



tsantsa
REVISTA DE INVESTIGACIONES ARTÍSTICAS



Congreso Internacional
IDEA
07-14. diciembre.2022

FACULTAD
DE ARTES/
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Nº13 Diciembre de 2022

Conexiones y digresiones en el análisis del texto dramático para la creación del personaje

Connections and digressions in the analysis of the Dramatic Text for the creation of the character

BENITO CAÑADA RANGEL

Universidad Autónoma de Querétaro (México)
benito.canada@uaq.edu.mx

Recibido: 16 de junio de 2022

Aceptado: 20 de noviembre de 2022

213

RESUMEN:

El texto dramático fue creado esencialmente para ser representado, la manera en que se extraiga la información y ésta genere las conexiones con la estética de la puesta en escena, es la génesis de la dramaturgia escénica.

En esta disertación presentará una propuesta metodológica que le permita, al actor, construir su personaje de forma idónea y creativa, gracias a lograr una visión de conexión y digresión entre el texto dramático, la estética de la puesta en escena y sus propios recursos, permitiendo que la construcción del personaje no se sustente en la intuición, lo cual, genera ansiedad y desenfoco en el actor.

Una metodología para estudiar el texto dramático y la propuesta estética permite al actor, vincular el mensaje y los elementos que el autor ha colocado en el texto, e integrarlo, con todos los lenguajes escénicos, logrando de esta forma el objetivo del teatro, una correcta comunicación con el espectador.

PALABRAS CLAVE: Personaje, análisis, texto dramático, lenguajes escénicos, signos.

ABSTRACT:

The dramatic text was created essentially to be represented, the way in which the information is extracted, and this generate the connections with the aesthetics of the staging, is the genesis of the scenic dramaturgy.

In this dissertation he will present a methodological proposal that allows the actor to build his character in an ideal and creative way, thanks to achieving a vision of connection and digression between the dramatic text, the aesthetics of the staging and his own resources, allowing the construction of the character not to be based on intuition, which generates anxiety and blur in the actor.

A methodology to study the dramatic text and the aesthetic proposal allows the actor to link the message and the elements that the author has placed in the text, and integrate it, with all the scenic languages, thus achieving the objective of the theater, a correct communication with the spectator.

KEYWORDS: Character, analysis, dramatic text, scenic languages, signs.

1. Posibles digresiones en el teatro

En todo proceso creativo existen grandes momentos de digresión que, a su vez, consolidan y permiten la trascendencia del acto creativo, ya que logra la conexión entre el agente comunicante y sus posibles receptores. En el teatro sucede en múltiples momentos y consideramos es parte fundamental para lograr la puesta en escena y su disfrute por el espectador.

A que nos referimos, podremos algunos ejemplos que nos ayudarán a clarificar la idea; el dramaturgo, es una persona, un ente social que, como todos, observa y cuestiona lo que sucede en su entorno, para luego consignarlo en su literatura dramática, consideramos que todos estaremos de acuerdo en esta parte del proceso creativo, pero siempre existe una digresión entre lo que realmente pasó, lo que vio y lo que interpreta, reflejado en lo que sustentará la idea o mensaje que desea plasmar en su texto.

Antes de continuar con esta idea, debemos de aclarar a qué nos estamos refiriendo con digresión.

Digresión en el diccionario de la RAE nos dice:

Del lat. *digressio*, derivado de *digredi* 'apartarse'.

f. Acción y efecto de romper el hilo del discurso y de introducir en él cosas que no tengan aparente relación directa con el asunto principal.

Se manejan como sinónimos: desviación y preámbulo.

Podemos señalar entonces que la digresión es una desviación a la acción o el efecto que nos separa de la idea o discurso original que, si bien parece que nos aleja de ella, puede en algún momento, ser el preámbulo que la enriquecerá desde otro referente.

Explicado este punto, el dramaturgo al observar el fenómeno social, en su proceso de recepción del hecho social y la manera en que lo interpreta, junto con la forma y estilo en que lo traslada a un texto dramático, produce, voluntariamente o no, una digresión del momento observado y por supuesto lo potencia al enriquecerlo con su aporte, así como, con la metaforización o simbolización del tema representado sustentado en algún género dramático o en algún estilo, mediante el cual desea que el público decodifique el mensaje y logre entonces, la conexión con el tema o mensaje presentado en el texto dramático; la digresión también se puede dar cuando el dramaturgo presenta la idea bajo alguna analogía, para alejar la crítica social del momento específico y así, evitar la censura o la crudeza. Podemos poner como ejemplo, la obra: Tito Andrónico de Shakespeare, en la cual, en lugar de evidenciar el momento histórico de la Inglaterra de su época, presenta los engaños, la lucha de poder y las guerras de conquista, en el momento en que los Romanos han salido victoriosos y conquistado al pueblo de los godos.

Otro ejemplo de digresión, lo vemos o mejor dicho, lo viven los actores en cada momento de acercarse a la creación del personaje, intentaremos explicar de qué manera vive la digresión el actor en el proceso creativo, en la construcción del personaje y al momento de su interpretación frente al público. El sustento mayor de la desviación, está en que todo el trabajo de creación del actor, es una ficción; al apartar todas sus acciones de lo cotidiano y llevarlas, tal y como lo señala Eugenio Barba, a acciones extra cotidianas, ya es una digresión durante el proceso creativo. y lo fantástico del arte teatral, se

sustenta en que esas desviaciones y distancias desaparecen en la puesta en escena con la propuesta estética de director, convirtiéndose en conexiones en el momento que todo es decodificado e interpretado por el espectador.

