



Encuentros y desencuentros en la creación del personaje

Encounters and disagreements in the creation of the character

BENITO CAÑADA RANGEL

Facultad de Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro (México)

benito.canada@uaq.edu.mx

Recibido: 20 de mayo de 2021

Aceptado: 20 de julio de 2021

RESUMEN:

Se considerará a el actor como el eje central de este encuentro – des – encuentro; encuentro con la técnica, la práctica y el proceso de experimentación o búsqueda de la creación del personaje (improvisación); desencuentro del actor con él mismo durante el proceso de creación del personaje, desencuentro con la técnica al enfrentarla a la práctica.

Nos centraremos en teorías como las de: Kowzan sobre el signo y el teatro; las acciones físicas de Stanislavsky y en estudios hechos por el que suscribe sobre la improvisación; dando énfasis en esta propuesta que, para lograr el momento de creación, podemos recurrir a la búsqueda y uso de los signos icónicos y miméticos tal como son señalados por Kowzan y adecuarlos por el actor para lograr la creación y caracterización del personaje, siempre utilizando la improvisación como parte sustancial en el proceso de experimentación y creación.

Se expondrán y vincularán cada uno de los de los conceptos antes citados y como se entrelazan para ayudar al actor a crear su personaje en el periodo de definición con las improvisaciones y como eso, lo ayuda a desvincularse de sus propios patrones corporales, ayudándole así a una creación integral.

PALABRAS CLAVE: Signos icónicos, miméticos; improvisación, creación, personaje.

ABSTRACT:

The actor will be considered as the centering axis of this meeting – des – meeting; encounter with the technique, practice and process of experimentation or search for the creation of the character (improvisation); disagreement of the actor with himself during the process of creating the character, disagreement with the technique when facing it to practice.

We will focus on theories such as: Kowzan on sign and theater, Stanislavsky's physical actions and on studies made by which he subscribes on improvisation; giving emphasis in this proposal, that to achieve the moment of creation, we can resort to the search and use of the iconic and mimetic signs as they are pointed out by Kowzan and adapt them by the actor to achieve the creation and characterization of the character, always using improvisation as a substantial part in the process of experimentation and creation.

Each of the aforementioned concepts will be exposed and linked and mentioned how they are intertwined to help the actor create his character in the period of definition with improvisations and as that, it helps him to dissociate himself from his own body patterns, thus helping him to an integral creation.

KEYWORDS: Iconic, mimetic signs; improvisation, creation, character.



1. Encuentros y desencuentros

Podemos considerar que la vida es un constante ir y venir, un constante encuentro y desencuentro, con uno mismo y con todo lo que nos rodea, la sociedad nos impulsa a esa vorágine en la que muchas veces no podemos lograr una identidad y somos más una imagen o un signo del círculo social en que nos encontramos, somos una infinita variedad de máscaras sociales, a qué nos referimos, no es deseo el entrar a un debate en sí las normas o cánones sociales son correctos o estamos a favor o en contra de ellos, en el caso particular de quien escribe, muchos de estos son el lastre de ideas de tiempos pasados o de estereotipos mal enfocados, pero aun así, son, pese a todo, parte de nuestra realidad y de nuestros encuentros y desencuentros.

En nuestro mundo teatral, la multiplicidad de encuentros es casi infinita, todos ellos inician con la capacidad del ser humano de observar su entorno y del deseo de comunicarse, esa necesidad es la que a lo largo del tiempo ha generado todos los encuentros, la historia lo ha dejado muy claro, por ejemplo, los primeros encuentros rituales del hombre de las cavernas al transmitir la manera de realizar la cacería; pero el encuentro no es solamente entre el que dice y el que escucha, está en el encuentro con tecnologías, con el fuego que ilumina el interior de la caverna, con el calor irradia y permite estar más confortable, también el encuentro se da con la narración de la cacería, como no sabemos a ciencia cierta si se tenía un idioma estructurado, lo que si sabemos es que el ser humano se expresa con otros lenguajes propios a su existencia, nos

referimos a su corporalidad, a su expresividad integral, y por supuesto a lo que tenemos como vestigios en las propia locación, las pinturas rupestres, en las que vemos que rodean al la presa, en la que vemos sus cuerpos en diferentes actitudes, en la que vemos las herramientas de caza, tenemos también la tecnología aplicada para la elaboración de la tinta; recapitulando, encuentro del homínido consigo mismo, con los demás, el encuentro y desarrollo de sus habilidades comunicativas, la observación, experimentación y desarrollo de tecnologías que favorecerán su encuentro comunicativo (fuego y pintura), y en algunos casos, estos se han perpetuado hasta nuestros días. Como dice César Oliva (1990), “todo esto no era todavía teatro, ni siquiera teatralidad. Era simplemente <diálogo>, comunicación elemental y primaria. Sin embargo, todos estos elementos y códigos (basados en el gesto, el movimiento, la voz...) formarán parte del lenguaje múltiple del teatro” (p. 11).

