá con la *figura*.

3.2. Relación entre el personaje y la figura

Es importante reconocer que Ryngaert y Sermon, son teóricos; por lo que analizan y desarrolla el *personaje* desde la teoría, no desde la práctica en sí; por ello, en esta investigación incidiremos en la traducción de este análisis desde y para la práctica actoral. Asimismo, cabe aclarar que el término *figura*, aún no está interiorizado en el léxico teatral peruano (dramaturgos, directores, actores, docentes, etc.), - por el lado contrario está muy alejado de ser utilizado- a diferencia de cómo se trabaja en otros países -sobre todo europeos-.

Este término se está utilizando más en el campo léxico dramático propuesto por primera vez por Maurice Blanchot a propósito de los personajes de Beckett, y tomándose prestado de las artes plásticas para decir que ya no se puede decir nada de la intimidad de estas criaturas: están ahí visibles, pero que no puede hacerse gran cosa más que constatarlo- acaso extrañarse. (Ryngaert, y Sermon, 2016, pp. 132-133)

Sin embargo, en Perú sí hay cuestionamientos con lo que ello implica: ruptura, estructura o comprensión de estos nuevos personajes contemporáneos. Por ello, es relevante apropiarnos de las definiciones del capítulo anterior con respecto al personaje para comprender las líneas propuestas en el abordaje actoral. Se considera que las circunstancias dadas “abarcan todo lo que el dramaturgo o el director hayan planteado y a lo cual debe ceñirse el actor” (Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S., 1985, p.10). No abarcaremos las condiciones que el director proporciona para la composición del personaje, pero sí es importante reconocer que sus indicaciones y guías también influye en el abordaje actoral. Sin embargo, dramáticamente, sí hay referencias establecidas para iniciar con ello. En el personaje tradicional se obtiene todos los datos -en general- coherentes del pasado y pasado inmediato de este; además, se entiende el propio contexto ficcional que demanda e incide sobre el comportamiento y conducta de los personajes.

Los “porqués” podrían asimilarse al uso de las condiciones dadas, es decir a la recuperación meramente intelectual de lo que ocurrió antes y afuera. Los “paraqués” u

objetivo de la acción, se inscribe en el futuro...Son algo posible y relativamente inmediato. (Serrano, 2004, pp.243-247)

En este caso, las condiciones dadas son una parte de las circunstancias dadas antes desarrolladas, pues se diferencia en lo que el mismo texto te ofrece con toda la imaginación y propuesta actoral y de dirección para un montaje. Así, los “porqués” son parte del análisis o método activo (Nemirovich-Danchenko), pues responde a qué sucedió para que pase lo que está pasando (acontecimientos), y que requiere de la práctica ensayo-error sobre la escena. Esto es porque el análisis textual o trabajo de mesa, puede traer consigo una gran diferencia de esto con lo que hace el actor en escena, pues una cosa es imaginarnos o analizar una acción como “rogar” y otra muy distintas, es verlo en la misma realización. En otras palabras, el texto nos demanda una comprensión particular del personaje, pero el actor lo traducirá a su manera -tal vez lo más fiel posible-. El texto ya está brindado, el impulso igual, pues no se está creando algo de la nada. Es por ello, que la distinción entre el actor y el personaje está ya establecida, pues “las circunstancias no condicionan como a los seres humanos, sino que los define” (Oliva, 2004, p.32).

Asimismo, es importante reconocer las condiciones y circunstancias dadas en las *figuras*, porque desde que uno pisa el escenario y verbaliza textos ajenos ya se genera una idea ficcional de lo que el espectador está viendo a pesar de los estilos que se trabajen: realismo, farsa, expresionismo, hiperrealismo, etc. Por ello, lo primero que se propone es destacar el análisis del autor y su contexto para comprender lo que este personaje representa. Por ejemplo, el tipo de nombre que posee -como se analizó en el capítulo anterior-, se relacionará con el mismo emisor: “el discurso teatral es por naturaleza una interrogación sobre el estatuto de la palabra: ¿quién habla? Y ¿en qué condiciones es posible hablar?” (Ubersfeld, 1989, p.186); y para ello, será de utilidad las referencias que tengamos de este. Luego, la estructura textual en sí; es decir, la dimensión *estructural o dramática* propuesta por Ráez, por ejemplo. No es lo mismo abordar *Roberto Zucco* en donde sí se puede establecer una historia en sí a diferencia de *Antes/Después* en donde se cuestiona si hay o no una fábula a pesar que en ambos casos el texto mismo implica *figuras* en vez de *personajes*. Finalmente, considerar si se establece alguna relación referencial entre uno o varios personajes como

resultado de cualquiera de las diez categorías propuestas por Ryngaert y Sermon anteriormente. Cabe resaltar que, más allá de intentar proponer una semejanza entre ambos términos (*personaje y figura*), lo que se propone con esta investigación son líneas libres de creación, traducidas desde lo planteado por y desde Stanislavski. Además, sin pretensión de formular una sistematización actoral, es importante recordar que cada actor hace lo que necesita para cada creación (ya sea desde teorías teatrales hasta desde la intuición misma).

Por otro lado, “Ionesco dice: [en el interior de nosotros mismos el espacio es inmenso...necesitamos exploradores, descubridores de mundos desconocidos que están en nosotros, que están por descubrir en nosotros...] y ese espacio es el otro nombre del tiempo” (Abirached, 1994, p.398). Es importante e implícito que la *figura* también se relacione con el espacio-temporal de todos los involucrados, pues recordemos que nosotros somos consecuencia de nuestro contexto y que desde ahí nos construimos para simular o contradecir la realidad misma. Por ello, este elemento está articulado con la acción, “no es posible imaginar la pregunta ¿Qué hago? Sin su paralela ¿Por qué lo hago? Es decir, que cada acción tiene forzosamente un estímulo que la origina” (Knébel, 1990, p. 40)

A pesar de trasladar una obra textual a la realización escénica desde la mimesis, la interpretación o el distanciamiento, la *acción* es la columna vertebral de cualquiera de ellas. Además, existen distinciones y complejidades en el trabajo físico (cuerpo) y vocal (voz), pero en esta investigación se propone la corp-oralidad (unificación de ambos términos) como una sola herramienta para la *acción*. La *acción* nos brinda una necesidad de entendimiento - consciente o inconscientemente- en la escena, pues todo ello se pueden englobar en tres rasgos interrelacionados entre sí: interno (impulso, necesidad, motivación, por qué de lo que hago, desde la selección del texto hasta hacer lo que se hace en el escenario); externo (para quién lo hago, sea otro compañero o el público, cómo hacerlo, y para llegar a un público); y por último; la verdad con la que se realiza todo esto. Por ello, estos rasgos están relacionados a “construir un personaje no es crear su psicología directamente, sino su conducta partiendo de sus hechos más materiales y por ende más controlables” (Serrano, 2004, p.207). Del mismo modo, la *figura* también parte de hechos materiales y controlables, no desde la psicología. Solo que la conexión, identificación, referencialidad y afectividad que uno perciba del *personaje* o de la *figura*, será la distinción básica entre ellos.