El otro momento de digresión y conexión que vive el actor sucede en el mismo al ejercer su oficio, la distancia que existe, por mínima que sea, entre él y el personaje, le exige al actor un acto de conciencia muy claro de los motivos, deseos y objetivos que vive y tiene el personaje, para poder darles el impulso y enfoque adecuado a cada una de las acciones que realizará en escena, para que cada una de ellas, a ojos del espectador sean ejecutadas por ese personaje, en ese mudo ficcional, en ese momento específico de la representación, en esa “verdad” efímera de la puesta en escena y por supuesto, la distancia, para el actor se genera en que ninguna de esas acciones son o se parecen a las suyas, ninguna tendría la intención y motivo como las realiza el personaje.

Sabemos que en cada una de las etapas que se dan desde la gestación del texto dramático hasta que se presenta como un texto espectacular ante el espectador, existen múltiples momentos de conexión y de digresión, que como hemos evidenciado existen por la misma naturaleza del ser humano al observar e interpretar cualquier fenómeno, todo dependerá de los referentes o historia personal del observante y del momento particular que esté viviendo al instante de percibirlo.

Hemos señalado, por razones de enfoque a la temática de esta investigación a dos de los entes que consideramos vitales en el teatro, por un lado y en el génesis de la historia se encuentra el dramaturgo, creador del texto dramático, sabemos que la literatura dramática tiene como característica frente al resto de las literaturas, que la obra de teatro es escrita a manera de diálogos en verso o prosa, con el fin de ser representado, y por supuesto, al responsable de representar ese texto, el actor o actriz, quien da vida a los personajes. No queremos dejar de mencionar a algunos de los demás involucrados en el proceso creativo y de la puesta en escena, que de una u otra manera viven la conexión y digresión en la manera en que se va dando la comunicación y la creación de la dramaturgia escénica, podemos señalar, intentado dar un orden al flujo de la comunicación, del texto al director, éste al recibir el texto, crea su propia visión y propuesta estética del material ofrecido por dramaturgo, es esta propuesta la que el director transmite con la mayor claridad posible a cada uno de los responsables, tanto por la creación, por la ejecución y control de todos los sistemas sémicos que se involucran en la puesta en escena y durante la representación, hemos puesto para este estudio a los actores como ejemplo, ya que son ellos los que dan vida a los personajes y utilizan los sistemas que en su momento permiten la semiosis de la puesta en escena; nos referimos al proceso dado entre el director y: escenógrafos, utileros, vestuaristas, maquillistas, estilistas, músicos, iluminadores, tramoyistas, expertos en el uso de tecnologías como son la proyecciones, videos y hologramas, en fin, tal y como lo señala Kowzan, todos los generadores de sentido que permiten al público: ver, oír y sentir el espectáculo.

2. En busca de las conexiones y digresiones

Este apartado se dividirá en dos partes, la primera, en una propuesta de búsqueda de información, de conexiones y digresiones en el texto dramático, presentaremos una metodología que permita el objetivo de creación escénica, al integrar la información dada en los siguientes análisis: de las estructuras, de los actantes, de las didascalias o indicaciones escénicas, del género, del estilo y del

lenguaje; y la segunda, en como el actor utiliza esa información para la creación del carácter del personaje.

2.1 La búsqueda en el texto dramático

Para el análisis del texto, la lectura del discurso tendría que considerar la conexión y digresión de dos realidades, una, la realidad social del autor, su tiempo, su época y su espacio, y dos, la realidad en que se suscribe el texto y contexto de la obra, su mensaje, su estilo y como todos ellos son requerimientos para la puesta en escena.

Dentro de las consideraciones de la realidad del autor, sabemos que el contexto o ambiente en el que se desarrolla un ser humano, condicionan su desarrollo y afectan directamente en la manera en que acciona, interpreta y se comunica con todo lo que los rodea; que factores podemos considerar dentro del contexto: la geografía, la historia, el grupo social en que se desenvuelve y al que realmente pertenece, los principios éticos y morales con los que se ha formado, su formación académica, las características de su núcleo social base (familia), cada uno de estos factores son los que han formado y conformado el carácter y personalidad de dramaturgo; la relevancia de considerar cada uno de esos factores radica en que conforman los referentes que le permiten a nuestro autor, ver el mundo e interpretarlo, lo decodifica en relación a sus experiencias de vida. Por poner un ejemplo del que suscribe en su vida personal, cuando iniciaba su vida como ser independiente y emancipado, la familia organiza una reunión en un restaurante para festejar el cumpleaños de la abuela – madre, uno de los hijos señala el lugar y dice que lo escogió por ser muy bonito y con precios accesibles a todos, en palabras vulgares: barato, cuando llegamos todos al restaurante, efectivamente era hermoso en todos sus aspectos, lleno de lujos y comodidades; la condición social y económica del Tío estaba resuelta y podemos decir que pertenece a una clase social alta y muy desahogada, para él era un lugar cotidiano y barato, pero para el que escribe, iniciando su independencia y con una economía en ciernes, era un restaurante fuera del alcance económico de ese momento. Esperamos que con este breve ejemplo, se clarifique la importancia de la consideración del contexto del autor, lo que para unos es de color de rosa, para otros es de color negro, lo que para unos es muestra de amor, para otros es muestra de compra del amor.

Resumendo, el contexto y realidad social, condiciona como se aprecian las experiencias de vida, condiciona en la medida que una situación pueda ser placentera o de desagradable, no con ello queremos decir que alguna de las aristas sea mejor que otra, simplemente que condicionan el desarrollo del individuo y por lo tanto, su manera de ver e interpretar el mundo. No podemos decir que, por poner otro ejemplo, que Stanislavski por pertenecer a una familia acomodada, permitiendo que en su casa se presentarán espectáculos, de esa forma, él viviera de primera mano el arte y a sus intérpretes, esta condición, no lo hace mejor o peor que a cualquier otro de su época, simplemente su realidad y condiciones de vida muy articulares, le permitieron tener otra perspectiva y con ello, poder investigar y experimentar las afectaciones que se suscitaron en el arte escénico de su tiempo, con ello, ofreciéndonos un material de estudio para todos los que nos dedicamos a las artes escénicas, en el que intentaba que el actor tuviera una interpretación más veraz desde la construcción emotiva y física del personaje.

