



Calle14: revista de investigación en el campo del arte  
ISSN: 2011-3757  
ISSN: 2145-0706  
calle14@udistrital.edu.co  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas  
Colombia

## Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal

**Camacho López, Sandra**

Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 18, núm. 33, 2023

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

**Disponible en:** <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279073778002>

**DOI:** <https://doi.org/10.14483/21450706.19937>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

## Actuar entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y lo personal

Acting between the real and the fictional, between the character and the personal

Jouer entre le réel et le fictif, entre le personnage et l'intime

Atuando entre o real e o ficcional, entre o personagem e o íntimo

Sandra Camacho López  
Universidad de Antioquia, Colombia., Colombia  
sandra.camachol@udea.edu.co

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.19937>  
Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279073778002>

Recepción: 14 Julio 2022  
Aprobación: 02 Agosto 2022

### RESUMEN:

En las diversas formas de escrituras teatrales contemporáneas (textuales y escénicas), el actor/ la actriz recurre a menudo a contar su propia historia y se transforma en narrador(a) de sus propias vivencias personales, traumáticas, violentas o sublimes, mezclando su propia realidad con universos ficcionales. El actor se vuelve entonces vulnerable ante sí mismo y ante aquel que lo observa. El espectador está frente a sucesos escénicos desbordados en sus límites entre lo presentado y lo representado. El velo de la “cuarta pared”, que permitía entrar en la ficción, se desdibuja y aparecen los actores/actrices-performers “desnudándose” (en alma y/o en cuerpo) frente al espectador. Este último, a su vez, se convierte en una especie de “voyeurista” o se encuentra, de repente, haciendo parte de la escena. Ante estas formas de creación, surgen preguntas sobre el trabajo técnico, creativo, ético que los actores llevan a cabo en el proceso de crear y convivir con sus personajes.

**PALABRAS CLAVE:** actor-actriz, ficción-realidad, investigación-creación, personaje, teatro contemporáneo.

### ABSTRACT:

In the various forms of contemporary theatrical writing (for the page and for the stage), the actor often resorts to telling their own story and becomes the narrator of their own personal, traumatic, violent or sublime experiences, mixing their own reality with fictional universes.

Actors thus become vulnerable before themselves and before those who observe them. The viewer is faced with stage events that respect no limits between what is presented and what is represented. The veil of the “fourth wall”, which allowed fiction to enter, is blurred, and the actors-performers “undress” (in soul and/or in body) in front of the viewer. The latter, in turn, becomes a kind of “voyeur” or suddenly finds himself part of the scene. Given these forms of creation, we tackle questions around the technical, creative and ethical work that the actors carry out in the process of creating and living with their characters.

**KEYWORDS:** actor, fiction-reality, research-creation, character, contemporary theater.

### RÉSUMÉ:

Dans les diverses formes d'écritures théâtrales contemporaines (pour la page et pour la scène), le comédien a souvent recours au récit de sa propre histoire et devient le narrateur de ses propres expériences personnelles, traumatisantes, violentes ou sublimes, mêlant sa propre réalité à des univers fictionnels. Le comédien devient ainsi vulnérable devant lui-même et devant ceux qui l'observent. Le spectateur est confronté à des événements scéniques qui ne respectent aucune limite entre ce qui est présenté et ce qui est représenté. Le voile du « quatrième mur », qui laissait entrer la fiction, est flou, et les comédiens-interprètes « se déshabillent » (l'âme et/ou le corps) devant le spectateur. Ce dernier, à son tour, devient une sorte de « voyeur » ou se retrouve tout à coup au milieu du décor. Face à ces formes de création, nous abordons des questions autour du travail technique, créatif et éthique que les comédiens réalisent dans le processus de création et de vie avec leurs personnages.