Por último, un elemento en el que inciden Ryngaert y Sermon, es en la composición de su discurso, la estructura y enunciación de la palabra y el texto, “el personaje se afirma en lo que dice o dicen de él, más que en lo que hace o es” (Ryngaert y Sermon, 2016, p.87). Sin embargo, a pesar de que estos teóricos franceses establecen una distinción entre la palabra y la acción, aquí se propone -como ya lo hemos mencionado- que ya sea un movimiento físico o una enunciación verbal, ambos tienen implicancia en la acción. Además, la idea que nos hacemos de la persona y su mundo está en relación con su propio lenguaje; en este caso, Ubersfeld (1989) propone cinco funciones del lenguaje verbal en escena:

1. *Función referencial*: nos enseña sobre el personaje mismo y los demás.
2. *Función conativa*: la palabra del personaje es o puede ser acción puesto que determina la acción de los otros protagonistas.
3. *Función emotiva o expresiva*: revierte en el emisor, en teatro se entorna hacia el receptor-espectador. Imitar y contagiar al espectador de unas emociones que el teatro sabe perfectamente que nadie experimenta en toda su intensidad.
4. *Función poética*: atañe a un modo indirecto al discurso del personaje-sujeto de la enunciación. Debe centrarse en el discurso total o de sus elementos.
5. *Función fática*: doble dirección hacia el interlocutor escénico y hacia el espectador. (Ubersfeld, 1989, pp.189-190)

Sin embargo, de las funciones aquí presentes, la *función referencial* es la que más relación tiene con las *figuras*, pues es el primer indicio para la construcción de esta criatura en el escenario. Contrario a lo que afirman Ryngaert y Sermon (2016), “el ser se inventa en el presente de la palabra” (p.103), esta creación se inventa en el texto escrito previamente, pero se recrea en el presente con la presencia del actor. “Lo único que el personaje va a hacer es lo que el dramaturgo le ordene que haga, y de sus acciones dependerá su “psicología”, aunque sean contradictorias o inherentes” (Oliva, 2004, p.33). Por ello; la incoherencia de relaciones semánticas, de los roles o características, la fragmentación de ideas, la ruptura de estructuras, la generalización de la identidad, la sobreabundancia o ausencia de la presencia, etc. que se

encuentra en la emisión de la palabra de los personajes contemporáneos; refleja una nueva mirada de construir o deconstruir nuestro propio mundo, ya sea el real o el ficcional.

IV. CAPÍTULO TRES: LÍNEAS DE CREACIÓN

4.1 Traducción del abordaje para la figura desde un personaje

A continuación, se plantean distintas líneas de creación, teniendo en consideración algunos puntos tratados en los capítulos anteriores:

Primero, esta investigación plantea la comparación de cómo se aborda actoralmente un texto dramático a la puesta en escena, a diferencia de un texto neo-dramático a la puesta en escena; es decir, no desde la creación colectiva o libre. Además, cabe recordar que no se considera texto posdramático porque este término está relacionado a la deconstrucción, lo cual implica la eliminación de jerarquías, primordialmente del texto como el centro de una puesta en escena. Es decir, es distinto a las puestas en escena de Bob Wilson, o Ángel Demonio, y Yuyachkani, a las de un texto neo-dramático puesto en escena como *Sombras* de Jon Fosse dirigida por Martin Tufro, o las obras de Michel Vinaver, o -como el ejemplo que se comentará más adelante- *Antes/Después* de Ronald Shimmelpheing. En estos casos, a pesar que la estructura del texto en si haya sido parte de una deconstrucción, durante la construcción de la puesta en escena se mantiene la importancia del texto. Por lo que, en esta investigación no se le denomina textos o puesta posdramático, sino textos y puestas contemporáneas, neo-dramáticos o, sencillamente, neo-dramáticas.

Segundo, la distinción básica entre personaje tradicional al contemporáneo denominado actualmente como *figura* es que uno tiene una identificación y afectividad por sus dimensiones planteadas; y el otro, por su parte, tiene una referencialidad por las características que lo constituyen.

Por último, las propuestas aquí planteadas, no pretenden ser una sistematización, ni metodología para este abordaje, pues cada creador y actor posee sus propias técnicas y herramientas adecuadas para hacer lo que tiene que hacer. Mas bien se plantea posibles líneas de creación a partir de la información emanada del personaje tradicional. Además, esta comparación se reforzará con datos recogidos de algunos actores peruanos en el montaje de *Antes/Después* de Ronald Shimmelpheing dirigida por Gilbert Rouviere en Lima, 2020.

Proceso de creación (Selección, análisis de texto, ensayos, construcción, exploración escénica, y temporada)

La **selección** del texto por parte del director y/o la productora puede variar desde la motivación del tema y los textos hasta la contratación de una empresa para otra finalidad. De la misma manera podría seleccionarse al elenco; sin embargo, del TD¹⁴ a la PE, generalmente está regido por un casting, en donde -tal vez- el texto mismo describa particularidades que se pueden encontrar en la fisicalidad o rítmica del mismo actor/actriz. Por el lado contrario, en el TND, se encuentra mayor libertad en ello; por ende, para la PE se selecciona al elenco sin distinción alguna, mas que lo que el director requiera en los actores, pues recordemos que el actor de por sí ya brindará aspectos al personaje o *figura* que llevará a cabo: “el comportamiento lo encarna una figura humana. Y esta figura humana ya está dada por el cuerpo y la voz del actor” (Hormigón, 2008, p.350). Es decir, la *figura* es la presentación global del ser humano en sí.

Luego de construir a tu equipo creativo y técnico, la el proceso de ensayos puede empezar desde el análisis y trabajo de mesa, hasta la misma exploración escénica; pero generalmente, del TD a la PE, el trabajo de mesa incluye desde el **análisis** e investigación teórica del autor y su contexto hasta el análisis activo y minucioso de reconocer acción por acción cada texto que tiene el personaje. Sin embargo, al trabajar desde un TND, las dificultades que este conlleva requieren una mayor coordinación entre todos para identificar -sobre todo- el núcleo de la convicción dramática, mas que la de un análisis exhaustivo de comprensión del texto. Asimismo, es importante recordar que más allá de investigar teóricamente lo relacionado en el texto, el trabajo de mesa incide más en la comprensión que los directores y actores deban tener de su texto escrito:

El análisis dramaturgico consiste en movilizar el texto y apropiarse de él a fin de volverlo legible para un lector/espectador de hoy. Volvérselo legible es ya, también, volverlo

¹⁴ A partir de ahora se referirá con TD al texto dramático y TND al texto no dramático, así como PE a la puesta en escena, para una mejor lectura de esta parte.

visible, es decir, dispuesto o apto para una concretización escénica y receptiva. (Pavis, 1994, p. 109)

Efectivamente, este análisis dramático ayuda al actor a comprender e interiorizar lo que hará en escena, más allá de que si el director impulse a realizar este trabajo o no; el actor (académico o de oficio) necesita entender o relacionar su próximo accionar escénico; por lo que, el análisis realizado puede ser hecho de manera consciente o inconsciente. La recomendación de Ryngaert y Sermon (2016) es: “para el actor antes de tomar la palabra debe descifrar la página: cómo se escenifica la enunciación, según qué plástica respiratoria y articuladora” (p.178). Sea que se empiece con el análisis y comprensión del texto o no, el actor necesita “descifrar” su rol, pues al trasladarse al escenario su trabajo actoral será primordial para cualquier PE.

Además, estas exploración, **ensayos** o construcciones escénicas, conllevan un tiempo de realización de acuerdo al proyecto en donde un este, pues se necesita una concordancia y coordinación entre todos hasta la presentación del pre-estreno, estreno y temporada en sí. Por ello, los ensayos implican gran importancia en la exploración escénica. Para abordar el personaje tradicional, se necesita entender lo que hace, porque y para qué. Por ello, Serrano (2004) afirma que, “la construcción de un personaje es un proceso que transcurre en el tiempo (a veces meses) y por ende implica una serie de ensayos y de búsquedas que apuntan a lograr diversos objetivos (p.77). Esta búsqueda de objetivos, no solo le pertenece al actor que realizará la “construcción de su personaje”, sino también para el actor que construirá su *figura*. Contrario a lo que afirma Ryngaert y Sermon (2016) que la *figura* “no tiene origen subjetivo ni fin objetivo, no lleva a ningún lado, no se prolonga en ninguna acción” (p. 91), en esta investigación se afirma que el silencio, la verbalización de una palabra, o un largo monólogo implica una acción respecto a lo que nuestra referencialidad demanda; por lo que en este aspectos, la única diferencia entre ambos será que al *personaje* lo aborda un pasado, presente y futuro; y a la *figura* se rige en el entendimiento de lo que hace en el presente, desde y para un mismo presente.