Todos estos aspectos permiten que el individuo, durante el proceso de asimilación del su entorno se sucedan múltiples conexiones y digresiones, conexiones con lo que le es más afín y es acorde con su

forma de pensar y accionar, y digresiones, con todo aquello que desea interpretar para ajustarlo a su forma de ser y de pensar; lo que no encaja en ninguno de estos procesos por lo general es desechado, evadido o descartado; quedando como referentes para empatar en situaciones futuras.

Consideremos lo siguiente, nuestro dramaturgo escribe su obra con la que da al público una visión particular de la realidad que lo rodea. Pongamos por ejemplo, la obra “Las Viejas difíciles” de Carlos Muñiz, esta obra fue publicada en 1963; España en esa época se encuentra en plena dictadura franquista y nuestro autor, escribe esta farsa en la que hace una crítica muy aguda a una sociedad autoritaria, regida por un grupo de mujeres, las viejas difíciles y como por su estricta moral y rigidez llevan a una pareja de enamorados y a su familia a situaciones extremas y ridículas, concluyendo con la muerte de ella, Julita, y dejando un final abierto con el posible enfrentamiento de él, Antonio, a las viejas, que se aproximan con su cantico. Evidentemente el dramaturgo vive la realidad de su momento y la refleja en situación análoga y ridícula, una farsa, para evitar la persecución y censura del momento, siendo un ejemplo claro de una digresión, que como señalamos al citar la definición del término, radica en introducir cosas que no tengan aparente relación.

Veamos ahora la propuesta para acercarnos al análisis del texto dramático, tal como lo señalamos al inicio de este apartado: identificaremos la realidad en que se suscribe el texto y contexto de la obra, su mensaje, su estilo, y como todo esto es información dada por el autor, para lograr uno de los objetivos del texto dramático, el que sea representado, por ello nos da lo necesario para lograr la puesta en escena, pasando lógicamente por la visión estética del director. Ahora solamente nos enfocaremos al análisis de texto, para ello proponemos que el actor – actriz, realice una serie de acercamientos al texto durante el periodo de trabajo de mesa y de ensayos para que extraiga la información necesaria para la caracterización – creación de su personaje y se capaz de adecuar su creación a cualquier propuesta estética propuesta por el director para su dramaturgia escénica.

Proponemos una analogía para introducirnos en el estudio del texto y la creación del personaje, el texto es una receta de cocina y el personaje es el producto de esa receta, ahora, qué debemos saber para elaborar ese platillo (personaje), siguiendo la lógica de la analogía, primero tenemos que tener a nuestro alcance la receta (el texto) de otra forma, no podremos elaborar el platillo, bueno, podríamos elaborarlo si sabemos qué es lo que deseamos hacer y de esa forma, basados en nuestras experiencias experimentar hasta lograr el platillo, este proceso de experimentación es a lo que llamamos un texto de creación colectiva en un proceso de laboratorio; ese tipo de elaboración de recetas no las trabajaremos en este estudio.

Retomemos, para elaborar el platillo, requiero de la receta, que es lo primero que debo de ver o saber de esa receta, claro, los ingredientes; tales productos en tantas cantidades, eso lo podemos equiparar, al estudio de la estructura del texto y de sus actantes¹, tanto en la estructura interna como la externa, esto es: cómo nos es presentada la historia, en actos, escenas, cuadros y trozos rítmicos; de qué nos sirve saber esto, como en la receta, sería la progresión de introducción de los ingredientes para lograr el platillo, los actores – actrices, sabiendo esto podrán dosificar su energía de manera progresiva para lograr lo que tiene que pasar en cada momento, de no hacerlo, como en la cocina, si se bate o cocina de más o de menos, ya no salió bien el producto, se le puede parecer, pero en lugar de ser una sopa

¹ Considerando actante como: Persona o cosa que interviene o tiene un papel necesario en el relato de una acción. RAE.

caldosa, será una sopa seca y no es lo que esperamos; que más información nos dan estos análisis (estructural y actancial), ratificamos los ingredientes, las cantidades, el objetivo de cada uno en la receta y la manera en que interactuarán para lograr la comida, de estos ingredientes, todos son importantes, pero daremos énfasis a las especias y sazoadores, estos dan el toque particular a los ingredientes base, no es lo mismo una carne con sal y pimienta, a una con cúrcuma o en una reducción de vino; así es como debemos interpretar los objetivos e intenciones de cada uno de los personajes para lograr el súper objetivo de la obra y por lo tanto, nos clarifican las interrelaciones que se dan entre ellos para permitir la progresión y logro de objetivos, metas, todas ellas nos llevarán al clímax y a la resolución del conflicto, con lo que entenderemos el mensaje o tema propuesto por la obra. Retomando la idea propuesta en el texto de Carlos Muñoz, sabremos que nos presentan a unas viejas súper estrictas y hasta ridículas, pero en el trasfondo, sabemos que ellas representan la dictadura franquista.