Pero, para que el encuentro en este modelo comunicativo básico se diera, forzosamente se dieron desencuentros, nos referimos a que es como la vida misma, todo se gesta y está sustentado en el modelo científico del ensayo y el error, cada error o experimentación para lograr el objetivo, es a lo que queremos considerar como desencuentros; cada momento en que se observó la naturaleza y los efectos del fuego provocado por el rayo, motivo múltiples intentos fallidos – desencuentros – hasta el momento de poderlo manipular y por supuesto, hasta el momento de poderlo crear, podemos pensar que el encuentro fue fortuito en un mar lleno de desencuentros, que, al golpear dos rocas para formar la punta de una lanza o algún tipo de objeto, en algún momento, una de esas piedras fue un pedernal y así se generó la chispa; los encuentros y desencuentros con diferentes materiales para lograr la lanza o herramienta más eficiente, transitar del palo, al palo afilado, a la piedra afilada, son muchos desencuentros. De igual manera se dieron un sin fin de intentos para lograr una comunicación eficaz, hasta lograr el código o signo adecuado, obtener el signo convencional que fuera aceptado y entendido por todos los participantes de ese momento en especial.

Con lo expuesto, queda sustentado el encuentro y desencuentro que gestó el proceso comunicacional en la historia y en la sociedad, delimitándolo al ámbito teatral y a lo que compete en esta disertación, nos referiremos exclusivamente al proceso de comunicación que se da en lo que denominaremos la Escenosfera, término acuñado por Cañada y que suscribe de la siguiente manera:

... la escenosfera, que estará conformada por la suma de los sistemas que integran el teatro en el momento de la representación escénica, de manera que estos crean sus propios límites y fronteras, como son: el edificio teatral, espacio escénico, la escenografía, la utilería, el vestuario, los peinados, el maquillaje, la iluminación, el individuo – actor – personaje, el texto escrito, el texto pronunciado, la música, los efectos sonoros y, como ya comenté, el público o espectador. En cada uno de estos sistemas existen diferentes niveles de percepción y lectura, de decodificación y codificación, de búsqueda de signos y significados que se gestan en las diferentes etapas de creación e interrelación para construir la escenosfera. (Cañada, 2019, p. 14)

Así como expusimos fugazmente el uso del fuego y la aplicación de tecnologías y herramientas para que, dentro del proceso de comunicación se dieran múltiples encuentros y desencuentros, asimismo pasa entre cada uno de los sistemas que conforman la escenosfera, el encuentro máximo se da cuando el espectador vive el momento de la representación, éste percibe con todos sus sentidos, los sentidos que más se involucran es el oído y la vista, ya que el público ve y escucha todo lo que pasa en la escena, pero debemos puntualizar que la comunicación es integral, el olfato, el gusto y el tacto también están activos y participan, como seres humanos vivimos de manera integral, y como lo hemos mencionado, toda la escenosfera está activa y en ella se involucra el edificio teatral, en el que el patio de butacas es uno de los tres espacios primarios (recepción, patio de butacas y escenario), el tacto siente la butaca, siente la temperatura del espacio, de igual manera el olfato, percibe los perfumes y humores de todo lo que le rodea y como lo sabemos, toda la información genera un recuerdo, un encuentro con la información que el individuo a generado a lo largo de la vida y, esa información, involucra el gusto, todo el evento y asistencia al teatro es un encuentro integral, pero como lo dice Bayón (2003), “el receptor se hace complejo porque en principio es un lector individual para pasar a ser un espectador colectivo (público)”. (p. 45), y en el colectivo es donde se da el desencuentro, ya que la escena no significa lo mismo para cada uno de los espectadores, cada uno de ellos la decodifica según sus referentes y experiencias vitales.

Lo mismo sucede con los demás sistemas de la escenosfera y quienes los crean, es el encuentro con la idea o sentido original, el desencuentro al particularizarlo con los sistemas sígnicos o lenguajes con que se transmitirá la idea y el encuentro o re-encuentro al retransmitir la idea al siguiente receptor, digamos texto – director, director – escenógrafo, director – iluminador, director – vestuarista, director – maquillista, director – actor, siendo con este último en el que centraremos nuestra atención, ya que el actor, es uno de los sistemas más complejos de toda la escenosfera, al ser, un polisistema vivo y mutante durante todo el proceso, a qué nos referimos, la luz se enfoca, se gradúa y ya no cambia, la escenografía igual, se construye y se utiliza, no cambia, pero el actor – actriz, es un sistema sígnico comunicacional cambiante e inestable, es justamente de esta inestabilidad de la hablaremos en este texto, dicho en términos afines al título, a los encuentros y desencuentros en la creación del personaje.