Asimismo, mientras que el actor **construye o compone** al personaje desde distintas técnicas teatrales, diferenciadas entre: desde lo interno a lo externo, y viceversa¹⁵; la *figura* puede construirse o componerse de la misma manera. Por ejemplo, Ryngaert y Sermon (2016) proponen “analizar y ajustarse desde los textos versificado, o las puntuaciones que hacen los dramaturgos...” (p. 179) Y qué es eso, sino otra cosa que el análisis del mismo texto. Desde el análisis del mismo texto, desde el entendimiento de lo que dice. Esto implica un “desde adentro hacia fuera”. Para ello, Stanislavski, Meisner, Mamet, Bogart, etc. podrían ser de mucha utilidad. Por el contrario, cuando Pavis (2014) aclara que el inicio de la construcción es desde lo “externo hacia lo interno”:

estas figuras son definidas y construidas desde el exterior, como siluetas, diseñados para colorear o formas teatralizadas para rellenar. Fernand Legér consideraba a la persona humana no como una mimesis de las emociones sino como una forma plástica, pues se debe considerar a la figura humana no por su valor sentimental sino por su valor plástico (p.136)

en este sentido, entendiendo el cuerpo como “lo exterior” hacia el alma como lo “interior”, también se pueden emplear distintas herramientas como el trabajo de Laban, el gesto de Brecht o Chejov, el animal, etc.¹⁶; pues “la figura es siempre mediadora entre la figuración concreta y la abstracción” (Pavis, 2014, p.135)

Por último, cabe recordar que la referencialidad directa o indirecta que se construye, no solo se da desde el mismo texto, sino desde el actor y el espectador, pero mucho más en el actor, pues este es el que dará “vida” a esta creación.

personaje y actor se hacen indivisibles, porque este no solo dice las palabras o realiza las acciones del texto, sino que se convierte en el referente real de la ilusión del drama,

¹⁵ Para mejor comprensión y distinción de ambos, con el primero nos referimos a la comprensión del texto desde el análisis intelectual hacia la fisicalidad misma; a diferencia del “exterior al interior” en donde prima la comprensión desde el trabajo físico hacia lo “intelectual”.

¹⁶ Para ambas maneras de abordar al personaje, Mike Alfreds plantea distintas preguntas, guías y maneras de caracterización (interno o externo), en su apartado: *Segunda vía: el personaje* en su libro “Diferente cada noche” (2019).

otorgando además simultaneidad espacial (en la escena) a significaciones que en el texto aparecen solo en continuidad temporal (en la literatura). Hay referencia...se le da presencia espacial y riqueza visual (Oliva, 2004, p.27-28)

Es decir, ya sea desde su corporalidad, gestualidad, manejo de textos, palabras, imágenes, etc., la presencia del actor genera una identificación y verdad escénica con el mismo y con el espectador. Resaltando que la identificación es lo que el espectador necesita - involuntariamente tal vez- para intentar comprender y relacionarse con lo que está observando: “no hay distancia entre el ejecutor y su personaje: actúa en nombre propio, aunque con los problemas del rol. Esto se llama identificación (Serrano, 2004, p.83). Esta identificación o interiorización que el actor tiene con su personaje o figura, conlleva necesariamente la verdad escénica que todos los años se cuestiona y se intenta establecer en cualquier hecho escénico.

La verdad es más aplicable a la ciencia que al arte, y en todo caso propio tan sólo del realismo, la verdad en la actuación del actor sobre la escena surge del real compromiso de éste con lo que efectivamente hace y nunca de la comparación de su conducta con la de un prototipo real. En la escena, lo que hace el actor, si lo hace de modo comprometido (es decir orgánicamente) es la “verdad” escénica que a veces es metafórica, exagerada, irónica o absurda. (Serrano, 2014, p.85)

Por lo tanto, el abordaje actoral requiere de esta verdad escénica para construir la puesta en escena en sí. Este juego está en constante búsqueda, ajustes y consolidación durante todos los ensayos; pero, se confronta en el estreno y **temporada** en sí. Es en ese momento en donde, finalmente, se muestra el trabajo realizado durante todos esos meses. Por ello, la finalidad de esta labor “empieza y concluye” cada día, pues se genera el *convivio, poiesis y expectación* (Dubatti) tan esperado por todos los creadores. Es aquí donde el espectador, valora el pago de su entrada, pues pretende trasladarse a un nuevo mundo a través de la organicidad del actor; es decir, “cuando el actor ha movilizad, desde el punto de vista del personaje, tres niveles esenciales: el intelectual, el físico y el emocional” (Serrano, 2004, p. 81). La

interiorización de estos tres elementos está presente en el actor, desde su personaje o desde la figura, pues él es el nexo principal para llevar a cabo la ficción de manera verídica y singular hacia el espectador.

4.2 Abordaje actoral de Antes/ Después de Ronald Shimmelpheing dirigida por Gilbert Rouviere en Lima-Perú, 2020.

Las preguntas realizadas a los actores de este montaje estuvieron relacionadas con 1. su técnica actoral tanto con un texto dramático como neo-dramáticos y lo que eso conlleva con la dirección y la profesionalización del actor; y 2. sobre la familiarización que este tipo de dramaturgia y puestas en escena en Lima-Perú. Las respuestas están relacionadas al proceso previo de *selección, análisis, ensayos y temporada* descrito anteriormente, pero haciéndose énfasis en el proceso actoral, ya que lo más pertinente para esta investigación.

Cabe resaltar, que, para realizar este montaje, el director realizó un casting organizado por la ENSAD (Escuela Nacional superior de Arte Dramático), del cual **seleccionó** a la mayoría de su elenco de actores. Asimismo, dentro de varios textos dramáticos y neo-dramáticos seleccionados por Gilbert, la directora de la ENSAD, fue la última en seleccionar el texto a trabajar. Luego, en el proceso de ensayos, lo más cercano al **análisis** de texto, fue las reiteradas lecturas del texto cambiando los personajes/figuras con respecto a los actores. Nunca se realizó un análisis de ningún tipo para la comprensión de tal. Incluso, en el programa de mano, algunas palabras del director francés fueron: "... ¿De qué se trata esta obra? ¿De qué se trata este título? Todavía no hemos entendido todo..." (Rouviere, 2020, p.4)¹⁷. Y por supuesto, estas palabras fueron expresadas con mucha sinceridad no solo por parte de él sino del elenco en sí. Sin embargo, durante los **ensayos**, en mi caso y en el caso de todos los actores del elenco, había una necesidad por entender no solo la "historia" en macro -que nunca se llegó a concretar-, sino la comprensión de nuestras *figuras*. En la obra hay *personajes/figuras* con poca participación en algunas escenas fragmentadas, en los cuales sí se puede encontrar una ligera acción transversal, y características para poder desarrollarlo escénicamente como: *La mujer pelirroja, Susana, Felipe, La mujer alrededor de los treinta*, entre otros. De manera contraria ocurre con *figuras* como: *El organismo, El grillo, El hombre a la espera, El hombre*

¹⁷ Esta información se encuentra en el Anexo A.

con las colleras, etc. Por esta razón todos los actores y actrices del elenco, buscaban una razón (acción) para abordar sus creaciones. Así, cuando les pregunté *¿Cómo abordaste tu creación? (¿análisis, técnicas, herramientas, proceso, etc.?) ¿Crees que este tipo de dramaturgia exige otra técnica o método actoral que no sea algunos de los “tradicionales”?*¹⁸ Las respuestas fueron:

- Pilar (Una mujer rusa, una mujer de más de 60, y una narradora del organismo): “Creo que a estas alturas del siglo xxi hemos visto muchas técnicas, y lo posmoderno exige el uso de varias con un espíritu lúdico...Para mí fue un proceso más frío, como más actuación para la cámara, con mucho control de las emociones. Una actuación más épica, casi brechtiana.”
- Ebelin (Una monja, La mujer, Isabel, El grillo, Narradora): “...me dejo llevar por las imágenes que me invaden. Soy intuitiva...”
- Luis miguel (Felipe, El hombre del insectario, Bailarín 1, El hombre a la espera): “... independientemente de la estructura dramática y de la técnica o análisis que se aplique, siempre trato de desarrollar el universo del personaje, investigar sobre su posible comportamiento y sus motivadores de acción. estos son indicadores que nunca cambian en mi trabajo actoral....”
- Liz, (La mujer pelirroja): “(...) “afuera hacia adentro”, aspecto físico hacia aspecto psicológico, tan sólo que se llame “La pelirroja” me causaba curiosidad, investigué perfiles semejantes tanto de la vida real como en personajes de películas referidas (...)”
- Giacomo (El hombre de las colleras): “(...) que identificar el texto, la situación, el contexto en sí; tuve que aprenderme el texto por completo para luego empezar a proponer acciones. Lo segundo que hice, fue plantear propuestas escénicas enlazando mis acciones con las palabras para intentar darle organicidad entre palabra/acción, buscaba muchas formas, trataba de jugar con las acciones, encontrar niveles.”
- Flavio (Hombre de 30 años, bailarín y predicador): “Desde el trabajo con mi compañera en la escena. Plantear las acciones y contrastarla durante la ejecución. Descubrir la naturalidad en la repetición y el riesgo (...)”

¹⁸ Todas las preguntas y respuestas están en los Anexo B.

Todos efectivamente, tienen una mezcla de técnicas y herramientas para desarrollar sus personajes, pero en este caso, varían entre el exterior al interior, y viceversa. Considerando que algunos proponen un análisis consciente o inconsciente del texto para poderlo abordar. Esto está en relación con lo tratado previamente las distintas maneras de abordar un personaje contemporáneo y la necesidad por comprender lo que está sucediendo en el papel para afrontarlo en el escenario. Asimismo, a la pregunta de: *¿Qué indicaciones recibías de parte de tu director? ¿En qué se basó la dirección de actores?* Las respuestas lindan entre el manejo de texto en acción, y la construcción de imágenes y atmósferas respectivas. Es decir, en este caso, regresamos a un aspecto: el asombro y desenvolvimiento verbal (interno), y a impulsar la emisión del discurso desde imágenes o sensaciones (interno). Ambas propuestas comprenden un interiorización y sinceridad en el abordaje actoral para que ello resuene en la verdad escénica tan anhelada por los creadores. Con ello, Gilbert afirma que

No se trata de tal o tal forma de teatro, no se trata de psicología o de representaciones... ¡No! Solo se trata de nosotros. Hoy. ¿Cómo hacer con eso? ¿Qué tengo que hacer, yo, actor/ actriz para dar a ver y a escuchar? Una relación directa y concreta, con los compañeros, con el texto, con el escenario, con el espacio... (Rouviere, 2020, p.4)

Y qué es esto, sino todo lo que un director busca en el escenario, la verdad escénica en sus actores y con ellos la misma puesta en escena. Por ello, a pesar que algunos directores no buscan la representación sino la presentación, de todas maneras, necesitan el trabajo u oficio de un actor (profesional), pues los no-actores (llámese doctores, teóricos, músicos, etc.), no tendrán las herramientas necesarias para abordar todo lo que se requiere en estos montajes y **temporada** en sí: análisis, manejo de texto, presencia, etc. Así, al formular la siguiente pregunta: *¿Crees que un no-actor/actriz podría afrontar este tipo de creación? ¿Por qué?*, las respuestas fueron:

- Pilar: “requiere mucha técnica para que toda la secuencia sea precisa y con densidad ...”
- Ebelin: resalto la “la escucha. Y entrenamiento profesional.”

- Luis Miguel “...si para actores que ya tienen experiencia en el campo teatral puede resultar difícil abordar este tipo de obras, para personas que recién están iniciando su proceso actoral puede resultar más frustrante...”
- Liz “NO PODRÍA, porque se llevaría muchos conflictos a casa”
- Giacomo “...versatilidad de poder crear y dibujar de muchas maneras un personaje...un no-actor no tendría las suficientes herramientas...”
- Flavio “...creo que obras teatrales no aristotélicas requieren herramientas técnicas a nivel corporal y vocal que pueden hacer su abordaje más difícil para un no actor.”

Es decir, todos están de acuerdo en que no. Incluso, alejándonos de esta investigación hacia una puesta contemporánea como las que realiza Robert Wilson, la comprensión de lo que uno hace en escena se vuelve esencial para el actante, pues si Wilson menciona que:

En más de treinta años nunca le he dicho a un actor lo que tiene que pensar. No sé hacerlo. Yo no hablo de psicología ni interpretación. A veces en teatro otra gente si lo hace, pero yo no. Yo doy instrucciones formales. Yo digo: más rápido, más lento, más interior, más exterior, este parlamento tiene que ser más largo, más despacio debajo de los brazos, más bajito, más alto, doy instrucciones de este tipo. A los actores se les proporciona una “megaestructura” bastante rígida para lo que están haciendo, y ellos pueden incorporarle sus propias fantasías, sus propias ideas, su imaginación... (Irvin, 2003, p.160)

Estas indicaciones “formales” se pueden traducir a indicaciones técnicas que el actor profesional puede y debe traducir en *pro* al montaje porque recordemos que cada creador busca la verdad en el escenario para llegar al espectador con una finalidad. Otro ejemplo similar es lo que Lepage busca en el público:

P. I.: - Sin embargo, yo he visto durante los ensayos de La Celestina que cuando trabajas con los actores adoptas, entre otros, algunos procedimientos que algunos podrían definir como Stanislavskianos. Indicas a los actores los motivos de las acciones de sus personajes, las circunstancias dadas que rodean a la acción dramática en la que se ven

inmersos y sus objetivos.

R. L.: - Creo que es importante darles a los actores toda la información que sea necesaria. En realidad, pienso que mi aproximación a la dirección de actores es más bien brechtiana. Y por brechtiano no me refiero a esa etiqueta que se ha inventado la gente y que identifica el término con una interpretación fría y carente de emotividad. Para mí, el actor debe situarse por encima del personaje y ser capaz de entrar y salir de él allí donde lo requiera el espectáculo. Y no por ello debe renunciar a despertar determinadas emociones en el espectador (Iglesias, 2005, p.4)

La emotividad o la afectividad que puede generar o no el público con el personaje/figura está -como ya lo hemos mencionado constantemente- en el grado de identificación o espectacularidad con la que un creador compone su trabajo, y que cualquiera que sea la intencionalidad o estilo escénico realizado, es importante reconocer la presencia de estos trabajos como el proceso profesional que es.