También proponemos que el intérprete conozca a que género, estilo o forma, es al que pertenece la obra, al hablar de géneros, nos referimos a los géneros dramáticos, dígame: Tragedia, Comedia, Pieza, Melodrama, Tragicomedia o a texto didáctico o épico, por supuesto está también la farsa, pero sabemos que la farsa es un subgénero ya que se genera al darse un rompimiento tonal, dando por consecuencia: farsa trágica, farsa cómica, pieza fársica, melodrama fársico, farsa tragicómica o una obra didáctica en farsa²; al referirnos a estilos, hablamos de todos aquellos texto dramáticos pertenecientes a cualquier otra estructura que no corresponde con los géneros dramáticos, por decirlo de alguna forma, puros; hablamos de teatro expresionista, surrealista, del absurdo... La información que recibe es muy importante, ya que le permitirá al actor – actriz, saber cómo es que ha presentado el material el dramaturgo y con qué fin, pongamos algunos ejemplos, en la tragedia, todo el material gira en relación a un desorden cósmico, es el destino el que afecta a los personajes, luchan contra el destino, o por evitar ese destino o por solucionarlo; esto potencia el mensaje y el tema de la obra, de la misma manera, sabemos que los personajes de la tragedia son afectados por grandes pasiones y por ello consideramos que sus acciones son exacerbadas, grandes y muy potentes; en contra parte, las comedia por lo general presentan un vicio social y en la obra se busca llevarlo al ridículo, exponiéndolo; en cambio, si pensamos en el melodrama, el material que nos brinda es particular, enfocado a la problemática de los personajes, lo que permite que ellos se enfrenten en bandos, nos referimos, por connotarlo de alguna manera, a los buenos contra los malos, los viciosos contra los virtuosos, los objetivos son más específicos a las situaciones y circunstancias que viven los personajes para lograr sus objetivos, lo que exige al actor a centrarse en esa situación en particular y accionar y reaccionar exclusivamente en eso; en cuanto la farsa y su rompimiento tonal, recordemos que el tono de cualquier texto se da por la armonía existente entre: el lenguaje, la anécdota y el carácter, que es lo mismo que decir, exista una armonía entre los que hacen, lo que dicen y lo pasa; al existir un rompimiento en alguno de estos tres puntos, surge la farsa y es cuando se da ese grotesco, por mencionar una de las posibles variantes, los personajes ya nos accionan en congruencia a los que pasa y dicen, así el actor se centrará en el rompimiento tonal y de manera natural se dará lo demás.

En cuanto a los estilos o formas, tal como lo señala Pavis

² El orden de cómo se nombre es indistinto, poner como prefijo o sufijo el término de farsa al género que esté afectando en el rompimiento tonal es indistinto, esto es, es igual decir farsa trágica o tragedia fásica.

La actual mezcla de géneros (e incluso el desinterés por una tipología de las formas y una separación nítida de los tipos de espectáculo) ha facilitado sobremanera el uso de este término. La forma indica, de entrada, el aspecto eminentemente móvil y transformable de los tipos de espectáculo en función de nuevos objetivos y circunstancias que hacen imposible una identificación canónica y estática de los géneros. (Pavis, 1998, p. 213)

Tal y como lo señala Pavis y se comentó renglones arriba, son principalmente este tipo de teatro que se da en el S. XX y que no puede emparentarse con los géneros puros, algunos también los nombran como las formas teatrales de vanguardia, cada una de estas formas o estilos, tienen su muy particular forma de ser representada, ya que responde a algún movimiento estético o filosófico específico, en alguno de ellos ya el trabajo del actor se debe de enfocar al logro de la estética en particular y no tanto a la creación particular del personaje, como sucede con el surrealismo, como lo cita Cañada (2012) parafraseando a Bretón en el manifiesto surrealista, al definirlo como “automatismo psíquico puro”(p. 77), o como Canoa señalando las características del movimiento surrealista:

Uso apasionado e inmoderado de la imagen, el sueño y la realidad se resuelven en una realidad absoluta o superrealista. La imagen superrealista se obtiene a través de una doble conversión: la imagen tradicional, basada en la semejanza de los términos, es sustituida por la imagen sinestésica que aproxima nociones alejadas (ejemplo: colores calientes; colores chillones); la sinestesia se hace superrealista cuando deja de ser recurso poético para convertirse en una realidad de la sensación... entonces la realidad ya no es vista ni oída; sino sentido y penetrada, es decir, superrealidad. (Canoa, 1998, pp. 119-120)

Observando estas características nos queda claro que el actor ya no centrará su esfuerzo en la creación del personaje, el estilo o forma, le exigirá la creación de significados dentro de una atmosfera que no pretende la recreación de la realidad, sino a la exploración de la sensación, ya ni siquiera de las emociones, la búsqueda se enfoca a estimular los sentidos del espectador.

Otra forma, estilo o vanguardia, entre las muchas que se dieron, es el teatro del absurdo, este teatro es una consecuencia de las guerras mundiales, es absurdo que los seres humanos se estén matando entre sí, por ello, este teatro, tal como lo señala Cañada (2012):

... intenta superar la realidad racional lógica, la acción no es causa y efecto, es una progresión o transformación de segmentos en los que se ha dividido el tema de la obra, es como una gran imagen. El teatro del absurdo no es un movimiento o una escuela y los autores presentan un panorama heterogéneo. Lo que tienen en común es el rechazo generalizado del teatro realista y su base de caracterización psicológica:

... la forma preferida de la dramaturgia absurda es la de una obra sin personajes e intriga, claramente definidos: el azar y la invención despliegan en ella toda su soberanía. El escenario renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión, de tal modo que el espectador se ve obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficcional. (Canoa, 1998, p. 120)

En este teatro el personaje puede cambiar de sexo, personalidad o estatus; la trama a menudo es circular, no va a ninguna parte y rechaza cualquier resolución estética, y los objetos pueden proliferar hasta el punto de expulsar a los personajes, como pasa en las obras de Ionesco, o pueden también ser reducidos al mínimo, como sucede con Beckett, para enmarcar la temática del vacío y la nada. A través de procesos de desfamiliarización y despersonalización, estos

dramaturgos desmontaban las estructuras del lenguaje, la lógica y la conciencia convencionales.