El primer encuentro – desencuentro se da entre el actor y el personaje, ya que éste debe prestar sus habilidades expresivas para crear o caracterizar al personaje, es el actor – persona, accionando y reaccionando a situaciones, circunstancias, palabras, hechos ficticios, no cotidianos (extra cotidianos, como los nombra Barba) o fuera de todo lo que a conformado como persona al actor, y todo, bajo un escaparate de observación o comunicación como lo es la escena y la representación. Tal como lo dice Bayón en su voz y citando a Cristóbal

(...) el actor debe de comunicar con todo el cuerpo, sentir su propio cuerpo y entregarse por completo a la escena. El instrumento de trabajo del actor es su cuerpo, “cuerpo entendido como un ser y un estar: inteligencia, sensibilidad, sensaciones, emociones y

sentimientos, plasticidad y forma, lenguaje hablado y voz, energía y presencia, pulsación y ritmo (Cristóbal, 2001; Bayón, 2003, p. 47).

Para que todo este encuentro y desencuentro del actor se eficiente en su proceso creativo en el momento de la acción escénica, tiene que enfrentarse a un fuerte proceso de entrenamiento

El entrenamiento escénico pues, hace posible la minuciosidad de la acción, la conciencia y precisión de los comienzos y finales de cada acción; logrando así que el actor sepa perfectamente hacia dónde está dirigiendo la escena, cómo todo su ser está orgánicamente en el escenario (cuerpo-mente-voluntad-sensaciones-emociones) logrado así la atención total del público pues cuanto más trabaje el cuerpo-mente, más unificación existirá entre actor-espectador. (Jiménez, 2011, p. 152)

Como vemos el entrenamiento le da al actor la posibilidad de conocerse a si mismo, le permite tener conciencia de sus habilidades y al tenerla, le permite enfrentar y romper disciplinadamente las áreas en las que no es tan hábil y así, poder emplear esas habilidades para construir su personaje, permitiendo alejarlo de sus propios patrones, modos y acercarse a los que necesita el personaje; siendo este proceso el punto más álgido del encuentro – desencuentro – encuentro del actor consigo mismo y con su oficio interpretativo, la disciplina que requiere romper con lo que te caracteriza como individuo y modificarlo dentro de la gran ficción escénica para representar con veracidad un personaje.

Presupongamos que el actor ya tiene toda la información que requiere para crear su personaje, logrado después de las constantes lecturas y análisis del texto dramático, del proceso de trabajo de mesa con el director y todos los que serán parte de la puesta en escena; estamos entrando al periodo de ensayos, es el tiempo en el que todo se pone a prueba y a punto para presentarlo ante el espectador, es donde todos los sistemas sémicos de la escenasfera confluyen y coexisten sus límites y fronteras; la metodología para que esto se de durante los ensayos y el actor logre la integración del todo, es mediante la improvisación, vemos lo que dice el que suscribe sobre, qué es improvisar en (Cañada, 2015, pp. 55-57):

Procedimiento de trabajo de investigación para la creación dramática (Koldobika, 1996, p. 52).

Técnica del actor que interpreta algo imprevisto, no preparado de antemano e inventado en el calor de la acción.

En la improvisación hay muchos grados: la invención de un texto a partir de un esquema o guion conocido y muy preciso; el juego dramático a partir de un tema o de una consigna; la invención gestual y verbal total sin modelo alguno en la expresión corporal, la desconstrucción verbal la búsqueda de un nuevo lenguaje físico (Pavis, 1998, p. 246)

Si bien, como apunta Pavis en la primera parte de la definición, la improvisación puede ser y es, una herramienta con la que cuenta el actor gracias a su formación en

una técnica¹ para sobrellevar los errores que se den a lo largo de una función o en el proceso de creación, ya sean personales o de algún partner; o bien como se lee en la segunda parte de la definición, la improvisación o juego dramático, nos sirve para:

- Encontrar, crear el texto o las palabras de los personajes.
- Para encontrar las situaciones.
- Las circunstancias.
- Los hechos de una escena o de un fragmento rítmico.
- Para crear los patrones vocales, gestuales, corporales del personaje o bien,
- Para deconstruir un trabajo ya realizado y darle un nuevo significado o
- Para deshacer nuestros patrones, para liberarnos de vicios y permitir la creación sin ataduras o bloqueos.