**MOTS CLÉS:** Comédien, fiction-réalité, recherche-crédation, personnage, théâtre contemporain.

### RESUMO:

Nas diversas formas de escrita teatral contemporânea (para a página e para o palco), o ator muitas vezes recorre a contar sua própria história e torna-se o narrador de suas próprias experiências pessoais, traumáticas, violentas ou sublimes, misturando sua própria realidade a mundos ficcionais. O ator torna-se assim vulnerável diante de si mesmo e diante daqueles que o observam. O espectador é confrontado com eventos cênicos que não respeitam limites entre o que é apresentado e o que é representado. O véu da “quarta parede”, que permitia a entrada da ficção, é borrado, e os atores-performers “se despem” (na alma e/ou na corpo) na frente do espectador. Este, por sua vez, torna-se uma espécie de “voyeur” ou de repente se encontra no meio da cena. Diante dessas formas

de criação, abordamos questões em torno do trabalho técnico, criativo e ético que os atores realizam no processo de criação e vida com seus personagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** ator, ficção-realidade, pesquisa-criação, personagem, teatro contemporâneo.

*Ambigüedades, desequilibrios, figura errante entre lo oscuro y la luz, dos polos que me llevan de un interior hacia un exterior y viceversa sin encontrar su punto límite. “Ser dividido”. Atmosferas asfixiantes, sensaciones que me pesan, recuerdos que me abruma, violencias que se perciben. Ritmos que fluctúan entre una agitación interior y una pasividad externa. Agotamiento de la energía de la actriz, desmayo, zozobra, sinsentido, como si fuera ella misma el personaje...* (Extracto de mi bitácora de actriz)

El espacio escénico, que fue por naturaleza un espacio de ficción, se ha convertido para el actor contemporáneo en un lugar en el que los caminos de la interpretación y de la creación se encuentran a menudo en el límite entre lo real y lo ficcional, entre el personaje y la persona real que es el actor. El actor, frente a ese personaje de la contemporaneidad, debe entonces recurrir a nuevas formas de pensarlo, de crearlo, de concebirlo, de darle cuerpo, de entregarle su propio cuerpo con sus propias experiencias. En algunos espectáculos vemos al actor dando testimonio de sus propias historias, construyendo un personaje fronterizo entre lo narrativo, lo testimonial y el distanciamiento de sí para lo ficcional.

Es así como el actor se sitúa en los bordes o en ese límite escénico de la representación/presentación. El actor transforma sus propias vivencias, sus nostalgias, sus sueños, sus experiencias terribles o gratas, cercanas o lejanas, en materiales de creación que mezclan su propia realidad con universos ficcionales. En los procesos de creación se ve confrontado con la necesidad de romper con sus maneras tradicionales de “encarnar”<sup>1</sup> personajes y se ve avocado más bien a salirse de sí mismo y “re-encarnarse” de nuevo, lo cual, parafraseando a Franz Kafka, se convierte en esa “hacha que rompe el mar helado” (Raymond-Cahuzac, 2013, p. 99) de la intimidad del actor, que “lo muerde y lo araña”.

A menudo el actor, al encarnar a sus personajes, además de servirse de sus propias técnicas y de las aprendidas, debe indagar, proponer y desligarse de las formas tradicionales de interpretación, que, si bien son fundamentales para su formación y su vida profesional, también pueden trabajarse desde otras perspectivas, tal vez más libres, pero también más exigentes, a veces peligrosas. Esto lo pone en diálogo con otras disciplinas del arte o áreas diversas del conocimiento, las cuales le dan la posibilidad de convertir su voz y cuerpo en “material plástico”, maleable, lo que le permite a sí mismo por delante del personaje y del hecho ficcional.

El espacio escénico se convierte entonces en un lugar de exploración, de vivencia, que abre los cuerpos, las mentes y el proceder creativo a múltiples posibilidades y métodos.

Como actriz, he experimentado el universo teatral de lo dramático, del texto, de la construcción de personajes, de situaciones, de acciones, con lenguajes y dispositivos diversos desde todas las necesidades que la palabra drama sugiere. Pero como actriz, pedagoga y directora, en los últimos años, también he tenido la posibilidad de trabajar en proyectos de creación en los que las exigencias son distintas, en los que debo aproximarme a la escena, al personaje, más como persona que como actriz, más como tejedora de mundos que como directora, más como generadora de posibilidades para que los estudiantes creen sus propios materiales, que como pedagoga que conoce o desea llegar a algún objetivo de creación concreto y definido.