Este teatro exige de los actores una inmensa naturalidad. Para el intérprete del absurdo no debe existir ni la sala, ni la escena. Debe borrar su conciencia de actor para hacer abstracción de su propia evolución, de su cultura. No ir más allá del tono y las referencias primeras denotadas en el texto. De otro modo, traicionará a su personaje (Pavis, 1998, p. 20)

Como vemos, aquí la digresión impera en la búsqueda de no permitir las conexiones, solamente se pretende alejarse de lo hecho hasta el momento y mostrar como las acciones de la realidad, con esas guerras, no tiene ninguna lógica, sucede, se ve, se muestra, para que en el proceso de comunicación no sea la lógica y los referentes los que manden. Que mayor digresión podemos tener, si no es con el ejemplo de Vladimir y Estragón, los dos personajes principales de “Esperando a Godot” de Samuel Beckett, texto característico de este estilo o forma teatral, dos hombres que esperan a un tercero en un cruce de caminos y éste nunca llegará.

Para terminar este apartado, queremos presentar los aportes de conexión y digresión que extraemos de texto dramático al aplicar un análisis del lenguaje y de las didascalias, la mayor información que obtendremos aplicando estos acercamientos al texto, es la obtención de los rasgos de carácter del personaje, sus acciones, para con ellas, construir la partitura de acción que será la guía del actor – actriz al ejecutar, sin intención de que se sienta redundante, las acciones que realizará el personaje durante toda la obra, logrando presentar la temática, alcanzar los objetivos, potenciar los conflictos para conseguir el clímax, favoreciendo el desenlace de la obra. Por qué, porque el autor en las palabras de los personajes, en su lenguaje, presenta toda la información, con ellas nos permite conocer el nivel social de los personajes, su cultura, nos hace ver la edad, sus antecedentes, toda la información está en las palabras, en ellas plantea las emociones, los intereses, los objetivos, los temores, a todo lo que se enfrentan los personajes; en las palabras que pronuncian los personajes están sus más íntimos secretos y debemos de ser muy observadores para extraer toda esa información velada tras cada palabra, descubrirla, al detectar la manera en que el personaje utiliza los verbos, los adjetivos, todas las formas en que emplea su lenguaje; hasta encontramos las acciones implícitas que ejecutó, ejecuta y ejecutará a lo largo de la historia.

De las didascalias o indicaciones escénicas, extraemos el resto de la información que no está en las palabras, ya que, terminan de construir el carácter del personaje, en las acotaciones, encontramos indicaciones específicas; la primer didascalia a la que nos enfrentamos es el título de la obra, en éste, el autor nos deja vislumbrar sus intenciones con el texto, los personajes y todo lo que pasará, por ejemplo: El enfermo Imaginario, Hamlet, la ya mencionada, Las Viejas difíciles, Un tranvía llamado deseo o Madre Coraje; con cada uno de estos títulos, el dramaturgo nos permite, desde nuestros referentes, hacer conexiones con lo que creemos puede ser la historia o bien, nos estimula a generar digresiones con historias paralelas o en las que creemos podría centrarse toda la trama; las segunda didascalia a la que nos enfrentamos, es el *Dramatis Personae* o reparto, en esta indicación el autor nos da los nombres de los habitantes de la historia, algunos nos darán el oficio u ocupación del personaje, pudiendo ser: el criado, el policía, igual nos puede dar simplemente su nombre, como el de Alan Strang protagonista de la obra *Equus* de Peter Shafer, o bien conducirnos a un estereotipo, como sucede si nuestro personaje es Don Juan; en las didascalias encontramos indicios del estado anímico de los personajes o de las acciones, nos puede señalar: con temor abre la puerta; las indicaciones escénicas nos dan toda la información lugar, tiempo, época, hasta de una descripción detallada del espacio en el que se desarrolla la acción.

En resumen, de las palabras obtenemos, parafraseando a Cañada (2012, pp. 84-88): El estrato social, el medio ambiente en el que se desarrolla la historia, su carácter, el nivel cultural, la edad, el sexo, sus virtudes y vicios, su temperamento, la interrelación entre los personajes para ayudarse o modificar la historia (lucha de intereses que promuevan el conflicto o lucha de fuerzas) y la actitud existente y su postura con relación al tema de la obra, marcando el avance en el entramado de la historia. De las didascalias: Referencias de lugar, de tiempo, de clima, sonidos, música, efectos sonoros, estado de ánimo del personaje, el Dramatis Personae y el título con todo lo que estos dos puntos nos aportan; estos textos secundarios brindan toda la información metalingüística que enriquece el texto principal.

Esperamos que la propuesta metodológica presentada hasta el momento para develar la información que el dramaturgo nos da en su texto dramático, al aplicar los análisis: Estructural y Actancial, Genérico y / o de Estilo o forma, del lenguaje y didascalia, con el objetivo de entender el texto y para que el actor – actriz tenga la información necesaria para crear su trabajo sea clara; hemos visto como las conexiones personales permiten enfrentar la realidad y las digresiones enriquecen el discurso para adecuarlo, transformarlo en el momento de la creación y comunicación teatral, de esta suerte la realidad inspiradora se transforma en la realidad ficcional que permanecerá más tiempo que sus propios creadores, por un lado y forma tangible en el texto dramático y por otro lado e intangible, en el recuerdo de hasta este momento, lector del texto. Esta reflexión nos da la pauta de nuestro siguiente apartado, las digresiones y conexiones del actor al momento de interpretar el personaje, en esa realidad efímera que es la representación.