“La improvisación, en el terreno del drama, tiende a servirse de los dos elementos...: la respuesta espontánea ante el desarrollo de una situación inesperada, y la habilidad que nos exigirá el tratar tal situación...” (Hodgson y Richards, 1986, p. 24)

Grotowsky es uno de los que más ha trabajado sobre esta faceta creativa y liberadora del actor, ya que él con su “teatro pobre” pretendía que fuera solo el actor, sin ningún adorno el que transmitiera todo a los espectadores. Para lograrlo promueve que sus actores realicen un *training* con el cual descubra y supere sus obstáculos; partiendo de una interrogante:

¿Cuáles son los obstáculos que bloquean su camino para alcanzar el acto total que debe comprometer todos sus recursos psicofísicos, desde lo más instintivo hasta lo más racional? ¿Qué resistencias existen? Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que lo perturba. Todo lo que es creativo quedar adentro de él (Grotowsky, 1998, p. 178).

Lo importante del entrenamiento es que cubre dos facetas (no por ello va una antes que la otra, pueden coexistir durante la vida del actor y su constante formación):

Una, en el ámbito de formación, del *training*, para liberar al actor de sus bloqueos psico-físicos, brindándole las herramientas y posibilidades de uso y manejo de su cuerpo-mente para su trabajo actoral.

¹ Se ha hecho hincapié en la necesidad de la formación profesional; ahora refuerzo mis palabras con las de Grotowsky quien a su vez cita a Stanislavsky, “el teatro, y en particular la técnica del actor, no puede estar basado solamente en la inspiración o en otros factores imprevisibles como la explosión del talento, repentino y sorprendente, estallido de posibilidades creativas, etc. ¿Por qué? Porque a diferencia de otras disciplinas artísticas, la creación del actor es imperativa, es decir, se sitúa dentro de un lapso determinado y hasta dentro de un momento preciso. Un actor no puede confiar en un estallido de talento ni en un momento de inspiración.

¿Cómo se puede lograr que esos factores surjan en el momento en que se necesitan? Obligando al actor a que intenta ser creativo a dominar un método. (Grotowsky, 1984, p. 89)

La segunda faceta va ligada directamente al proceso creativo; permite que el actor realice su trabajo escénico y creativo de manera libre; con un completo dominio de su herramienta de trabajo, su cuerpo, sus emociones, su voz, en sí, todo él, dentro del proceso de búsqueda con las improvisaciones hasta crear y mantener el personaje durante toda la temporada.

Improvisando, investigando de la forma que nos lleva lejos, como hace el pintor que ensaya dibujos de los que luego sacará las cualidades que va a introducir en el cuadro completo... La improvisación crea y condiciona reflejos, igual que sacamos las experiencias de la vida (Hethmon, 1986, p. 281).

Consideramos que queda entendido en este apartado todo lo que nos implican los encuentros y desencuentros en el teatro y en el actor, y como el entrenamiento del actor y el uso de la improvisación en el proceso creativo, dado en los ensayos, permitirá que la construcción del personaje sea más efectiva durante el periodo comunicacional que se da en la puesta en escena con el espectador; veamos ahora otra etapa, cómo con el uso de los signos icónicos y miméticos podemos brindar información al actor para que realice su objetivo de crear al personaje.

2. Signos icónicos y signos miméticos

La creación del personaje por parte del actor se encuentra dentro del proceso que se ha denominado caracterización, éste se va gestando de manera paulatina y paralela a la asimilación de toda la información que el actor recibe en el encuentro con el material dramático y con el de su propia existencia y tal como se ha mencionado, con el desencuentro en el alejamiento del carácter del actor y el acercamiento al del personaje; todo el proceso se gesta mediante la experimentación científica (ensayo y error) dada en los ensayos con la improvisación, este punto lo desarrollaremos en el siguiente apartado.

Ahora nos enfocaremos a la caracterización – creación del personaje, si vemos al personaje como una sujeto vivo dentro de la escena, tenemos que dotarlo de todas las características que lo distinguen en la dramaturgia escénica, esto es, debemos hacer presente su forma de actuar, de comportarse, de accionar y reaccionar en cada situación y circunstancia escénica; debemos como actores, encontrar y crear cada uno de los patrones de conducta que lo caracterizan, dicho sea crear su carácter, este se sustenta en estos cuatro puntos:

I Constitución física.

Donde el correcto desarrollo corporal permite una mejor integración social y las deficiencias físicas condicionan el trato social y, la misma auto estima del individuo, llevándolo a una intro o extroversión. Algunos subrayan elementos de la morfología corporal “biotipos”, los cuales se supone determinan no solo el aspecto físico; sino también el comportamiento psíquico...

II Temperamento.

Éste va más a la naturaleza emocional. El temperamento sería la parte emotiva de la personalidad, estudiado desde la antigüedad como los humores.

III Inteligencia.