La escucha y la mirada hacia el otro genera, entonces, oportunidades continuas de exploración del sentido del intercambio, del montaje y desmontaje, lo que ha convertido a las puestas en escena contemporáneas en territorios diversos, ocupados por idas y venidas entre lo real y lo ficcional, entre lo tradicional y lo innovador, entre lo técnico y lo natural, lo espontáneo.

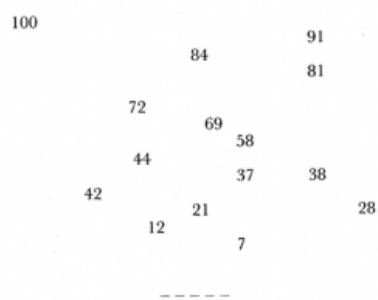


Figura 1. Extracto de Psychose 4.48 (Kane, 2001, p. 13)

Durante varios años de mi trabajo como actriz, encontraba en el personaje un objeto para crear, un objeto para dialogar, una posibilidad de desnudarme en mi emotividad, pero resguardándome en su velo protector como en una suerte de espejismo. Fui fiel al autor, al director, a mis compañeros de escena, al público y a la magia ficcional que el arte dramático ha ofrecido desde sus orígenes. Todo el trabajo partía de unos principios necesarios, técnicos también, para que fueran claros, verosímiles, ‘verdaderos’, pero siempre desde mí, aunque siendo, al mismo tiempo otra, el personaje:

*Yo buscaba que el público se olvidara de mí y encontrara en mi cuerpo al personaje, que me creyera, que me viera en mis movimientos, que escuchara en mi voz lo que el personaje vivía, sentía, pensaba, esperaba... con personajes de Sófocles o de Shakespeare, de Chejov o de Strindberg, buscaba que el trabajo con mi personaje fuera lo que Stanislavski pedía a sus actores: que fueran “verosímiles”.*

(Extracto de mi bitácora de actriz)

Sin embargo, en la actualidad, cuando con los estudiantes nos encontramos con personajes como el de la obra de Sarah Kane *Psicosis 4.48*, solo para dar un ejemplo, sabemos que los actores debemos movilizar nuestras concepciones habituales de verosimilitud hacia lugares de exploración complejos que no son determinados necesariamente por linealidades entre causas y efectos, ni por estructuras coherentes como estábamos acostumbrados, sino más bien a entender que textos como estos se construyen a partir de entramados particulares, sin formas unívocas e imbricadas en universos fragmentados de ideas, experiencias, sentimientos, trozos de mundos, de tiempos y de espacios que no terminan por completarse o anunciarse de manera clara hasta llegar a un fin.

El personaje de *Psicosis 4.48* corresponde ya, sin lugar a dudas, a uno de esos personajes ‘clásicos’ para nuestros jóvenes actores en formación o profesionales. La fascinación con la creación de una puesta en escena como esta puede entenderse quizás, no solamente por su temática adherida al momento último de vida antes del suicidio, sino también por la manera como está estructurada su escritura. Pues es un texto que se convierte en un reto. Este personaje de Sarah Kane, para continuar con este ejemplo, más que personaje en acción, es palabra en acción.

Kane busca la música pura de las palabras, tal vez más que el significado de las mismas. Es la voz, la música, más que el personaje, lo que da la palabra, lo que resuena en el texto. Lo sintáctico se diluye y las series, los números, las letras, las formas en que las palabras se distribuyen en la hoja de papel, la velocidad, el ritmo, pasan a ser variantes de significados más importantes que la voz o las voces que las dicen. Observemos la distribución y utilización de los números como texto en el siguiente fragmento de la obra impresa y publicada:

En esta obra, la exploración escritural es múltiple, los números, los espacios que los separan, las líneas que separan ciertas partes de la obra, parecen convertirse en una suerte de textos o de indicaciones escénicas o interpretativas como si fuesen didascalías.

En este texto de la dramaturga inglesa, el lenguaje parece preconcebirse y ponerse por delante del sujeto ficcional. De esta manera, no es un personaje construido para ser representado, sino más bien una forma que se pierde en una palabra precipitada y angustiada, horrorizada del mundo y de sí misma.