Por último, a pesar que en Perú se observa muy poco las puestas en escenas a partir de textos neo-dramáticos, es relevante incidir en que en otros lugares hay más frecuencia de ellos e, incluso, más investigaciones dentro de los distintos campos teatrales. Así, a la última pregunta realizada a los actores de *Antes/ Después ¿Crees que la temática, el lenguaje, la puesta en escena, el abordaje actoral, la dramaturgia es nueva en el panorama teatral del Perú tanto para el público como para los artistas?* Algunos respondieron afirmativamente y otros no; pero, por supuesto, estas respuestas están en función de cuantas obras han observado en el transcurso de los últimos años. Sin embargo, Pilar mencionó: “Las obras europeas, pos dramáticas recién llegan como una novedad, pero ya pasaron de moda en Europa dando como resultado una vuelta al teatro épico del siglo pasado.” Con esta respuesta se finaliza lo que esta investigación desarrolla: 1. hay que reconocer la poca presencia de los procesos y creaciones escénicas en Perú que recién están vislumbrándose, a diferencia de otros países en donde ya están “pasados de moda”; y, 2. la “vuelta al teatro épico” o “teatro figural” que proponen Ryngaert y Sermon como forma de abordar este nuevo teatro que ya no es dramático, ni posdramático, ni épico, sino figural:

Figura viene del latín *fingere* (moldear) y en francés *feindre* (fingir). Por lo que “hablar de un teatro de figuras y no de personajes es precisamente volver a hablar de una actuación y de una representación visiblemente configurada, donde el imaginario es fabricado a la vista y no fundado sobre el engaño. (Ryngaert y Sermon, 2016, p. 188)

Es decir, accionamos y creamos en relación a nuestro propio tiempo-espacio. Por lo que, dando la bienvenida y acogida a este “*teatro figural*: teatro de juego limpio” (Ryngaert y Sermon, 2016, p.188), se regresa al juego de la ficción-verdad que Aristóteles proponía con la *mimesis*, o Stanislavski con *las acciones físicas*, o el *posdrama* con los performers, entre otros; pero que, actualmente, el *teatro figural* se apropia de nuestro tiempo; y nunca olvidando que nuestra labor es, por y para un público que se transforma a la par de nosotros.

V. CONSIDERACIONES FINALES

La figura, como nuevo léxico teatral es resultado de las distintas transformaciones dramáticas y de los contextos en los cuales cada creador se desenvuelve. Por ello, la figura y el teatro figural en sí, propone una nueva mirada y bienvenida al teatro que se lleva a cabo, y del cual se debe generar más investigaciones desde los mismos creadores escénicos. Así, de esta investigación teórico documental, se rescata tres ideas fundamentales:

Primero, la profesionalización del actor está en continuar aprendiendo y redescubrirse en sus posibilidades expresivas, sus herramientas actorales, y su metodología para el abordaje los textos dramáticos y neo-dramáticos, entendiéndolo como la presencia de una historia y personajes similares a la de los seres humanos, y por el lado contrario, entendiéndolo como una ruptura fabular y la generalización de características que lo componen, respectivamente.

Segundo, según las concepciones de la *figura*, la semejanza que tiene con el *personaje* respecto a su abordaje actoral se comprende desde “lo interno a lo externo” y desde “lo externo a lo interno”; por lo que las diversas técnicas “tradicionales” propuestas por Stanislavski y sus discípulos, entre otros; pueden utilizarse para ello.

Tercero, se puede traducir el lenguaje y definiciones que se conoce del personaje tradicional para el abordaje de un personaje contemporáneo desde el un texto neo-dramático

hacia la puesta en escena. Así las *circunstancias dadas*, *el objetivo* y *los obstáculos* para ambos personajes son importantes para comprender su desarrollo. El por qué y para qué de una acción, su pasado y futuro; o comprender el presente de la acción para el mismo presente son ligeras distinciones entre el personaje y la figura. La *acción* puede ser activa o pasiva entre uno y otro, pero siempre dirigido hacia alguien más, sea el otro actor, uno mismo, el público, etc. El *conflicto* se genera a través y con el otro, o desde y con uno mismo, o desde y con el público.

Por último, la *figura* comprende la identificación entre el actor y su creación, y con ello una referencialidad hacia el espectador; distinto a lo que el personaje tradicional implica con la afectividad; pues la primera muestra y presenta una ilusión, y la otra encarna la ilusión. Sin embargo, ambas creaciones requieren de la organicidad y verdad escénica comprendida en cada tiempo y espacio de los mismos creadores y espectadores.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abirached, R. (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno* (pp. 395-415). España: Asociación de directores de escena.
- Alfreds, M. (2019). *Diferente cada noche. El actor en libertad*. (Cap. IV. pp. 353-415). Barcelona: Alba editorial, s.l.u.
- Aristóteles (1966). *La Poética*. Madrid: Editorial Aguilar.
- Bruder, M., Cohn, L., Olnek, M., Pollack, N., Previto, R., y Zigler, S. (1985). *Un manual práctico para el actor*. Lima: P.U.C.P.
- De Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: Texto y deconstrucción*. Barcelona: Anthropos.
- Dubatti, J. (2010). *El teatro y el actor a través de los siglos*. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del Teatro*. Lima: ENSAD.
- Dubatti, J. (2017). *Poéticas de liminalidad en el teatro*. Lima: ENSAD.
- Hormigón, J. A. (2008). *El personaje literario dramático al personaje escénico*. (Pp. 347-378/ 383-392). España: Asociación de directores de escena.
- Iglesias, P. (2005). *Una conversación con Robert Lepage a la hora del té. Una entrevista realizada por Pablo Iglesias Simón*. Creative commons.
- Irvin, P. (2003). *Directores: artes escénicas*. Pp. 149-163. Barcelona: Océano.

- Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires: Paidós.
- Knébel, M. O. (1990). *El último Stanislavski*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lehmann, H.T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Innova.
- Oliva, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de publicaciones.
- Parra, S. (2013, octubre 13). *Robot japonesa interpreta obra de teatro de Chejov*. Xatakaciencia. <https://www.xatakaciencia.com/robotica/video-robot-japonesa-interpreta-obra-de-teatro-de-chejov>
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. Cuba: Desiderio Navarro.
- Pavis, P. (2014). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de gato.
- Ráez, E. (2017). *El arte del hombre. Reflexiones de un profesor de teatro*. Lima: ENSAD.
- Rouviere, G. (2020). *Programa de mano: Antes/Después de Ronald Shimmelpheing*. Lima: ENSAD.
- Rueda, A. (2014, agosto 08). *Un robot protagoniza adaptación al teatro de libro de Kafka "La Metamorfosis"*. AmeliaRueda. <https://www.ameliarueda.com/nota/Un-robot-protagoniza-adaptacion-al-teatro-de-libro-de-Kafka-La-Metamorfosi>
- Ruíz, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Bilbao: Artezblai.
- Ryngaert, J.P. y Sermon, J. (2016). *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición*. México: Paso de gato.
- Sánchez, J.A (2008). *El teatro en el campo expandido*. Barcelona: Quaderns portàtils.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de gato.
- Sarrazac, J. (2006). *El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje*. Literatura: teoría, historia, crítica 8. Universidad Paris III Sorbonne Nouvelle.
- Shimmelpheing, R. (2003). *Antes/Después*. Chile: Theatre & Medien.
- Serrano, R. (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski*. Buenos Aires: Editorial ATUEL.
- Stanislavski, C. (1974). *Preparación del actor*. Buenos Aires: La Pleyade.

- Stanislavski, C. (1980). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de las vivencias*. Buenos aires: Quetzal.
- Sztajnszrajber, D. (19 nov 2015). *Derrida*. [video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk
- Torres, N. (2004). *Los procesos de identificación en el actor*. (Persona 7, 27-69) Universidad de Lima. [http://fresno.ulima.edu.pe/sf/sf_bdfde.nsf/OtrosWeb/Persona7Procesos/\\$file/02-PERSONA7-torres.pdf](http://fresno.ulima.edu.pe/sf/sf_bdfde.nsf/OtrosWeb/Persona7Procesos/$file/02-PERSONA7-torres.pdf)
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. España: Asociación de Directores de Escena de España.
Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: catedra.
- Vélez, M. (2015, enero-junio). Sobre la tragedia griega. *Araucaria Revista*, 17 (33), 31-58. <https://www.redalyc.org/pdf/282/28238686002.pdf>

VII. ANEXOS

Anexo A. Programa de mano de Antes/Después de Ronal Shimmelpheing, dirigido por Gilbert Rouviere, 2020, Lima-Perú.