Es la capacidad que tenemos para resolver problemas y adaptarnos al continuo cambio de nuestro entorno; la inteligencia se clasifica de diferentes maneras según como captemos y asimilemos este entorno, tendiendo más a las imágenes, al raciocinio, a la emotividad, etc.

IV Carácter.

Determina nuestra forma de actuar, de comportarnos de una manera constante y deja ver nuestros rasgos o patrones de conductas morales y éticas y sociales. (Cañada, 2009, pp.38-39)

Como vemos, la caracterización del personaje estará dado en dos grandes áreas que abarcan estos cuatro puntos, siendo, la caracterización interna y la caracterización externa, es importante aclarar que, al hablar de estas dos áreas, no implica que estén separadas o que se trabajen de manera aislada, eso sería casi imposible, solamente para el estudio y para el proceso racional e investigativo del actor se separan, en los ensayos se trabajan de manera simultánea.

A la caracterización externa compete al punto I, la constitución física, y

A la caracterización interna competen los puntos II, III y IV, temperamento, inteligencia y carácter.

Toda la información que se requiere para satisfacer estos rasgos, se obtiene de dos textos, el dramático y el espectacular:

Primero, el texto dramático, la obra de teatro, ya sea un material brindado por un autor dramático o que sea producto de una creación colectiva, tanto previa al proceso de la puesta en escena o de una creación que se de manera simultánea – paralela al montaje de la obra. En el texto se nos da la temática general o mensaje que se desea transmitir al espectador, el objetivo general de la obra, nos plantean los personajes que comunicarán ese mensaje, cada uno con su objetivo particular, cada uno de estos objetivos, al enfrentarse, generarán los conflictos que permitirán la progresión dramática; el texto nos dirá los intereses particulares de cada personaje, el de dónde viene (sus antecedentes), a dónde va (que desea después de lo que sucede en escena, los consecuentes) y el qué hace en escena (las acciones que veremos para lograr los objetivos y transmitir el mensaje), nos plantea alianzas, las intrigas, los principios éticos y morales de los personajes y de la época, nos dice en donde sucede la acción, en fin, todo lo necesario para entender la trama; recordemos que para sustraer la información del texto, se le pueden realizar diferentes tipos de análisis, tal como lo señala Cañada (2012), análisis genérico, análisis estructural, análisis actancial, análisis semiótico, análisis del lenguaje y de las indicaciones escénicas o didascálicas; el producto de cada uno de esos análisis,

nos darán la información que requiere el actor para la creación del personaje y también darán parte de la información requerida para el texto espectacular.

Segundo, texto espectacular, este es el que crea el director para llevar el texto dramático a los espectadores, es la codificación de la propuesta estética del director y su trasvase a todos los sistemas sígnicos de la escenasfera, este texto permite lograr la puesta en escena; para conseguirlo se desarrolla en diferentes etapas: desde la selección del texto, pasando por la gestación de la propuesta estética del director, hasta el planteamiento a cada uno de los responsables de los sistemas y lenguajes escénicos, dígame, por mencionar algunos, musicalizadores, escenógrafos, vestuaristas, peinadores, iluminadores y por supuesto, los actores; la comprobación del texto espectacular se da durante el periodo de ensayos y en las representaciones frente al público.

Retomemos, qué es la constitución física para lograr la caracterización externa, es el cómo se ve y escucha el personaje: es alto o bajo, de qué color es tu tez, su cabello, sus ojos, cómo es su complexión fuerte, débil, flaco, gordo; su voz es fuerte o débil, es grave o aguda, o si habla lento o rápido, etc.; también es definir sus cada uno de sus patrones corporales, el cómo se mueve, camina, sus gestos y la calidad que tenga cada uno de ellos, así como sus patrones vocales, la manera en que habla, respira, articula, la dicción al hablar.

Qué es el temperamento, la inteligencia y el carácter, en la caracterización interna; si bien, el qué es, está implícito en cada concepto, pero puntualicemos que son la emotividad con que se enfrente el logro de sus objetivos, es la introversión o extroversión que tenga el personaje, es la capacidad que tenga para superar las situaciones de cada hecho a lo largo de la historia, es lo que consolida y da intención a las conductas vistas y desarrolladas en la caracterización externa, es el sustento ético y moral del personaje.

En resumen: es cómo se ve y cómo se comporta el personaje en cada momento para permitir el desarrollo de la trama, hasta llegar al desenlace de la obra.

Para sustentar el cómo se ve, podemos emplear como apoyo al trabajo del actor, los signos icónicos y para el cómo se comporta, los signos miméticos que estén a nuestro alcance, para respaldar esta afirmación, debemos dejar claro a qué nos referimos con signos icónicos y signos miméticos, para ello nos ayudaremos en la manera en que Kowzan define estos signos en su libro *El signo y el Teatro*.