Encuéntrame

Libérame de la duda corrosiva fútil desesperación horror al reposo

Puedo llenar mi espacio llenar mi tiempo

pero nada puede llenar este vacío en mi corazón

Esta necesidad vital por la que moriría

(Kane, 2001, p. 26)

Las palabras no alcanzan a expresar todo lo que vive el personaje, sus vacíos, esos vacíos de su corazón, parecen escribirse en los espacios en blanco del papel. La autora completa así su lenguaje verbal, no solamente con la precipitación de la palabra, con los vacíos que acabamos de nombrar, sino también con ciertos códigos tipográficos:

Las letras mayúsculas al comienzo utilizadas por su valor de acrónimo o abreviación como (QED, RSVP ASAP), vienen a anular lo poco que queda de sentido (...) [aquello] puede leerse como un vestigio del alfabeto, una ruina de la palabra, un arqueo-vocablo que deja suponer todo eso que está antes del lenguaje. Sonido primitivo. El lenguaje se pierde en la medida en que el sujeto se va destruyendo<sup>2</sup>. (Ángel-Pérez, 2006, p. 172)

Y si el lenguaje se pierde y el personaje se destruye, es entonces al actor al que le corresponde descubrir desde sus propios recursos técnicos, corporales, memoriales, vivenciales, cómo llevar a la escena, poner en el espacio, esas formas de pérdida y de destrucción. Con esta obra de Kane, podemos recordar a Beckett con su obra *Non I*, en la que el personaje queda reducido a su boca y a un lenguaje que parece inagotable. Estas figuras, imágenes, croquis de personaje se preguntan por el mundo o lo maldicen, juegan a la poesía en la prosa, emiten sonidos, guardan silencio, dejan palabras sin terminar, frases sueltas, mucho lo dicen a medias, crean confusiones, construyen varios sentidos, o pierden el sentido, la memoria, la ubicación, o se vuelven violentos u obsesivos o estacionados en una hora exacta (4:48) sin poder evadirse de ella.

En el teatro clásico la palabra daba paso a la acción. Ahora, en ocasiones, la palabra se instala, a veces por pedazos y la acción no llega, reclamando al actor una exploración más desde la voz-cuerpo-ritmo que, desde el sentido, desde la historia, desde las preguntas que permitan la verosimilitud para crear un personaje:

BOCA: Fuera...en este mundo... este mundo... algo insignificante...detrás de... antes de tiempo... lugub.... ¿qué?... ¿muchacha? ...sí...insignificante muchachita...en esto...fuera y en esto...antes de tiempo...lúgubre agujero llamado...llamado... no importa...padres desconocidos...inaudito... (Beckett, s.f.)

Además de esa palabra deshecha, rota, podemos encontrar textos contemporáneos en los que parecen unirse voces, como en una polifonía, que no buscan la coherencia, ni la conciencia del coro trágico, sino más bien una fuerza, una imagen que nos transmita nuestras propias sensaciones o sentidos como “LA EUROPA DE LA MUJER (...) OFELIA (CORO/HAMLET)” en *Máquina-Hamlet de Heiner Müller* o el ‘Nosotros’ en El último fuego de Dea Löher o en los fragmentos de Gilberto Martínez en su *Teatro alquímico* o en *Historia del fin del mundo de Víctor Viviescas*:

LA NIÑA: Todos estamos muerto ya, todos. De la ventana de mi cuarto se alcanzan a distinguir las fumaradas de las fábricas explotadas, de los comercios incendiados, de las bombas que explotaron en los otros barrios. Yo estoy muerta. Yo también. Yo morí primero. (Viviescas, 2008, p. 20)

De repente, los personajes también pueden estar divididos: Rosalbaafuera / Rosalbaadentro en ¿Qué vas a decir Rosalba? de Victoria Valencia, Maggy/ Agnes - Korvan/Roscoe en La técnica del hombre blanco de Víctor Viviescas, “El más joven/ el hombre/ el que muere/ Rubén” en Los campanarios del silencio de Henry Díaz, Meteuil/Valmont en Quartet de Heiner Müller, entre muchos otros.

Los actores se encuentran también frente a largos monólogos que aparecen en obras dialogadas, sin que sean respondidos, o se encuentran también con largas didascalias que se aproximan a la literatura. Igualmente, hay

diversos diálogos en los que lo posterior no parece coincidir con lo precedente, en los que no hay continuidad, sino que parecen textos dichos por monadas sin relación entre los unos y los otros, a pesar de verse ahí, compartiendo el mismo escenario. Porque están ahí, pero no en el mismo lugar del drama, aunque estén juntos ante el espectador.