Palabras del Director

Notas y preguntas a 10 días del estreno.

¿De qué trata esta obra?

¿De qué trata este título?

Todavía no hemos entendido todo.

Jean-Luc Godard dice: «No hay que entender, solo hay que ver y escuchar»

Seguimos descubriendo esta obra, Dando que ver y que escuchar.

De esto surgen sentidos que se nos escapan.

Trabajar en lo sensible, en lo invisible. Qué pasa entre un hombre y una mujer después de 11 años de vida juntos.... ¿Qué vive esta señora de más de setenta años? ¿De qué sufre este Joven empresario?... ¿Por qué esta pareja de cincuenteros sigue junta, aunque se detestan? ¿Por qué este hombre casado, con hijos, con un trabajo, decide de pasar del otro lado del espejo?...

Esta obra nos cuenta sobre nosotros, hoy. Nuestras contradicciones, nuestras complejidades.

Cuentos fragmentados en un espacio fragmentado.

Y para los actores y las actrices, el único apoyo es ellos mismos, hoy...

Lo que miran y escuchan.

No se trata de tal o tal forma de teatro, no se trata de psicología, o de representaciones... ¡No! Solo se trata de nosotros. Hoy. ¿Cómo hacer esto? ¿Qué tengo que hacer, yo, actor/ actriz, para dar a ver y a escuchar?

Una relación directa y concreta, con los compañeros, con el texto, con el escenario, con el espacio....

Decir a los actores que actuar es acto político, un acto íntimo, un acto de resistencia a la oscuridad. Un acto orgulloso, irreverente, indisciplinado, subversivo... Un acto alegre e irresistible.

Sobre todo, en este momento.

Que sea Antes o Después de la pandemia, seguimos haciendo teatro.

Y la suerte que tenemos, es que hacemos teatro en un lugar único.

Trabajamos en condiciones excepcionales, con personas totalmente involucradas en la creación. Del equipo de limpieza a los técnicos, las chicas de los vestuarios, todos apoyan con mucho cariño y atención este proyecto. Esto nos permite sentirnos, durante tiempo de la creación, en nuestra casa. Gracias Lucía. Gracias Emilio, Diana y todo el equipo de la ENSAD.

Gilbert Rouviere

Anexo B. Preguntas y respuestas del elenco en el 2021 de Antes/Después de Ronal Schimmelpfening, dirigido por Gilbert Rouviere el 2020, en Lima-Perú.

**Ficha Antes Después de Roland Schimmelpfening
Dirección de Gilbert Rouviere (2020)**

Nombre y apellido: María del Pilar Núñez Ríos

¿Qué personaje te asignaron? Una mujer rusa, una mujer de más de 60, y una narradora del organismo
¿Cómo abordaste tu creación? (¿análisis, técnicas, herramientas, proceso, etc.?) ¿Crees que este tipo de dramaturgia exige otra técnica o método actoral que no sea algunos de los “tradicionales”?

Creo que a estas alturas del siglo xxi hemos visto muchas técnicas, y lo posmoderno exige el uso de varias con un espíritu lúdico. Lo novedoso tiene que ver con el proceso de montaje de las escenas.

Para mí fue un proceso más frío, como más actuación para la cámara, con mucho control de las emociones. Una actuación más épica, casi brechtiana.

¿Qué indicaciones recibías de parte de tu director? ¿En qué se basó la dirección de actores?

Pedía fluidez, y precisión de las acciones, secuencias y texto a pesar de estar fuera de contexto.

¿Qué fue lo más sencillo y qué fue lo que más te costó al realizar esta creación?

Lo más sencillo actuar en cada escena y lo más difícil la orquestación de todos esos universos y la fonética del ruso.

¿Crees que un no-actor/actriz podría afrontar este tipo de creación? ¿Por qué?

Creo que se requiere mucha técnica para que toda la secuencia sean precisas y con densidad y un actor amateur podría hacerlo, pero talvez le faltaría consistencia.

Antes de esta obra ¿Ya habías trabajado con un texto similar como actor o actriz? Si tu respuesta es afirmativa ¿cómo lo abordaste?

A través de la investigación del autor, su contexto, su universo, la visión del director y su análisis, para buscar mis materiales en la iconografía para la construcción de un cuerpo y su universo, su postura, respiración, gesto, el aprendizaje fonético del texto. para cada cuadro.

¿Crees que la temática, el lenguaje, la puesta en escena, el abordaje actoral, la dramaturgia es nueva en el panorama teatral del Perú tanto para el público como para los artistas?

En realidad, no. Es un conjunto de retos que permiten desarrollar diferentes grafías escénicas, técnicas de dirección y de montaje. La técnica de actuación es más o menos la del teatro épico., narrativo. Las obras europeas, pos dramáticas recién llegan como una novedad, pero ya pasaron de moda en Europa dando como resultado una vuelta al teatro épico del siglo pasado.

Ficha Antes Después de Roland Schimmelpfennig

Dirección de Gilbert Rouviere (2020)

Nombre y apellido: Ebelin Ortiz

¿Qué personaje te asignaron? Una monja, La mujer, Isabel, El grillo, Narradora

¿Cómo abordaste tu creación? (¿análisis, técnicas, herramientas, proceso, etc.?) ¿Crees que este tipo de dramaturgia exige otra técnica o método actoral que no sea algunos de los “tradicionales”?

Como actriz prefiero encontrarme con el texto el primer día de lectura y me dejo llevar por las imágenes que me invaden. Soy intuitiva y dejo que el director me guíe, propongo y me adapto al método del director.

¿Qué indicaciones recibías de parte de tu director? ¿En qué se basó la dirección de actores?

Gilbert basó la dirección en sensaciones, acciones concretas y ejemplifica.

El hecho de no hablar español no es límite para su dirección.

¿Qué fue lo más sencillo y qué fue lo que más te costó al realizar esta creación?

Me cuesta aprender los textos porque los veo únicamente en la hora de ensayo.

¿Crees que un no-actor/actriz podría afrontar este tipo de creación? ¿Por qué?

No creo, este fue un montaje coral y como participamos actores de distintas vertientes lo que primó fue la escucha.

El nivel de alerta y coreografía demanda de un entrenamiento profesional.

Antes de esta obra ¿Ya habías trabajado con un texto similar como actor o actriz? Si tu respuesta es afirmativa ¿cómo lo abordaste?

Esta es mi cuarta obra coral. Trabajé con Jorge Alí Triana dos obras: “Crónica de una muerte anunciada” y “La Cándida Eréndira y su abuela desalmada”, y con Norma Martínez: “Orlando” estos montajes requerían de entrenamiento corporal y de alta escucha.

¿Crees que la temática, el lenguaje, la puesta en escena, el abordaje actoral, la dramaturgia es nueva en el panorama teatral del Perú tanto para el público como para los artistas?

Totalmente, Gilbert no solo tuvo la visión de director escénico y de actores, también plasmó una mirada desde adentro al ser los ojos del Camarógrafo.

A diferencia de otras obras grabadas, esta tenía al espectador dentro de cada escena.

Ficha Antes Después de Roland Schimmelpfennig

Dirección de Gilbert Rouviere (2020)

Nombre: Tania López Bravo

Maestría en Teatro y Artes Escénicas

Desarrollo del protocolo de investigación del TFM

Nombre y apellido: Liz Navarro

¿Qué personaje te asignaron? “La pelirroja” (joven cosmetóloga interesada en un hombre mayor) .