Inicialmente deseamos señalar que no es este el momento de profundizar en los debates existentes por el término ícono y sus diferentes acepciones como iconicidad, iconoclasta, tampoco no nos detendremos a señalar las diferentes posturas existentes entre Peirce, Greimas, Eco, Paul Robert o el grupo μ , entre otros, ese puede ser tema de otra disertación; zanjado ese punto y así, no tenerlo como distractor, podemos puntualizar que utilizaremos “al adjetivo <ícono> posee, junto a la primera acepción, - propio, relativo a la imagen-” (Kowzan, 1997, p.84) y a “lo que el público ve en el teatro: decorado, efectos de iluminación, ciertos accesorios, determinado elemento que

forman parte de la apariencia exterior de los actores (en tanto que personajes)” (Kowzan, 1997, p.86).

Esto es, proponemos que el actor al tener la información referente a la imagen que debe tener su personaje, centre su trabajo en la búsqueda de todo aquel signo icónico que pueda apoyarlo en su trabajo creativo, estos signos pueden ser, desde el signo icónico más fiel al objeto representado, como lo es una fotografía, hasta la abstracción simbólica del objeto, de esta forma el actor tendrá material que le permita en los ensayos romper – desencontrarse – de el mismo y encontrarse con los rasgos que le permitan la caracterización externa del personaje; no está de más puntualizar que esta búsqueda se tiene que dar en todos los niveles, esto es, el actor puede recurrir a las imágenes que tiene por sus propias vivencias, puede salir y observar todo su entorno y encontrar todo aquel signo que le facilite su proceso creativo, puede ser en películas, revistas y hasta en los referentes que sus compañeros de trabajo o conocidos le den.

La búsqueda de información puede ser tanto en lo general, como en lo particular, se puede conseguir una imagen que signifique al personaje en su totalidad, pero podemos tener otras particulares, en cuento a los gestos que hace, la manera de caminar, qué tipo de ropa utiliza, qué colores le gustan, cómo se peina; podemos buscar también signos sonoros, para encontrar su timbre de voz. Si nos damos cuenta, la información que se puede recabar en esta investigación de los signos icónicos que representen al personaje, puede ser muy amplia; qué hace importante esta búsqueda, para los que nos dedicamos a las artes escénicas, es bien sabido que los actores, en repetidas ocasiones se quedan con la primera imagen o no pueden romper sus propios patrones, haciendo esto, más lento o complicado lograr una caracterización satisfactoria, al distraer la atención del actor en una búsqueda externa a su persona y luego llevarlo durante los ensayos a una creación icónica del material recolectado, permitirá romper esos posibles bloqueos y le ayudará en la creación de su personaje.

De igual manera, sucederá al realizar la búsqueda de los signos miméticos y su aplicación para lograr la caracterización interna, para entenderlo, veamos a qué nos referimos al hablar de signos miméticos, de igual manera no nos centraremos en las posturas planteadas por Platón, Aristóteles y todos los teóricos que han habado sobre la mímesis – imitación, deseamos ver el signo mimético como “el carácter mimético de un signo se determina en su proceso de creación y emisión, solo en los signos creados y emitidos voluntariamente, y que poseen un sujeto creador consciente” (Kowzan, 1997, p.93). que nos quiere decir esto, el signo mimético, si bien es parte de la imitación, no es una imitación fidedigna al objeto representado, no es una imitación icónica, la imitación es, como lo señala Kowzan, signos creados y emitidos voluntariamente, la imitación surge de la esencia del objeto imitados, el mejor ejemplo lo tenemos en la habilidad innata del ser humano, el niño no imita a sus padres con la idea de ser una copia fiel de ellos, imita sus rasgos característicos, lo que los identifica más allá de su imagen, esto es, se imita la intencionalidad de sus acciones, de sus gestos, del subtexto en el tono de la voz; de esta manera, el signo mimético nos da la esencia del individuo, nos permite imitar su carácter, tal y como lo ejemplifica Teofrasto, alumno de

Aristóteles, en su libro *Caracteres*, en el, Teofrasto describe las personas, como parte del trabajo mimético que se puede hacer u observar en su época, es información de un gran valor antropológico, como también, para el trabajo en la escena, ya que no describe el físico de alguien, describe sus actitudes y acciones, por ejemplo:

Del carácter de la Desconfianza... el desconfiado es un individuo capaz de enviar a un esclavo a hacer la compra y, a continuación, mandar a otro para que se informe de cuanto a comprado... Delante de testigos reclama los intereses a los que le deben dinero, a fin de que no pueda decir que no. (Teofrasto, 1988, p.92)