Estos personajes se ubican entonces en un estado de crisis que despierta en ellos ya no la vitalidad de la acción de los héroes de las dramaturgias clásicas, sino una precipitación hacia el vacío de la existencia, o a una acción, ya no desde el espacio y del tiempo, sino desde “un movimiento del alma” (Maeterlinck, 1986, p. 101) <sup>3</sup>. Este personaje, en tales circunstancias, comienza a fragilizarse dramáticamente, pues “ha perdido características físicas tanto como referencias sociales” (Ryngaert, 2013, p. 167). Esta pérdida de referencias de sí, del otro y del mundo en el que se encuentra, diluye la identidad del personaje, convirtiéndolo cada vez con más fuerza en un personaje anónimo (él, ella, X, A, A1, BJ). Figuras que desembocan en lo que el investigador francés Jean-Pierre Sarrazac llama el impersonaje (Sarrazac, 2006). En su ensayo sobre el impersonaje, Sarrazac intenta hacer una “relectura de la crisis del personaje”, reinterpretando los análisis del también investigador Robert Abirached en su texto *La crisis del personaje* (1994).

Para Sarrazac, el personaje de hoy, más que intentar despersonalizarse como lo anunciaba Abirached, lo que hace es impersonalizarse, es decir: “El sujeto del drama moderno se proyecta a la más grande distancia posible de sí mismo, es decir en la nada, en la ausencia de sí para sí...” (Sarrazac, 2006, p. 366)

Estamos entonces ante un problema de identidad, que para Sarrazac, más que una pérdida, se trata de una

No coincidencia consigo mismo (p.365). (...) [El personaje] está proveído de mil cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Lo que significa, entonces, que parezca abocado a ese nomadismo <sup>4</sup> – cambiar de identidad de un lugar a otro– que lo obliga a actuar todos los roles, que no le permite escaparse o ahorrarse ninguno. (...) Actúa el mundo saltando de un rol a otro, de una máscara a otra (...) (Sarrazac, 2006, p. 368)

Y en esa explosión de identidades surgen también personajes menos humanos y más espectros, como lo vimos con personajes de la posguerra y que hoy irrumpen sobre la escena carbonizados como es el caso de *Monstruo en Piezas de guerra* del inglés Edward Bond. O como el caso colombiano, en el que la imposibilidad unificadora identitaria del hombre ha generado personajes menos humanos y más bestias como vemos con los perros-hombres, llamados “nuevos” u “ornitorrincos”, en la obra *Cada vez que ladran los perros* del dramaturgo Fabio Rubiano, *La cabeza del pato* de Santiago Merchant, o el hombre-lobo en *Si el río hablara* de César Badillo, *Gallina* y el otro de Carolina Vivas, entre muchos otros, y que conforman ese bestiario que la investigadora Sandra María Ortega Garzón analizó en su libro *De hombres y de bestias*. (Ortega Pinzón, 2020):

El cuerpo animal como escritura plantea los límites y los cruces de lo humano, la pérdida o indefinición de aquellos límites que definen al cuerpo entre un territorio u otro, animal o humano, y crea nuevas siluetas que apuntan a un nuevo cuerpo, uno mutante, híbrido, metamórfico, un cuerpo abierto, inacabado, roto o repleto de potencias y fuerzas que impiden la identificación dentro de una y otra especie. (Ortega Pinzón, 2020, p. 170)



Imagen 1. La técnica del hombre blanco. Grupo Teatro Vreve. Escrita y dirigida por Víctor Viviescas. Interpretada por Fernando Paut, Leonardo Lozano y Sandra Camacho. Fotografía: Carlos Mario Lema.

Es así como, en lugar de personajes, en estos “hombres bestias” lo que encontramos son siluetas para transformarse y alejarse de lo humano. Para los procesos de creación de personajes, Stanislavski podía conducirnos como actores a lugares profundos del hombre psicológico y social, en su complejidad y contradicciones humanas, pero por la época en que desarrolló su método (comienzos del siglo XX), su conducción iba menos hacia aquellas comprensiones sobre la barbarie y la bestialidad humanas, o a la interpretación de miembros destrozados y que por pedazos se manifiestan, como la cabeza de pato de Santiago Merchant, por ejemplo.