¿Cómo abordaste tu creación? (¿análisis, técnicas, herramientas, proceso, etc.?) ¿Crees que este tipo de dramaturgia exige otra técnica o método actoral que no sea algunos de los “tradicionales”?

Abordé desde una perspectiva de “afuera hacia adentro”, aspecto físico hacia aspecto psicológico, tan sólo que se llame “La pelirroja” me causaba curiosidad, investigué perfiles semejantes tanto de la vida real como en personajes de películas referidas.

Yo, como actriz no soy de fijarme en un solo método o herramienta, siempre involucro todas haciendo una técnica cercana a mi ritmo de asumir un personaje.

¿Qué indicaciones recibías de parte de tu director? ¿En qué se basó la dirección de actores?

Primera o segunda vez en mi carrera que tiendo asumir ese tipo de proceso, el escuchar por parte del director: “viéndote ya eres el personaje, sólo céntrate en el texto”. Es interesante oír ello pero a la vez se lidia un poco personalmente . Tengo entendido que mis compañeros de escena, tenían la misma premisa.

¿Qué fue lo más sencillo y qué fue lo que más te costó al realizar esta creación?

Sencillo: CAMINAR EN TACOS.

COSTÓ: JUGAR PIMBALL Y entender el paradigma del conformismo en el ser humano.

¿Crees que un no-actor/actriz podría afrontar este tipo de creación? ¿Por qué?

NO PODRÍA ,porque se llevaría muchos conflictos a casa.

Antes de esta obra ¿Ya habías trabajado con un texto similar como actor o actriz? Si tu respuesta es afirmativa ¿cómo lo abordaste?

Similar , respecto a que en mí veía el director el Personaje, sólo me preocupe por el perfil psicológico o mejor dicho la situación de “ser y decir tal cuál es como se siente en el presente”.

¿Crees que la temática, el lenguaje, la puesta en escena, el abordaje actoral, la dramaturgia es nueva en el panorama teatral del Perú tanto para el público como para los artistas?

No, tan solo en como se transmitió la obra, plataforma online, que por contexto de Pandemia conllevó a visualizarse de esa manera la cual dificulta por omitir ciertos códigos audiovisuales.

Ficha Antes Después de Roland Schimmelpfennig

Dirección de Gilbert Rouviere (2020)

Nombre y apellido: LUIS MIGUEL YOVERA SÁNCHEZ-DÁVILA

Nombre: Tania López Bravo

Maestría en Teatro y Artes Escénicas

Desarrollo del protocolo de investigación del TFM

¿Qué personaje te asignaron? FELIPE, EL HOMBRE DEL INSECTARIO, BAILARIN 1, y EL HOMBRE A LA ESPERA

¿Cómo abordaste tu creación? (¿análisis, técnicas, herramientas, proceso, etc.?) ¿Crees que este tipo de dramaturgia exige otra técnica o método actoral que no sea algunos de los “tradicionales”?

LA MAYORÍA DE PROCESOS ACTORALES QUE HE ABORDADO HAN SIDO HACIA TEXTOS DRAMÁTICOS CON UNA ESTRUCTURA ARISTOTÉLICA CLARA, DE INICIO, NUDO Y DESCENLANCE, LO CUAL ME HA PERMITIDO TENER UN CONOCIMIENTO DEFINIDIO SOBRE LA ACCION DRAMÁTICA DEL PERSONAJE A INTERPRETAR.

EL ABORDAJE HACIA UNA OBRA QUE ROMPE CON LA ESTRUCTURA ARISTOTÉLCIA, Y POR ENDE, QUE AFECTA LA ACCIÓN DRAMÁTICA DEL PERSONAJE, ES DISTINTO. CADA OBRA ES ÚNICA Y CADA PERSONAJE TIENE UN UNIVERSO DIFERENTE. INDEPENDIENTEMENTE DE LA ESTRUCTURA DRAMÁTICA Y DE LA TÉCNICA O ANÁLISIS QUE SE APLIQUE, SIEMPRE TRATO DE DESARROLLAR EL UNIVERSO DEL PERSONAJE, INVESTIGAR SOBRE SU POSIBLE COMPORTAMIENTO Y SUS MOTIVADORES DE ACCIÓN. ESTOS SON INDICADORES QUE NUNCA CAMBIAN EN MI TRABAJO ACTORAL.

CREO QUE LAS “TÉCNICAS” O “MÉTODOS” QUE SE UTILICEN YA SEAN EN OBRA “TRADICIONALES” O “NO TRADICIOANLES” DEPENDE MUCHO DE COMO UNO DEFINA SU TRABAJO ACTORAL. EN MI CASO, LLEVO AÚN 6 AÑOS EN EL CAMPO ACTORAL, LO CUAL ME HACE MENCIONAR QUE HASTA EL MOMENTO NO PUEDO HABLAR DE ALGUNA TÉCNICA O MÉTODO QUE EJERZA PROPIAMENTE EN MI TRABAJO. POR OTRO LADO, COMO LO HE MENCIONADO LINEAS ARRIA, CADA OBRA, Y CADA PERSONAJE, ES UN PROCESO DISTINTO QUE RETA CONSTANTEMENTE LA EFECTIVIDAD DE MI TRABAJO Y QUE DEFINE POCO A POCO LAS MEJORES VIAS DE ABORDAR UN TEXTO DRAMÁTICO Y UN PERSONAJE EN PARTICULAR.

¿Qué indicaciones recibías de parte de tu director? ¿En qué se basó la dirección de actores?

EL PROCESO DE “ANTES DESPUES” FUE MUY CORTO Y, POR ENDE, MUY LIMITADO PARA EXPLORAR POR PARTE DE LOS ACTORES. LAS INDICACIOENS POR PARTE DE GILBERT ROUVIERE ERAN BASTANTE DIRECTAS Y PRECISAS PARA EJECUTAR CIERTAS ACCIONES.

DESDE MI PERSPECTIVA, LA DIRECCIÓN DE ACTORES TUVO MUY POCO TIEMPO PARA LA EXPLORACIÓN Y LA RECEPCIÓN DE PROPUESTAS Y CREO QUE SE INCLINÓ MÁS HACIA LA COMPOSICIÓN DE LA PUESTA QUE A PONTENCIACIÓN DE PROPUESTAS ACTORALES.

¿Qué fue lo más sencillo y qué fue lo que más te costó al realizar esta creación?

TRABAJAR CON COMPAÑEROS QUE HE CONOCIDO ANTERIORMENTE FUE LO QUE MÁS FACILITÓ MI TRABAJO PORQUE HABÍA UN CONOCIMIENTO PREVIO DE LA PERSONA QUE AYUDABA AL TRABAJO EN ESCENA.

LO QUE MÁS ME COSTÓ FUE TRABAJAR PERSONAJES COMO “EL HOMBRE A LA ESPERA” O “BAILARIN 1” QUE TUVIERON ESCENAS INTERESANTES SIN UN SOLO DIALOGO Y QUE SU ACCIÓN RECAÍA NETAMENTE EN UN ASPECTO FÍSICO.

¿Crees que un no-actor/actriz podría afrontar este tipo de creación? ¿Por qué?