Vemos así, como el investigar, buscar y utilizar signos miméticos darán gran fuerza al actor en el proceso creativo para crear su personaje, ya que, después de tener la información del texto y posiblemente poder redactar las características de su personaje, respondiendo, cómo es, cómo se comporta, qué quiere, por qué lo quiere, y toda la batería de preguntas que desde la metodología de la investigación podemos plantear para responder con datos particulares, cómo es el carácter del personaje, sí no enfocamos en la búsqueda de los signos miméticos que sustenten esa información, podremos, por decirlo de alguna manera, crear a nuestro personaje como a un Frankenstein, ya que la sumatoria de todos los signos icónicos y miméticos que mejor lo representen, permitirá al actor, en el periodo de ensayos con las improvisaciones, sustentar su trabajo y adecuarlo para que con sus recursos y herramientas lo signifique adecuadamente. Este trabajo permitirá al actor, que cada personaje que represente sea distinto a su propio carácter y adecuado a cada una de las situaciones escénicas o puestas en escena en que participe.

3. La improvisación en el proceso creativo

Durante el periodo de ensayos se ponen a prueba todos los supuestos creativos dados tanto por el director, como por el actor, como por cada uno de los encargados de controlar los sistemas escénicos, se funden las fronteras de cada sistema para crear la semiosis escénica.

El trabajo del actor no es el mismo con o si vestuario, con o si iluminación, con o si el texto pronunciado con la intencionalidad adecuada, con o sin la caracterización, es fundamental darle el tiempo necesario a los ensayos para que la ficción escénica surja, ya que ésta es la representación de ese fragmento de vida que el espectador vivirá, y al vivirlo desde el patio de butacas, le permitirá contrapesarlo con sus propia existencia y de esta suerte, decodificar el mensaje según sus referentes.

Ahora bien, Cañada (2015) nos propone que el periodo de ensayos tenga tres momentos para encontrar con la improvisación, las acciones adecuadas para la creación del personaje, siendo estas: la de búsqueda, la de confirmación y la de definición; a su vez, cada uno de estos momentos se divide en tres etapas: la de búsqueda y acercamiento, la de definir y fijar y por último, la etapa de fijar y crear.

Cuál es el objetivo de cada uno de esos momentos y etapas, que el actor experimente, encuentre y fije los patrones que caracterizarán a su personaje, que los practique dentro de la partitura de acción de su personaje y que utilice todos y cada uno de los demás sistemas sýgnicos de la escena, para que así, el texto espectacular tome vida y la puesta en escena quede completa.

Tal como se comentó en el apartado de encuentros y desencuentros, la improvisación se utilizará como una herramienta, que bajo la guía del director, facilite al actor la creación de su personaje, para ello, el actor deberá, como ya se ha mencionado, hacer su tarea y encontrar toda la información e imágenes que le acerquen a los referentes propuestos por la dirección para significar el texto dramático y el texto espectacular, que en este caso, se propone la utilización de los signos icónicos y miméticos como material que le permitan desarrollar su trabajo creativo.

Las improvisaciones se pueden desarrollar tanto de manera individual, como grupal, según la escena o el objetivo que se desee lograr, las improvisaciones estarán enfocadas, aparte de lograr la caracterización del personaje, a lograr que las situaciones propuestas por la dirección sean significativas para el actor y el espectador, de igual manera se dará al trabajar con las circunstancias, los hechos, los objetivos, el texto y el subtexto, y el uso integral de cada sistema sýgnico; a que se refiere cada término mencionado, siguiendo el mismo orden de mención, que sea claro dónde se sitúa cada escena, qué es lo que pasa y cómo pasa, cuál es el deseo del personaje y qué se quiere decir en esa escena en particular, qué se dice y por qué se dice. Por ejemplo, la situación se da en una tienda OXXO, bajo la circunstancia de un robo, con los hechos del atraco hasta la fuga del delincuente, el objetivo de la escena es denotar la falta de empleo en la localidad y el del personaje es llevar alimento a su hijo de meses, podemos profundizar en cuanto a la época del año, los personajes que están en la escena, la postura de cada uno de ellos en cuanto a lo que pasa, según el estilo propuesto por el director, puede ser desde un montaje realista en el que el escenario sea una recreación fiel a la tienda o minimalista o bien, expresionista por desear resaltar los sentimientos del personaje y no tanto la razón. Cada uno de los puntos se trabajará en las improvisaciones hasta que se logre el ritmo y la integración de las partes.