Imagen 2. La técnica del hombre blanco. Grupo Teatro Vreve. Escrita y dirigida por Víctor Viviescas. Interpretada por Fernando Paut, Leonardo Lozano y Sandra Camacho. Fotografía: Carlos Mario Lema.

Cuando surgen o irrumpen los instintos salvajes del hombre frente a sus pasiones, frente a sus poderes, frente a sus enemigos, frente a los cuerpos que se violentan y siguen sus instintos salvajes, aparecen entonces preguntas por los nuevos caminos de creación escénica para los actores. Es aquí donde comienzan a entrar en juego los desafíos y retos en las creaciones actorales.

Los actores de hoy se confrontan con la pregunta ¿cómo descifrar lo indescifrable en las escrituras diversas, que son más bien materiales para explorar en el escenario? ¿Cómo llevar esos materiales a ese lugar ficcional? Emergen entonces para el actor las necesidades de utilizar todos los recursos posibles para lograr incorporar lo inhumano en todas sus extensiones a través del trabajo intenso de su cuerpo, de su voz, de la puesta en el espacio, lo que en ocasiones amenaza la integridad física y psicológica del actor, pero es un riesgo que él debe asumir por su propia cuenta.

Y, si bien, en esas exploraciones para representar la violencia y la destrucción del mundo y de la humanidad a través de las artes escénicas se pueden encontrar grandes libertades que conducen a inesperados caminos creativos, esa fascinación por los rompimientos y las infinitas posibilidades de la creación escénica pueden tocar también aspectos personales de los actores que en ocasiones resultan violentos con el actor mismo.

La búsqueda y el despertar de sensaciones que choquen al espectador a través de los dispositivos escénicos es uno de los motores más importantes del arte de hoy, no solamente a través de los cuerpos de los actores, sino también recurriendo a los avances tecnológicos y a la libertad anunciada por las vanguardias del siglo XX, de las que aún se escuchan los ecos de sus provocaciones y desafíos: “Todo hombre es un artista” (Joseph Beuys), “en el arte todo vale”, “la vida es el arte mismo”, “en el arte prima el concepto” (Joseph Kosuth), “el arte debe ser sugestivo e impactante”, “todo arte es efímero”, entre otras.

El actor, entonces, además de encontrarse con el desborde y las rupturas de la palabra, con los cuerpos destrozados, convertidas sus partes en objetos o transformados en bestias, en cosas, figuras, siluetas inhumanas, se enfrenta a la escena contemporánea, que también ha adoptado con ímpetu la tecnología digital que invade al mundo, los materiales, objetos, máquinas que vienen del mundo real y se ponen en lo que era el espacio ficcional del escenario.

El investigador Hans-Thies Lehmann, en los años 90, reunió todas estas nuevas tendencias en el teatro en lo que bautizó lo “posdramático” (Lehmann, 2013), que también ha sido conocido como “teatralidades

expandidas”. Todas ellas rompen de manera radical con los lenguajes escénicos ‘convencionales’, con el fin de desprenderse de manera crucial de los textos y convertirlos más bien en materiales detonantes para la creación.

Es por medio de este tratamiento de los textos que los actores ponen por delante sus propias experiencias de vida más que las historias ficcionales de sus personajes, para transmitir al público sensaciones, choques, más que búsquedas de sentidos.

Esa provocación de choques en nuestras miradas y sensaciones de espectador, son producidas por las imágenes de un sinnúmero de objetos, de cuerpos, de rostros, de figuras y de sombras, que en medio de contrastes lumínicos y pictóricos crean atmósferas extrañas e inquietantes. Nuestros oídos se ven de repente sumergidos en sonidos que nunca hemos escuchado, que en ocasiones nos maltratan, o nos hacen vibrar o estremecer hasta la piel. Igualmente puede ocurrirnos presenciar sobre el escenario aquellos eventos que en nuestro mundo real y cotidiano consideramos peli- grosos, porque ante ellos nos sentimos amenazados o atropellados, pero que en la escena nos sorprende no asustan como nuevos espectáculos: la caída estrepitosa en el escenario con objetos pesados desde la altura como lo hace Romeo Castellucci con caída de televisores, volcamiento de carros o la incineración de un piano de cola. Las automutilaciones de Angélica Liddell, las cirugías de Orlan, etc., son, entre muchos otros, choques que podemos ver hoy en el escenario.