LA MAYORÍA DE ACTORES (PERUANOS) ESTAMOS ACOSTUMBRADOS A TRABAJAR OBRAS CON UNA ESTRUCTURA DRAMÁTICA CLARA Y ENTENDIBLE. CUANDO NOS TOPAMOS CON UNA OBRA COMO ESTA LA TILDAMOS DE “RARA”, “PASTRULA” O “INCOHERENTE”. SI PARA ACTORES QUE YA TIENEN EXPERIENCIA EN EL CAMPO TEATRAL PUEDE RESULTAR DIFÍCIL ABORDAR ESTE TIPO DE OBRAS, PARA PERSONAS QUE RECIENTE ESTAN INICIANDO SU PROCESO ACTORAL PUEDE RESULTAR MÁS FRUSTRANTE. SIN EMBARGO, ESTA PERSPECTIVA DEPENDE MUCHO DE LA PERSONA. A UNOS LES PUEDE DESAGRADAR EN GRAN MEDIDA, COMO A OTROS LES PUEDE LLAMAR MUCHO LA ATENCIÓN A TAL PUNTO DE DESPERTAR SU LADO INVESTIGATIVO SOBRE NUEVAS FORMAS DE HACER TEATRO.

Antes de esta obra ¿Ya habías trabajado con un texto similar como actor o actriz? Si tu respuesta es afirmativa ¿cómo lo abordaste?

NO, FUE EL PRIMER TEXTO.

¿Crees que la temática, el lenguaje, la puesta en escena, el abordaje actoral, la dramaturgia es nueva en el panorama teatral del Perú tanto para el público como para los artistas?

PARA EL PERÚ, SI. LA MANERA EN CÓMO SE CONTÓ, LOS MEDIOS QUE SE INCORPORARON Y LA CANTIDAD DE TEMATICAS QUE TUVO LA OBRA CREO QUE SON ASPECTOS NUEVOS PARA LATAN ACOSTUMBRADA Y CÓMODA FORMA DE HACER TEATRO EN EL PERÚ.

Ficha Antes Después de Roland Schimmelpfennig

Dirección de Gilbert Rouviere (2020)

Nombre y apellido: Giacomo Ossio Rojas

¿Qué personaje te asignaron? El hombre de las colleras

¿Cómo abordaste tu creación? (¿análisis, técnicas, herramientas, proceso, etc.?) ¿Crees que este tipo de dramaturgia exige otra técnica o método actoral que no sea algunos de los “tradicionales”?

Primero tuve que identificar el texto, la situación, el contexto en si; tuve que aprenderme el texto por completo para luego empezar a proponer acciones. Lo segundo que hice, fue plantear propuestas escénicas enlazando mis acciones con las palabras para intentar darle organicidad entre palabra/acción, buscaba muchas formas, trataba de jugar con las acciones, encontrar niveles.

¿Qué indicaciones recibías de parte de tu director? ¿En qué se basó la dirección de actores?

Nombre: Tania López Bravo

Maestría en Teatro y Artes Escénicas

Desarrollo del protocolo de investigación del TFM

Gilbert, buscaba ver las propuestas de los actores, buscaba la iniciativa de los actores en proponer escenas; su dirección se basó en realizar pequeños ajustes a las propuestas o en un mayor nivel, descartarla completamente y brindarle una idea al actor para que este pueda proponer. Las indicaciones que recibía de Gilbert era, buscar e ir encontrando el sentido a las escenas; lo que el deseaba era que las acciones debían ser mínimas, no quería que hagamos demasiadas acciones, sino lo más mínimo posible y que la palabra cobre mayor fuerza.

¿Qué fue lo más sencillo y qué fue lo que más te costó al realizar esta creación?

Lo más sencillo fue trabajar en las escenas ya planteadas y darle mayor fuerza, en ir dándole más y más sentido a las escenas que ya estaban planteadas. Lo que más me costó, fue encontrar las escenas, tuve que probar constantemente de varias maneras una misma escena hasta poder encontrar una que convenza al director.

¿Crees que un no-actor/actriz podría afrontar este tipo de creación? ¿Por qué?

No. Porque un actor académico ya tiene el conocimiento previo de como trabajar y proponer una escena, tiene la versatilidad de poder crear y dibujar de muchas maneras un personaje; por otro lado un no - actor, espera a que el director le diga lo que tiene que hacer y si busca proponer, no tendría las suficientes herramientas; y si lo tomamos de un actor empírico (con años de experiencia), es por los mismos años de experiencia que tiene para que este pueda encontrar ciertas propuestas escénicas, sin embargo, igual no sería lo mismo que un actor académico.

Antes de esta obra ¿Ya habías trabajado con un texto similar como actor o actriz? Si tu respuesta es afirmativa ¿cómo lo abordaste?

Si, en mi trabajo de tesis para poder egresar de la ENSAD. Lo primero que hice fue situar mi contexto, y encontrar los problemas que se encuentran a mi alrededor, luego me centré en investigar por completo estos problemas para finalmente, plantear una situación. Previamente a todo eso, ya me había aprendido el texto y enlazado con los problemas que encontré en mi contexto social.

¿Crees que la temática, el lenguaje, la puesta en escena, el abordaje actoral, la dramaturgia es nueva en el panorama teatral del Perú tanto para el público como para los artistas?

No la considero nueva, considero que no está bien difundida como un medio cultural popular. En nuestro país existen diversos medios que están por encima del panorama teatral; está muy centralizado y siento que un poco monopolizado; se le brinda más opciones a compañías grandes que a grupos con ambiciones de surgir.

Ficha Antes Después de Roland Schimmelpfennig

Dirección de Gilbert Rouviere (2020)

Nombre: Tania López Bravo

Maestría en Teatro y Artes Escénicas

Desarrollo del protocolo de investigación del TFM

Nombre y apellido: Flavio Alejandro Giribaldi Rivera

¿Qué personaje te asignaron? Hombre de 30 años, bailarín y predicador.

¿Cómo abordaste tu creación? (¿análisis, técnicas, herramientas, proceso, etc.?) ¿Crees que este tipo de dramaturgia exige otra técnica o método actoral que no sea algunos de los “tradicionales”?

Desde el trabajo con mi compañera en la escena. Plantear las acciones y contrastarla durante la ejecución. Descubrir la naturalidad en la repetición y el riesgo.

Creo que esta obra al presentar diferentes monólogos, momentos de ruptura y diálogo con el público requiere un abordaje distinto para esos momentos, no necesariamente se tiene que abordar desde la acción. Es difícil mantener una acción ya que las escenas son cortas, y la acción se interrumpe constantemente.

¿Qué indicaciones recibías de parte de tu director? ¿En qué se basó la dirección de actores?

Indicaciones que trataban de determinar una atmósfera en la escena. Las indicaciones fueron de alguna manera la traducción de las imágenes sensoriales del director quién trataba que usemos eso para nuestra creación

¿Qué fue lo más sencillo y qué fue lo que más te costó al realizar esta creación?

Podría decir que lo más difícil fue lograr continuidad en la ruptura. Contar la historia a través de escenas muy cortas, interrumpidas, que se cortan abruptamente y se retoman varias escenas después. También los momentos en los que se dialoga con el público, se cortaba la acción para dar un comentario y luego se debe retomar la acción.

¿Crees que un no-actor/actriz podría afrontar este tipo de creación? ¿Por qué?

Creo que los no actores pueden lograr cierto nivel de sinceridad, aunque creo que obras teatrales no aristotélicas requieren herramientas técnicas a nivel corporal y vocal que pueden hacer su abordaje más difícil para un no actor.

Antes de esta obra ¿Ya habías trabajado con un texto similar como actor o actriz? Si tu respuesta es afirmativa ¿cómo lo abordaste?

Fue la primera vez.

¿Crees que la temática, el lenguaje, la puesta en escena, el abordaje actoral, la dramaturgia es nueva en el panorama teatral del Perú tanto para el público como para los artistas?

Para el teatro comercial limeño, definitivamente sí. En las plazas más comerciales del teatro limeño no he logrado ver una obra con una estructura o lenguaje similar. En el caso del teatro independiente diría que no, ya que en este circuito las propuestas suelen ser más diversas.