2.2 El actor, la información y el personaje

Iniciemos con unas preguntas que, si bien es obvia, es mejor clarificarla, qué o quién es un actor – actriz, en qué consiste su trabajo. Pavis (1998) lo define de la siguiente manera:

El actor, al interpretar un papel o al encarnar un personaje, se sitúa en el centro mismo del acontecimiento teatral. Es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y oído del espectador. Se comprende que, a lo largo de la historia del teatro, esta durísima carga lo haya convertido tanto en un personaje adulado y mitificado, en un “monstruo sagrado”, como en un ser menospreciado del cual la sociedad desconfía con un miedo casi instintivo. (p. 33)

La RAE nos dice:

1. Persona que interpreta un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva.
2. coloq. Persona que exagera o finge.

Rescatamos de estas dos definiciones que el Actor o Actriz es aquella persona que, por oficio o trabajo, interpreta un papel o encarna un personaje, producto de un escritor o dramaturgo tanto de teatro, de cine, de televisión o de radio y es el que es visto y escuchado por los espectadores, siendo el vínculo vivo entre el dramaturgo y el director.

Veamos que es interpretar y encarnar.

Interpretar según Pavis (1998):

La interpretación del actor varía entre una actuación regada por el autor y el director de escena a una transposición personal de la obra, una relación total por parte del actor, a partir de los materiales puestos a su disposición. En el primer caso, el aspecto “interpretativo” de la actuación tiende a desaparecer para que sean visibles las intenciones de un autor o de un

realizador; el actor no asume su papel de utilizador y de transformador del mensaje a transmitir, no es más que una marioneta. Por el contrario, en el segundo caso, la interpretación se convierte en el lugar en donde se fabrica enteramente la significación, donde los signos no son producidos como consecuencia de un sistema preexistente sino como estructuración y producción de este sistema... la interpretación del actor deja de ser un lenguaje secundario para convertirse en la materia prima del espectáculo. (p. 253)

La RAE, presenta 8 definiciones al término interpretar, pero solamente una de ellas entra en nuestra área de estudios, refiriéndose a interpretar como: “Representar una obra teatral, cinematográfica”.

Sobre encarnar, Pavis no tiene nota, la RAE lo define así: 1. tr. Personificar, representar alguna idea, doctrina, etc. 2. tr. Interpretar un personaje en una obra teatral o cinematográfica.

Consideramos que Pavis es quien nos da mayor claridad, sobre todo en la segunda parte de su definición de interpretación, al concretar el trabajo actoral en la fabricación de significados, en la que los signos son producto y consecuencia de un sistema preexistente y que este proceso de significación se convierte en la materia prima del espectáculo.

Cuál es el sistema preexistente, es el texto dramático y como ya lo hemos señalado, de él se obtiene toda la información que requiere el actor – actriz para construir y así poder interpretar su personaje.

Veamos, el proceso de significación se estructura y produce ese sistema, al que llamamos teatro. Como ya lo hemos señalado, no nos enfocaremos a los demás sistemas sgnicos de la escena o de la escenasfera del teatro, solamente nos enfocaremos en el individuo; con qué herramientas cuenta el intérprete para crear su personaje, son: su cuerpo, su voz y sus emociones, con éstas, genera todos los signos necesarios para que a los ojos del público surja el personaje. Hasta aquí, lo tenemos muy claro, pero no es tan fácil como se dice, ya que, a pesar de que el actor tenga toda la información extraída del texto, la creación del personaje durante el periodo de ensayos no es espontaneo, requiere de mucha disciplina y de mucha entrega por parte del actor – actriz.

Por más que el vestuario, el maquillaje creen la imagen icónica del personaje y a los ojos del público se vea y parezca, no lo es, el actor debe de vivir ese proceso de fe en el que él crea que lo es, no para realizar un cambio en su esencia como persona, sino para que el espectador se los crea y no solamente lo vea, sino que se lo perciba como tal; tiene que ser así, ya que el actor nunca será el personaje, ni la voz del personaje, ni sus emociones, ni sus acciones, esta dicotomía es un proceso para lograr esa actuación – interpretación o encarnación.

En este estudio no profundizaremos en las técnicas actorales, que a nuestro juicio podemos separar en dos grandes grupos, las técnicas vivenciales y las formales, la primer tiene como representante a Stanislavski y la segunda a Meyerhold y a Barva.

La técnica vivencial, tal y como lo señala su nombre, busca que el actor tenga una experiencia vivencial en la escena, que sea orgánico, lo logrará al realizar las acciones del personaje, partiendo de una premisa de acercamiento a la posible manera en que el personaje las ejecutaría, a que nos referimos, la tarea escénica, la acción escénica tiene tres elementos principales que son:

1. Acción – qué estoy haciendo
2. Volición – por qué estoy haciéndolo
3. Ajuste – Cómo estoy haciéndolo, (forma, carácter de la acción)” (Cole, 1986, p. 53)

Pero no soy yo el que lo hace, ni lo vive, ni lo siente, tengo que accionarlo y cumplir con las tres premisas para que el público lo crea, es donde la digresión permite construir historias paralelas a la que nos da el texto que faciliten al actor crear esa situación y circunstancia que nada tiene que ver con su realidad.

El análisis intelectual determina lo que demanda una escena y establece el problema del actor con toda claridad... Aquí es donde el rico material del subconsciente, que contiene tanto del pasado y la personalidad del actor, hace su contribución (Cole, 1986, p. 111).