Así, varias manifestaciones teatrales-multidisciplina- res parecen alejarse cada vez más de los cánones de la representación, al mismo tiempo que acercamos al espectador frente a un hecho real y no representado. El velo que nos permite entrar en la ficción, lo que llamábamos ‘la cuarta pared’, se destroza y quedan los actores (*performers*) al desnudo (de manera literal y metafórica), frente a nosotros que, como voyeristas, los observamos. Esto ocurre en obras de Lola Arias y de Claudia Quiroga en Argentina, de Mapa Teatro en Colombia, de Angélica Liddell en España, de Romeo Castellucci en Italia, solo para nombrar unas pocas, en las que se descubre de manera recurrente la irrupción de la realidad en el universo escénico ficcional.

Estas puestas en escena, estas acciones, tienen fines y modos distintos: desde denunciar ante el público arbitrariedades políticas, hasta desahogarse de sufrimientos pasados y lograr una suerte de sanación llorando con el espectador.

Emergen entonces nuevas concepciones sobre lo que debe ser el trabajo de los actores. Valère Novarina, uno de los dramaturgos y directores actuales más representativos de Francia, recurre a una antigua herramienta de comunicación de los directores a sus intérpretes escribiendo una Carta a los actores, en la que asegura que, por las necesidades que tiene el actor frente al teatro contemporáneo, prefiere a los “actores de intensidad” más que a los “intencionados”:

El actor no ejecuta, pero se ejecuta, no interpreta, pero se penetra, no razona, pero hace a todo su cuerpo resonar. No construye su personaje, pero se descompone el cuerpo civil mantenido en orden, se suicida. No es composición del personaje, es descomposición de la persona, descomposición del hombre lo que se hace sobre las tablas. 5 (Novarina, 1989, p. 24)

Tras estos llamados a la descomposición, surgen preguntas sobre el cuidado de los actores, de su integridad física, psicológica, moral, cuando vemos esos cuerpos puestos en dificultad, en crisis, incluso en peligro, sobre el escenario.

En lugar de personajes, vemos entonces seres humanos que vivieron realmente historias que han inspirado incluso tragedias. Así que nos encontramos con la presencia de víctimas o de héroes de guerra reales, ocupando el lugar del personaje y del actor; la presencia de víctimas de la violencia psicológica o física, de violaciones, de acosos, todos ellos han llegado a la escena para hacer sus propios espectáculos. Los actores, antes que actores, se vuelven humanos para ser representados, para convertirse en material de exhibición.

La denuncia de las desapariciones, la necesidad de dar voz a los que callan, la urgencia de proteger la memoria del olvido, la necesidad de narrar las propias historias para decir en el escenario aquello que es imposible de decir en la vida, pueden partir de un acto noble y humano, pero pueden generar también cuestionamientos éticos en torno a la preservación de la intimidad y la revictimización de las víctimas.



Imagen 3. ¿Qué vas a decir, Rosalba? Grupo La Mosca Negra: Escrita y dirigida por Victoria Valencia. Interpretada por: Zulima Ochoa y Maribell Arango. Nueve (9) Fotografía: Diego Delgado.

El espectáculo de las desgracias personales y sociales puede caer en lo efímero y en el aprovechamiento de fines mediáticos y políticos para beneficiarse de los sufrimientos e historias de las personas, como asegura la filósofa francesa Myriam Revault D'Allones (2009, p. 127).