Podemos hacer mención de que el actor bajo su entrenamiento y formación, podrá utilizar la técnica actoral en la que fue capacitado o en la que mejor funcione para lograr sus objetivos; existen a bien dos fuentes primarias dentro de las técnicas de interpretación, que son: la vivencial y la formal; la primera, se basa en los postulados dados por Stanislavsky con sus sistema de las acciones físicas y de allí, a los derivados dados por sus alumnos y escuelas que parten de sus enseñanzas, como es Seki Sano en México, Lee Strasberg en Estados Unidos, entre otros; y segundo, la escuela formal, que a nuestro parecer, en el mundo occidental inicia con los postulados de Meyerhold con la biomecánica, con Barba y su antropología teatral; el teatro ritual con Grotowsky, hasta el teatro social de Augusto Boal; haciendo un comentario puntual y así poder diferenciar las dos escuelas, debemos señalar que ambas tienen el mismo objetivo, brindar técnicas y / o herramientas al actor para hacer su trabajo, lograr la construcción del personaje, la

diferencia básica está en que la vivencial, busca que el proceso creativo sea de la caracterización interna a la externa para lograr dar vida al personaje y la escuela formal, busca que la construcción sea de la caracterización externa a la interna. Sin importar la escuela o técnica que tenga el actor, él debe de lograr su objetivo, crear un personaje que sea creíble a los ojos del espectador.

4. Conclusiones

El teatro es un arte muy complejo para su estudio y análisis, puesto que es una arte efímero al ser un espectáculo vivo, nos referimos a que el espectador ve, vive el momento durante la representación escénica, y al caer el telón, se acabó, solo quedaran las imágenes que la función plasmara en su memoria, permanecerá para su refección la temática tratada en el texto, pero nada más, y, aunque el mismo espectador vea la representación en repetidas ocasiones, nunca será igual, el estado de ánimo del público no será el mismo, las acciones y reacciones dadas por los actores para desarrollar la acción dramática no será igual; estas variantes dificultan el estudio del teatro durante la representación.

Propuestas como la que aquí se dan, si bien no impedirán que esa magia del espectáculo en vivo desaparezcan, si favorecerán que pasa lo que pase en cada función, el mensaje sea el mismo, que las acciones no cambien a voluntad de actores indisciplinados; las metodologías aquí expuestas favorecen que el trabajo sea más eficiente, que no más fácil, para lograr los objetivos generales dados en el texto espectacular, de esta suerte, los encuentros y desencuentros que suceden en todos los procesos, no distraigan a los ejecutantes y manipuladores de cada sistema sígnico y así, la semiosis escénica no perderá su esencia.

Queda de por más claro, que la formación y entrenamiento que tenga el actor lo facultará para desarrollar sus habilidades, lo hará apto para ejecutar su trabajo; existen muchos caminos para sustentar el proceso creativo del actor para crear su personaje, en esta propuesta, señalamos el uso de signos icónicos y miméticos podrán facilitar la creación de imágenes que favorezcan el desencuentro de las características propias del carácter del actor y faciliten el encuentro con las características del carácter del personaje, logrando así, superar posibles bloqueos en el proceso creativo.

Se ha señalado también la importancia que tiene utilizar la improvisación como una herramienta de búsqueda y creación durante el periodo de ensayos, se ha señalado brevemente una propuesta metodológica a seguir para lograr mejores resultados y sobre todo, para lograr integrar todos los sistemas y lenguajes que componen la escenasfera.

Somos conscientes de que este no es el único camino, seguiremos buscando, investigando y explorando para dar, desde la academia, alternativas a los futuros actores.

Bibliografía

- Bayón, P. (2003). *Los recursos del actor en el acto didáctico*. España: Ñaque.
- Cañada, Rangel, B. (2009). *Bases para la caracterización de un personaje*; en Schara J.C. (comp). *Diálogos Transdisciplinarios. Arte y sociedad*. México: Fontamara
- Cañada Rangel, B. (2012). *El análisis del texto y la creación del personaje*. México: Serie Bellas Artes. Universidad Autónoma de Querétaro.
- Cañada, Rangel, B. (2015). *Improvisación, proceso metodológico*. México: Fontamara.
- Cañada, Rangel, B. (2019). *Escenosfera, los signos de la escena*. México: Rialta Ediciones.
- Grotowsky, J. (1984). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Hodgson, J. y Richards, E. (1986.) *Improvisación*. España: Fundamentos.
- Jiménez, Dragucevic, P. (2011). *Tres grandes variantes del entrenamiento actoral: Stanislavski, Meyerhold, Grotowsky*. México: Serie Bellas Artes, Universidad Autónoma de Querétaro.
- Koldobika, Gotzon, V. (1996). *Explorando el Match de la improvisación*. España: Ñaque Editora.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Madrid: Arco libros S.L.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (1990). *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid, España: Cátedra.
- Pavis, P. (1990). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona, España: Paidós Comunicación.
- Teofrasto. (1988). *Caracteres*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.