El análisis intelectual es igual al trabajo realizado al texto con todos los análisis propuestos en esta propuesta, determina todo y da claridad; el material del subconsciente, está conformado y sustentado por los referentes de la actriz, toda su experiencia vital. La única manera de juntarlos es con las conexiones (igualdad de experiencias) o digresiones (justificación de esas etapas de la vida del personaje que se alejan a la realidad del actor). Por poner algún ejemplo, el que suscribe dirigió un monólogo teatral sobre Carlota de Habsburgo, es una adaptación al primer capítulo de la novela Noticias del Imperio de Fernando del Pazo, con el que llevan 30 años de representaciones; Carlota tiene 86 años de edad, pero la actriz, Rebeca Ivonne Ruiz Padilla, quien la interpreta es mucho más joven, Carlota nació y fue criada en la corte y vivió una realidad muy ajena y lejana al de la actriz; intelectualmente, se estudia y se tiene un acercamiento al personaje, pero es imposible logramos un empate total; partimos entonces de qué conexiones se tienen con el personaje y su situación, ambas son mujeres, ambas han amado, ambas han tenido sueños, ambas han sufrido de decepciones en el amor, pero una tiene menos de 30 años que la otra, a una le fusilaron al marido y a la otra no, una viajó de un continente a otro para ser emperatriz de un país y la otra no, así, podríamos citar muchas diferencias, la clave está en las digresiones, no he sido emperatriz, lo que impone ser gobernante, pero sí he tenido control y he dirigido grupos, sí he realizado viajes transcontinentales, sí he perdido seres amados, con estos ejemplos se clarifica como con la reconstrucción de estas historias, se crean analogías – digresiones, las que permiten tener mayor empatía y acercamiento con el personaje, eso permite la contribución a la que se refiere Cole.

Stanislavski puntualiza la integración de lo físico con lo emotivo y con la acción de la escena de la siguiente manera:

Cada organismo viviente, tiene una forma externa que le corresponde; Un cuerpo que utiliza cierto maquillaje, una típica voz, una manera de hablar y cierta entonación, una típica manera de caminar, modales, gestos, todo un comportamiento... Encontrar la verdad física correcta del papel, alimenta la verdad interior, y de ninguna manera fuerza los senti- mientos... a través de la justificación de sus acciones físicas ubicándose a sí mismo en las circunstancias del personaje... separando la línea interna del rol en objetivos lógicos... eligiendo sentimientos propios que sean análogos a los sentimientos inherentes al personaje. Esto hace una interpretación verdadera de la vida de un personaje de una obra (Stanislavsky, 1984, p. 10).

Desde la perspectiva de las circunstancias sensibles, estéticas, existenciales de la biografía personal de los actores, podremos definir las, en términos de perfiles específicos que pudieran ser aprovechados, para el desarrollo de la construcción escénica y sobre todo para la creación de un personaje, ya que con ellas se fundamentaran las circunstancias dadas del actor.

La escuela formal, se enfoca principalmente en la construcción externa del personaje, le da prioridad a los rasgos que lo caracterizan, esto es, identificar su constitución física, que está condicionada al desarrollo corporal y éste a la integración social, un buen desarrollo facilita una mejor integración, en

cambio, deficiencias físicas por un mal desarrollo, generan una mala autoestima y por lo tanto a una mala integración social. Con lo planteado visualizamos como la desarrollo corporal está directamente proporcional a sus habilidades sociales, de la misma manera estas condicionan la capacidad para hacer y ejecutar sus acciones, la capacidad logara sus objetivos; desde una perspectiva exclusivamente física, una persona con desnutrición constante por pertenecer a un núcleo social desintegrado, limitará su desarrollo físico y hasta mental, no tendrá las mismas capacidades y habilidades que alguien que se ha desarrollado en núcleo social estable y preocupado por satisfacer todas las necesidades del individuo, en este último caso, las capacidades mentales, cognitivas y físicas serán óptimas y permitirán el logro de muchas más metas y por supuesto mucho más elevadas o de mayor complejidad; esto es, alguien con desnutrición y sin un buen desarrollo, no podrá correr o caminar a un paso vivo un par de kilómetros y tendrá menor capacidad de concentración para resolver problemas, todo lo contrario en el caso opuesto de desarrollo.

No solamente se tienen afectaciones físicas para considerar el trabajo formal, depende directamente en la conformación del carácter, ya que, a mayor capacidad, mayor autoestima y por lo tanto más posibilidades de superar obstáculos y sobreponerse a la frustración o al fracaso, en cambio, alguien con baja autoestima, difícilmente podrá sobreponerse de un fracaso y al logro de metas. Ya que el 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)

La importancia de habar del carácter radica en que durante el proceso de construcción del personaje, hablamos de que el actor – actriz caracterizará al personaje, esta fase la dividimos en dos partes y es en esta en la que estas dos técnicas, la vivencial y la formal, se encuentran y complementan, hablamos de la caracterización interna y externa, en la primera, entra la técnica vivencial, para construir y respaldar la psicología del personaje, respaldar los motivos para alcanzar sus metas y por supuesto, las razones para tenerlos, es en este punto en el que se dan las digresiones que permiten integrar la psicología del actor con la del personaje; en la caracterización externa, la construcción física del personaje es en la que empata directamente la técnica formal, y por supuesto las conexiones directas y experiencias reales del actor favorecen la utilización de las habilidades físico – corporales, de no tenerlas, el entrenamiento y la capacitación específica solventa esas debilidades del actor – actriz.

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)

Así como hemos señalado que los signos icónicos permitirán la caracterización externa, ya que permiten reconocer al objeto representado por similitud; para la caracterización interna, el signo mimético es el que puede ayudar al construir el personaje, ya que la imitación – mimesis es de los rasgos que determinan al individuo, no en lo externo, si en lo que se refiere a sus patrones de conducta y hábitos.