Al llevar a las personas al escenario, más que a los personajes, se corre el peligro de generar espectáculos del sufrimiento en lugar de posibilidades efectivas de reflexión y de catarsis como modos de estar con el otro en comunidad. Porque el sentido catártico consistía en tener compasión por el otro al mismo tiempo que sentir terror por uno mismo gracias al reconocimiento del otro (personaje héroe) como ser humano semejante a mí. Pero si se hace espectáculo excesivo del dolor del otro, se crea un mecanismo inverso (...) del que regía la catarsis trágica: no ya puesta de los afectos a distancia para que pudiera efectuarse el trabajo de lo racional, sino hipertrofia de la emoción captada únicamente en la instantaneidad de la imagen (Revault D'Allones, 2009, p. 132)

La proximidad demasiado cercana a lo privado, a lo vivido, sitúa a los actores de hoy en una frontera ambigua entre el actor como persona y la persona como personaje, sin mantener la distancia que propicia lo ficcional y dejándonos como actores y espectadores más bien en medio de una situación de la que es difícil liberarse emocional y racionalmente, como ocurre en la realidad.

Con estas nuevas formas espectaculares de aproximarnos a las violencias del mundo, a sus barbaries, a sus dolores físicos y emocionales, se podría, cierto, propender por denunciar las arbitrariedades, las injusticias, los abusos que les ocurren a los individuos y a las sociedades, pero también se podría estar contribuyendo a la banalización de las desgracias del mundo y de los seres que las viven. “La hipertrofia de la emoción” señalada por Revault D'Allones, nos precipita en el teatro a la hipotrofia de la imaginación y nos la atrofia, nos impide llegar a la conciencia a largo plazo de nuestra responsabilidad hacia el otro.

El otro, con el que no solamente compartimos y experimentamos el mundo, sino con el que podemos imaginar nuestra reconstrucción como humanidad en esos otros mundos posibles que el teatro es capaz de recrearnos.

## REFERENCIAS

- Abirached, R. (1994). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Tel-Gallimard.
- ngel-Perez, E. (2006). *Voyages au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*. Paris: Klincksieck.
- Beckett, S. /. (s.d.). Not I. Consulté le Novembre 15, 2021, sur MACBA: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/beckett-samuel/not-i>
- Jouvet, L. (2009). *Le comédien desincarné*. Paris: Flammarion. Collection Champs-Essais.
- Kane, S. (2001). *4.48 Psychose*. Paris : L'Arche Editeur. Lehmann, H.-T. (2013). *Teatro posdramático*. México: Cendeac/Paso de Gato.
- Maeterlinck, M. (1986). *Le trésor des humbles*. Bruxelles: Labor.
- Novarina, V. (1989). *La lettre aux acteurs*. Paris: POL.
- Ortega Pinzón, S. M. (2020). *De hombres y de bestias. Figuras animales de lo político en el teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá: Creaciones. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Raymond-Cahuzac, A. d. (2013). *Thomas Ostermeier: Hamlet*. Angélica Liddell: *La Casa de la fuerza*. Romeo Castellucci: *Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio*. *Quelle mise en danger ?* Paris: Université Sorbonne-Nouvelle. *Mémoire Master 2*. Directrice: Hélène Kuntz.
- Revault D'Allones, M. (2009). *El hombre compasional*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Ryngaert, J.-P. (2013). *Personaje (crisis del)*. En J.-P. Sarrazac, *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México D.F.: Paso de Gato.
- Sarrazac, J.-P. (2006). (2006). "El impersonaje: Una relectura de La crisis del personaje. (V. Viviescas, Éd.) *Literatura: teoría, historia, crítica* 8, 8, 353-369.
- Viviescas, V. (2008). *Historia del fin del mundo*. Ciudad de México: Paso de Gato.

## NOTAS

- 1 Figura que surge al parafrasear y jugar con el título del libro del actor francés Louis Jouvet *El actor desencarnado* (*Le comédiendesincarné*, 2009). Jouvet explica cómo, a lo largo de sus años de experiencia en la escena, mantiene una mirada constante sobre su relación consigo mismo, con su personaje y con el público al encarnar a sus personajes. Qué sucede en él, cómo se "manifiesta" en la escena y en su vida esa relación a partir de su propia experiencia, en consonancia con el personaje que va a interpretar y con la escucha sobre la experiencia que vive con el espectador.
- 2 Mi traducción.
- 3 Mi traducción.
- 4 Sobre el "camaleonismo" se puede consultar Deshoulières (1998). comp., *Poétiques de l'indéterminé : Le Caméléon au propre et au figuré*. (Cita de Sarrazac)
- 5 Mi traducción.