Tal como lo dijimos al hablar de la interpretación, estamos frente a un fenómeno que se hace real frente al espectador, la interpretación y el teatro es un fenómeno comunicacional, por ello el

... 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 integrar lo señalado en este apartado, el actor – actriz para lograr la comunicación con el público al interpretar su personaje debe de integrar toda la información extraída de texto; cuando no se encuentren congruencias entre el actor y el personaje, este tendrá que encontrar las conexiones que le permitan iniciar el trabajo de acercamiento a las situaciones, circunstancias, objetivos y cuando crea que ya no tiene nada más que hacer y se sienta perdido, las divergencias serán su salvación, dado que con ellas podrá justificar la creado hasta el momento y sobre todo, crear y llenar los espacios con esas historias que parecen que no tiene nada que ver con la temática de la obra, pero que a la larga, lo son todo y eso es precisamente los que la divergencia ofrece al actor.

3. Conclusiones

El teatro en un fenómeno escénico complejo y polisémico, dentro del que se desarrolla un complejo sistema comunicacional el que se crea desde la particular perspectiva de un dramaturgo, él plasma en el texto su visión de un fenómeno social específico, el texto es una mezcla de las conexión y digresiones de la realidad, con la perspectiva del escritor en la que entrelaza la ficción de sus recuerdos y pensamientos, con la realidad que lo rodea.

Señalamos que el texto pasa por múltiples etapas y procesos para llegar a la puesta en escena, en cada una de esas etapas se recodifica y resignifica la idea original del autor, es la generación de nuevos signos los que permiten que las conexiones y las digresiones que viven todos los involucrados entiendan y creen la dramaturgia escénica final, en esta disertación planteamos solamente el estudio de dos de las etapas, la primera, una propuesta metodológica para que al aplicar diferentes análisis de texto, el actor obtenga toda la información necesaria para la interpretación del personaje, esto es, aplicando análisis estructural y actancial, análisis genérico y/ de estilo o forma y por último el análisis del lenguaje y de las didascalias o indicaciones escénicas.

Una vez vista la información que cada uno de estos análisis brinda, nos enfrentamos a la manera en que el actor podrá utilizarla para crear el personaje y así lograr el objetivo final del teatro, comunicar el mensaje de la obra al espectador, se presentó la premisa de que la caracterización del personaje se da en dos etapas y que en cada una de ellas se pueden utilizar diferentes técnicas actorales o recurrir al apoyo de los signos icónico y miméticos para fortalecer los procesos creativos de la caracterización interna y externa; nos enfrentamos a la realidad de que las situaciones y circunstancias dadas en el texto en ocasiones no estén dentro del ámbito del entendimiento o de las vivencias del actor – actriz, es en ese momento en el que reconocer la importancia de las conexiones y digresiones permitirá entender y por lo tanto crear la el carácter y encontrar las acciones que ejecuta el personaje dentro de la obra para lograr sus metas y objetivos, es en este momento en el que se supera cualquier barrera y se logra una interpretación veras y convincente a los ojos del espectador.

Tenemos gran claridad de que todas estas ideas y propuestas se pueden desarrollar y profundizar más, pero son parte importante dentro del proceso creativo de los involucrados en el teatro, en cualquiera de sus niveles, existen muchas otras maneras de enfrentar el trabajo y lograr el objetivo, en trabajos futuros los enfrentaremos y contrastaremos resultados, lo que si tenemos claro es que lo aquí expuesto lo hemos confirmado en momentos reales y son funcionales para la creación del personaje.

Bibliografía

- Bayón. P. (2003). Los recursos del actor en el acto didáctico. España: Ñaque.
- Canoa, J. (1989), Estudios de Dramática, Teoría y Práctica, Col. Estudios No.3. Valladolid: Edit. Aceña.
- Cañada Rangel, B. (2021). Encuentros y desencuentros en la creación del personaje. Tsantsa. Revista De Investigaciones artísticas, (11), 37–50. Recuperado a partir de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3902>
- Cañada Rangel, B. (2015). Improvisación, proceso metodológico. México; Editorial Fontamara.
- Cañada Rangel, B. (2012). El análisis del texto y la creación del personaje. México: Universidad Autónoma de Querétaro, serie Bellas Artes.
- Cañada Rangel, B. (2009.) *Bases para la caracterización del personaje*. En: Schara, J C. (Compilador). *Diálogos Transdisciplinarios. Arte y sociedad*. México, D. F.: Edit. Fontamara. pp. 19 – 44.

COLE, T, Compilador, (1986), *Actuación, un manual del método de Stanislavsky*, México: Editorial Diana, 10a edición.

Del Toro, F. (2008). *Semiótica del Teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Galerna.

De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

Diccionario de Sinónimos y Antónimos, 1ª ed., (2012). Barcelona: Espasa Libros, S. L. U.

Finol, J. E. (2015). *La Corposfera. Antropo – semiótica de las cartografías del cuerpo*. Venezuela: Ediciones CIESPAL.

Grotowsky, J. (1984). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno editores.

Hodgson, J. y Richards, E. (1986.) *Improvisación*. España: Fundamentos.

Jiménez, D. P. (2011). *Tres grandes vertientes del Entrenamiento Actoral: Stanislavski, Meyerhold, Grotowsky*. México: Universidad Autónoma de Querétaro, Serie Bellas Artes.

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. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona, España: Paidós.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [24/09/2022].

Stanislavsky, C. (1984). *Creando un rol. Cuadernos de repertorio*. Querétaro, México: Universidad Autónoma de Querétaro.

Theodor, W. Adorno. Kowzan, T., et al. (1992). *El Teatro y su Crisis Actual*. Venezuela: Monte Ávila Editores C.A.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra.