

**EL PERSONAJE EN EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO.  
EL ÚLTIMO FUEGO DE DEA LOHER**

**Mónica Fernández Vera**

**Maestro Tutor: Jorge Prada Prada**

**Universidad Distrital Francisco José de Caldas**

**Facultad de Artes ASAB**

**Proyecto Curricular de Artes Escénicas con énfasis en Actuación**

**Bogotá, D.C.**

**2020**

## TABLA DE CONTENIDO

Introducción.....	3
Generalidades de la Obra	
La Autora y su obra .....	5
Los Personajes.....	9
Teatro Contemporáneo.....	11
Teatro contemporáneo alemán.....	13
El Personaje.....	19
El personaje a través de la historia.....	21
El personaje en crisis.....	24
La palabra y el silencio - La voz del personaje.....	26
Karoline, la mujer de los pechos amputados.....	36
Conclusiones.....	40
Referencias.....	42

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Karoline, la mujer de los pechos amputados.....	38
--	----

## INTRODUCCIÓN

*La palabra sirve ante todo  
Como disfraz del pensamiento,  
Es el medio más directo para la mentira.  
Craig.*

*El silencio no es sólo el horizonte sonoro  
Que la palabra necesita para resonar, para  
Constituirse en su consistencia de ser: es también  
El abismo sin fondo en el que la palabra pronunciada se pierde.  
El silencio funciona en relación con el lenguaje como la  
Muerte en relación con la existencia.  
Gianni Vattimo.*

En quinto año de la carrera artes escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital los estudiantes se enfrentan a un montaje teatral, que será guiado por un director profesional invitado. Este director debe contar con gran experiencia en montajes teatrales a nivel nacional o internacional y un alto bagaje y/o reconocimiento en el medio. Este nuevo proceso de creación es muy importante tanto en lo personal como en lo académico para los estudiantes, puesto que es un proceso en el cual se pondrán sobre las tablas, todas las herramientas, técnicas y entrenamiento adquiridos durante los anteriores cuatro años. Además de tener, en la mayoría de los casos, la primera experiencia con un director profesional invitado.

Éste trabajo está basado en el montaje de V año de Artes Escénicas año 2010, “*El Último Fuego*” de Dea Loher. Directora invitada, Ana María Vallejo, dramaturga, directora y actriz antioqueña. En principio entraremos a conocer un poco más a fondo el tipo de escritura de Dea Loher a través de su obra, la cual resulta rica en elementos contemporáneos. Una obra impactante, la poesía de su palabra está implícita desde el primer momento, la dramaturga nos lleva sutilmente por el universo de unos personajes y de una historia que no sabríamos donde ubicarla si de géneros se tratara. Esta obra tiene de absurdo lo mismo que de policial, también de tragedia como de ficción y está cargada de metáforas, distanciamientos, ambiente callejero, etc.

Luego iremos directamente al tema principal de este trabajo, el personaje en el teatro contemporáneo. Para más adelante concluirlo, aplicando algunos conceptos al texto de Dea Loher, y más específicamente al personaje construido en mi proceso, *Karoline, la mujer de los pechos amputados*. Lo abordaré desde distintas perspectivas, dada la complejidad del texto y la variedad de elementos que contiene. Así mismo citaré algunos autores tales como: Beckett, Artaud y Maeterlinck, entre otros. Para así analizar la gran influencia que han ejercido sobre las nuevas escrituras, y al mismo tiempo evidenciar cómo nuevos autores han tomado más libertad, para transgredir los esquemas y estructuras clásicas.

También expondré cómo a lo largo del siglo XX, la dramaturgia, según la realidad y actualidad de la época, comienza una búsqueda urgente, tomando elementos y generando cambios según las propias necesidades del contexto social y político.

Además, indagaré un poco sobre un elemento que siempre llamó mucho mi atención, en el texto, *El Último Fuego*, la palabra y el silencio. Estos dos elementos del lenguaje son puestos por la autora de manera precisa. Los silencios entran a jugar casi que un rol, tomarán casi la misma importancia que los personajes. Surgen muchos *¿por qué?* y *¿para qué?* en el análisis propio del texto y del

personaje. Están puestos en el texto de manera exacta y milimétrica. Se convierten en una herramienta poderosa, al momento de la interpretación y puesta en escena como tal.

Son silencios cargados de una energía dramática, que tienen gran importancia desde la dramaturgia.

## ***GENERALIDADES DE LA OBRA***

### **La Autora y su obra**

Dea Loher nace en 1964 en Traustein, Baviera. En el transcurso de su vida ha estudiado Lengua y Literatura Alemana al igual que filosofía en Munich en 1988, para luego viajar a Brasil, donde vivió y trabajó por algunos años. Luego de éste paso retorna a Berlín donde trabaja en radio e inicia sus cursos de Escritura Escénica en 1990. Allí su maestro, tutor y mayor influencia sería el dramaturgo y poeta Heiner Müller, quien se encargaría de alentar y ayudar a Dea Loher a avanzar en su excelente trabajo.

En la actualidad, Dea Loher es catalogada como una de las dramaturgas más influyentes del teatro contemporáneo y sobresale por su estilo teatral original, su lenguaje poético y las diferentes imágenes casi incomprensibles que nos ofrece de la vida moderna, en las que evidencia su sensibilidad frente a las injusticias sociales, del dolor y la destrucción y los daños que estos problemas generan en sus personajes.

Sus obras se han alejado de cualquier programa político, manteniendo su independencia, enfocándose principalmente en asuntos de carácter sociológico y filosófico. Su principio es más cercano a la propagación del discurso como una respuesta a la pregunta formulada por el teatro político, un poco en orden a las ideas de su maestro Müller. Su trabajo se fundamenta en la

experiencia y sentido contemporáneo y hace de forma visible las vivencias humanas más elementales.

Su característica principal es retratar personajes que están al margen de la sociedad, llevándolos a situaciones inicialmente sencillas, pero que cada vez más retadoras. Creando una tensión en sus personajes, al ponerlos al límite de elegir, si desean o no, cruzar los límites de lo que para ellos es desconocido.

El dramaturgo José Manuel Mora, enlista una serie de elementos que en el caso específico de *El Ultimo Fuego*, muchos de ellos, se cumplen a cabalidad:

“Retornando a un contexto general, el teatro contemporáneo alemán fluctúa entre los sistemas cerrados que plantean la escritura dramática tradicional y el carácter abierto y deliberadamente incompleto de la nueva escritura escénica. Se distingue por diferentes constantes, como los son:

1. la mixtura de géneros dramáticos.
2. la traslación de elementos procedentes de diferentes disciplinas escénicas al ámbito textual.
3. la exploración de los límites que separan lo público de lo privado.
4. la abolición de la cuarta pared.
5. la búsqueda de la reconciliación por parte de las nuevas generaciones (aquellos autores que se encuentran hoy entre los treinta y cuarenta años) con sus predecesores como respuesta a la brutal ruptura que se produjo entre ambas, debido al posicionamiento radical de las nuevas generaciones ante la

supuesta culpa que debían heredar de sus antepasados, y, por tanto,

6. la noción de identidad”. (Mora, J., 2010)

En cuanto a la mixtura de géneros, el lenguaje de la obra está muy ligado, en cuanto al estilo, al del teatro del absurdo, en cuanto reproduce la realidad social y psicológica de los personajes. El rompimiento de los límites de lo privado y lo público, la obra se desarrolla en la calle, pero al mismo tiempo también dentro de las casas. En el baño, en la habitación, en la sala, a través de la ventana. Todo debe salir a luz, la podredumbre, la miseria, el abandono, el homicidio. Lo privado es expuesto, se vuelve público. Y esto, también aporta a una construcción más poderosa del contexto de la obra en general.

Continuamente aparece la abolición de la cuarta pared, en cuanto los personajes de *Nosotros*, tienen el papel de narrar y comunicar, usan un lenguaje directo y cargado de información, presentado de manera imparcial.

Nos aproximaremos a Dea Loher a través de su obra, como lo dijo (Sanchis, J., 2010) “el discurso del personaje en el teatro tradicional es portador del pensamiento del dramaturgo” e indudablemente cualquier autor, plasmará en sus obras teatrales sus puntos de vista, ideologías, sentimientos, emociones.

Dea Loher, transgrede la estructura tradicional, su estilo resulta bastante atractivo por la mezcla de situaciones cotidianas, de personajes comunes y corrientes pero con un universo interno lleno de emociones que van y vienen, en constante conflicto. Una tragedia es el detonante, revela los conflictos de estos personajes. Un niño de 8 años es atropellado por una policía en una persecución a un supuesto criminal. El mismo día llega un nuevo personaje al pueblo, un migrante, quien se

convierte en el único testigo ocular del acontecimiento principal, la tragedia. Al parecer son los habitantes de un barrio o de un pueblo pequeño, todos se conocen entre sí.

En cuanto al estilo, Dea Loher tiene un estilo muy propio, es un lenguaje poético y descriptivo a través de la palabra, pero también del silencio. El prólogo de la obra está escrito de una manera bastante atrayente: frases cortas, palabras, repetición de palabras. Aún con esto, no deja de ser directo y natural. Da la impresión de no ser una sola voz o un solo personaje, sino varias voces, varios personajes.

Todo el universo psicológico de los personajes es vivo y auténtico. Al ser temas de nuestra actualidad, inmediatamente, podemos asociarlos con nuestras propias vidas, con nuestro entorno y nuestra realidad.

*A mediodía del diecinueve de agosto del dos mil algo*

*A plena luz del mediodía del diecinueve de agosto del dos mil algo*

*Fue ese agosto antes de*

*Ya han pasado algunos años*

*Cinco tres cuatro*

*Siete*

*Un forastero*

*A plena luz del mediodía del no sé cuánto de agosto*

*Era pleno verano*

*Y la luz*

*La luz de ese agosto (Loher, D., 2008)*

Logra de manera natural la unión entre lo real, lo onírico y lo absurdo. Dentro de ese universo cotidiano y callejero por el cual nos lleva también encontramos escenas existentes e inexistentes donde ocurren situaciones fantásticas. Hay, por ejemplo, una escena de un asesinato,



y desde su narrativa poética y la acción concreta, logra ser una escena sutil y perfectamente bella. Nos encontramos con un texto lleno de ideas y metáforas que van y vienen, ideas aparentemente inconexas, reflexiones de los personajes o sobre los personajes. La metáfora como herramienta que devela las crudas realidades, de una manera indirecta pero precisa.

La carencia y necesidad de afecto son algunos de los temas principales que se desarrollan en el transcurso de la obra. A pesar de la sensación dramática que nos deja la tragedia inicial, sumada al lugar donde se desarrolla, la necesidad de afecto toma una importancia general a medida que sus personajes van apareciendo. Todos en medio de ese universo tosco y baldío buscan en el otro un refugio que les haga más soportable su realidad y existencia. Personajes frustrados por lo que querían ser y no son.

La enfermedad y la emigración por ejemplo, son temas de interés para Dea Loher. Y los ha incluido en obras como: *Manhattan Medea e Inocencia*. La obra cumple el papel de radiografía, muestra lo más vulnerable e íntimo de esa humanidad, sumergida en una sociedad olvidada en algún lugar.

## **Los personajes**

Es pertinente abrir este capítulo con un elemento característico del teatro contemporáneo: el conflicto del personaje. Veníamos acostumbrados a personajes que representaban al ser humano en su compleja totalidad, un teatro tradicionalista, en cuanto a arquetipos sociológicos y psicológicos. Esta obra, por el contrario, muestra personajes incompletos, complejos, desde lo

imperfectos y humanos que llegan a ser personajes desequilibrados. Pero sobre todo son personajes con un pasado, que ha dejado en ellos, marcas y mutilaciones metafóricas.

Así mismo, Jean Pierre Sarrazac nos habla precisamente de esta constante en el teatro contemporáneo: el personaje sin carácter. Lo pone de esta manera: *“la ecuación del personaje moderno podría plantearse así: presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente”* (Sarrazac, J., 2006). Lo cual me parece muy pertinente al estudiar nuestra obra; por ejemplo, hay un personaje que aunque la obra se desarrolla en torno a él y aparece en la lista de personajes de la obra, con las siglas (Q.E.P.D.), nunca está en ninguna escena, el personaje está ausente pero su presencia, su figura, su recuerdo está presente durante toda la obra.

*“¿Qué es del personaje a partir del momento en el que él no es más que su (nuestra) propia sombra, un doble ya no idéntico a nosotros mismos si no un “doble diferente” – no el “mismo” sino ipse, que el espejo recusa y amenaza con devolver a la nada? (Sarrazac, J., 2006)*

Por otra parte, Sanchis Sinisterra nos habla acerca de la relación y la importancia que ejerce el público en el teatro contemporáneo. Se trata de crear una relación de completa retroalimentación, donde la propuesta es dejar brechas abiertas, ideas inconexas, historias no lineales. Para que el círculo se complete, el público saldrá de ver una función que le deja mucho por resolver. Es una propuesta donde tanto público como intérprete pondrán de su parte para completar el acto teatral.

### **Nosotros**

*Nosotros*, son las voces de los personajes en el rol de narrador. El texto es subjetivo cuando está bajo la voz de *los nosotros*, dado que este narrador juzga los hechos, los cuenta a su manera y la voz del personaje pasa a un segundo plano.

## **Teatro Contemporáneo**

A medida que avanza el Siglo XX, algunos dramaturgos, pero, sobre todo, los que van floreciendo, reciben la influencia enriquecedora de los movimientos artísticos de vanguardia, del cine, del marxismo, del psicoanálisis, del existencialismo, etc. Se sienten inquietos por el desamparo del hombre, desligado de Dios, pero subordinado a la explotación económica y a los poderes del estado y de la técnica. Ahondan en la fé, en la naturaleza de la realidad y la propia identidad, en los instintos y las pasiones, en la soledad y la incomunicación, en la angustia y el absurdo, en la libertad y la represión, en la explotación y la alienación, en la revolución y la historia, etc.

Experimentan, impulsados por un radical inconformismo, y secundados por directores y escenógrafos a la hora de la representación, de la transfiguración del texto dramático en espectáculo teatral, innovaciones audaces.

Es por esto que se convierte en eco de la época en que vive, que se inquieta por contar lo que ve a su alrededor, que explora nuevos lenguajes. Es por esto que resulta inseparable lo contemporáneo de lo innovador. Lo contemporáneo indaga en formas nuevas y para ello rebate los discursos añejos, lo cual suele ser violento. Precisamente la esencia de este teatro contemporáneo es que vuelve confusa alguna definición objetiva; sin embargo, puede destacarse la indagación de nuevos lenguajes que se valen de elementos tecnológicos actuales: creaciones audiovisuales, sonidos hechos por computador, vídeos descargados de internet... ésta tendencia

inevitable se ha gestado durante el siglo XX y ha supuesto una de las contradicciones más fuertes de la historia del teatro en cuanto a cómo relacionar texto y puesta en escena.

El teatro contemporáneo es comprendido como el teatro escrito durante la segunda mitad del siglo XX. Su característica principal es el eclecticismo (mezcla de tendencias). Este teatro está influenciado por las tendencias que se manifiestan durante la primera mitad del siglo XX y que tratamos anteriormente.

El patrón de estas tendencias es el rechazo al realismo, por lo tanto, utilizará diversas técnicas para fraccionar la realidad. El teatro contemporáneo no procura lograr la identificación del público sino la reflexión sobre los conflictos que se trazan.

Esta indagación de nuevas formas se fundamenta en las siguientes características principales:

- Se rechaza el diálogo convencional de las obras realistas, sustituyéndolo por una reflexión directa o indirecta de las temáticas o problemáticas principales de la existencia y entorno humano.
- Se pierde la estructura clásica aristotélica (inicio, nudo, desenlace) y se plantea una sucesión de escenas conectadas o no, o incluso piezas sin interrupciones.
- El público, al igual que el hecho teatral debe renovarse, es por esto que se busca un público dispuesto a aceptar los juegos escénicos que se proponen en contraposición al teatro realista.

## **Teatro Contemporáneo Alemán**

Para poder evaluar el teatro alemán contemporáneo se debe profundizar en la sucesión de los diferentes movimientos artísticos que se generan posteriormente al expresionismo, para evidenciar los rasgos extraídos del mismo.

Partiremos de la noción de teatro moderno al cual se denomina teatro épico en tanto se diferencia del teatro tradicional aristotélico que evidencia una serie de características y condiciones: la acción completa, los personajes acabados, la verosimilitud y necesidad como condiciones de la acción, la importancia de la fábula, etc.

Sin embargo, ocurre que habitualmente se utiliza la denominación de “drama aristotélico” al concebido por la tradición neoclásica. Es por esto que es conveniente evaluar algunas excepciones del drama épico o “no aristotélico” para considerar en términos estéticos hasta qué punto hay un quiebre con la esencia del drama anteriormente dado y si se puede decir que en Alemania nació un teatro nuevo sin lazo alguno con la tradición. Con ese fin utilizaremos las reflexiones teóricas de Brecht, considerándolo el introductor de esa nueva corriente en la escena alemana.

Para comenzar, lo único que Brecht tomó como principio de Aristóteles fue la fábula, ésta como punto básico del alma del teatro. Su concordancia con Aristóteles responde a su interés por narrar hechos tratados de forma no dramática.

*Brecht y el teatro épico en relación al teatro dramático*

“Los espectadores no se comunican entre sí. Están reunidos como durmientes que tienen sueños inquietos... Es verdad que tienen los ojos abiertos, pero no miran, ven, tampoco escuchan, aunque son todos oídos. Tiene ojos fijos sobre la escena como hechizada... Ver y escuchar son actividades y en ocasiones también medios de goce pero esta gente no solamente se aliena de toda actividad sino que parece materia pasiva. El rapto en el que parecen abandonarse a sensaciones imprecisas y violentas es tanto más profundo cuanto mejor saben recitar los actores...” (Brecht, B., 1963)

La descripción de Brecht apunta a la concepción aristotélica de la catarsis ya que admite un estado de “rapto” por parte del espectador, en el cual es incapaz de oír algún mensaje o enseñanza que la obra puede dejarle. En realidad, desde nuestro punto de vista, es difícil encontrar la obra que imponga tal hechizo al público, que induzca una identificación tan ciega entre espectador y actor. Sin embargo, esta exageración de Brecht alude al teatro que ocasiona una fuerte ilusión de realidad para lograr un seguro acople emocional del que observa la escena.

Si el mecanismo es muy cautivante el espectador se ve impulsado hacia pasiones alborotadoras. Quizá en los instantes cruciales.

Por lógica, percibimos en Brecht la necesidad de pretender su polo opuesto con rasgos expresivos ya que esto define su posición ante sucesores del teatro naturalista y expresionista que habían abusado de un efectismo simplista e incongruente. A un teatro donde domina el sentimiento, Brecht le opone uno épico donde rige la razón.

Donde el espectador debe estar frente a la obra y en actitud plenamente reflexiva en vez de participar con sus sentimientos en la acción.

¿Pero qué se procura con esta sobriedad de la escena? Efectuar una crítica a los sentimientos que no nos permiten ver la realidad con nitidez, al estado de espíritu irreflexivo que nos imposibilita captar lo que sucede en torno a nosotros de manera clara y distinta. En suma, ver el mundo que nos encierra con ojos nuevos tomando una perspectiva diferente. Entonces, se podría decir que existen dos caminos para llegar al fin último del drama, uno estrictamente racional y directo, y otro compuesto y más tortuoso que inicia de un choque emocional, de sentimientos claves y desemboca en un aprendizaje ejemplar.

La diferencia entre ambos es clara, en el racional existe como ventaja la seguridad absoluta de llegar al objetivo propuesto, sin que deje de existir el placer estético además de la intención crítica. Si bien en ambos hay un evidente fin social del drama que da forma a la esencia del mismo: la transformación positiva y parcial del espectador, ya sea por la catarsis o por el efecto de distanciamiento.

Pero lejos de negar en forma definitiva el factor emocional como fuente de placer, Brecht procura ubicarlo en su justo lugar y en su exacta medida. La emoción se sujeta a la razón ya que ésta la controla y analiza, proponiendo un equilibrio armónico en la mente del individuo, que siente placenteramente bajo el control de su razón.

En general, Brecht en sus obras no tuvo héroe trágico porque las acciones del drama se encuentran desarticuladas y la atención se centra más en el relato de luchas que en la actualidad o accionar del personaje. Tampoco se respeta el término básico de la tradición aristotélica de la tragedia que es la catarsis.

A modo de conclusión se evidencia que buscando diferenciar el nuevo teatro y sus tendencias del tradicional, podríamos encaminarlo con una nueva actitud que implique modificar tres niveles básicos que conforman el hecho teatral:

- a. La estructura del drama
- b. La técnica actoral
- c. La puesta en escena

Incluso arriesgándonos a decir que la gran reforma de los tres niveles mencionados se unifican en el concepto de extrañamiento, entendido como el concepto del fenómeno de transformación de una sensación que se ha vuelto cotidiana en algo extraño, raro y singular y generando en el público una consciencia de estar viendo una obra de teatro de manera que así podría reflexionar sobre ésta.

- a. La estructura del drama

Vale decir que la característica vital del teatro contemporáneo es su desarticulación como conjunto. El resultado se consigue combinando la estructura en actos por la estructura en episodios. La elección supone la presencia de dos formas de drama básicas en el plano dramático: la forma abierta y la forma cerrada. La última pertenece al drama clásico y consiste en una unidad dramática con comienzo, desarrollo y fin en la que la acción posee un denso entramado donde todos los elementos apuntan al mismo final.



La forma abierta tiene una larga tradición literaria; en ella se reconoce la estructura episódica como una forma de secuencia de hechos enfocados aisladamente, los que, asociados por aproximación dan una acción de rasgos distintivos.

Entre cada parte se pueden intercalar canciones, entremeses, textos dirigidos al público, etc. Ayudaría mantener distanciados a los espectadores. Los nudos de la trama deben ser visibles al punto que jamás un acontecimiento sea inesperado:

“Los acontecimientos no deben sucederse inadvertidamente; es necesario en cambio que el espectador puede intervenir con su juicio entre las distintas etapas de la acción (...). Las partes del drama se deben pues contraponer cuidadosamente entre sí, teniendo cada una su propia estructura de drama dentro del drama” (Partida, A., 2004)

#### b. La técnica actoral

El centro de esos episodios o etapas que forman la obra está ocupado por los gestos o las actitudes que toman los personajes, es decir, la escenificación de la fábula concretada en una acción. El gesto incluye todo lo subjetivo y se refiere a la antigua mímica reelaborada para hacer del personaje un tipo relativo a un grupo o clase de individuos. Este requisito exige del actor su mayor finura y concisión en el manejo de su cuerpo, ya que por él debería manifestar cuál es el asunto a tratar sin necesidad de tener una línea específica de acción puesto que los propios episodios no se encuentran alineados por orden cronológico. El gesto se entronca con la necesidad planteada de que no parezca como elaborado, o como si ocurriera por vez primera. No es porque la escena no deba parecer real, más bien quiere ir un poco más allá de todo el

realismo interpretativo, busca dar la idea de ser una interpretación de una costumbre o uso. El gesto asegura la veracidad de la expresión, además de resultar más fácil de determinar que las palabras.

### c. La puesta en escena

Lo básico para la puesta en escena “épica” es respetar la sucesión de núcleos dramáticos de manera precisa y clara. Una vez que el texto se acomoda en conjunto con los otros aspectos, prevalecería trabajar en el aspecto físico del intérprete con su personaje, permitiendo su identificación dentro de la estructura del drama.

En función del movimiento escénico que ha surgido en los ensayos y se ha fijado, se proyecta la escenografía. El escenógrafo debe hacer resaltar detalles vitales de la acción del modo más auténtico posible y sin estilización alguna. El mismo espíritu se repite con la utilería y el vestuario del actor, quien no tiene lugar para hacer ningún movimiento simbólico; cualquier actitud que tome en escena tiene el sustento de una realidad bien concreta.

La atmósfera de realismo se quiebra con la presencia de títulos anticipatorios de la acción o de desenlace, o bien con el comentario de escenas. También la proyección de diapositivas o de películas documentales sirve al mismo fin, sin dejar de nombrar las luces claras para evitar la penumbra, las cuales están generalmente visibles al espectador.

La música interviene siempre en beneficio del desarrollo de la escena y con su separación del texto, marcado por cambio luces, títulos o cuadros. La fijación de la puesta en escena se hace en

los libros de modelos de representación.

## **El Personaje**

Como nos explica Robert Abirached, el personaje no se puede definir más que como un conjunto de relaciones: entre la imagen y el mundo, el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido. Y es este personaje entendido como palabra y cuerpo, el que nos dará una específica originalidad de su ser pero que necesita ser reconocidos en carne y hueso. Es en el escenario en donde el personaje encuentra su materialización, su significado y su palabra.

“El personaje se concibe por tanto a la vez como una figura surgida de la realidad y como una entidad autónoma que actúa en un espacio concreto y ficticio al mismo tiempo: palabra y cuerpo, movimiento que se ofrece para ser mirado y forma que se hurta” (Abirached, R., 1994)

La palabra “personaje” ha sido concebida desde sus orígenes como la imitación en escena de un individuo, a pesar que primero fue usado como designación a personas de alto nivel o la representación gráfica en pintura. Pero sin embargo siempre connota a un hombre y su imagen de sí mismo obtenido por imitación.

Aristóteles en su poética presenta al Personaje como un sujeto actuante físico que encamina la lógica de la acción en una estructura. Teniendo como particularidad un Carácter (una forma de ser), y un Pensamiento que moldeará, según su parecer propio, el carácter tomando posición frente a las posibles eventualidades; que generará finalmente la planificación o desarrollo de la acción.

El trabajo actoral desde sus comienzos ha estado ligado a la noción de Personaje como

vehículo del desarrollo de la acción y estructuración de la fábula, que se manifiesta de forma sensible por medio del cuerpo y de la voz del actor que transmite presencia, por el cual el actor pierde su identidad para transformarse en él.

Este desarrollo del personaje en acción es necesario a través de su lenguaje particular que será de una naturaleza diferente a la del uso cotidiano. Se realizará por medio de diálogos, monólogos, apartes. Se volverá así un ser de palabras que se exclamarán de diferentes modos para así evidenciar su mundo y, por su puesto el carecer de ellas mismas para expresar más aún en silencios meditados. Este lenguaje se enfocará en dos caminos simples: Por una parte, en una estética de su época y en la necesidad para el desarrollo general del hecho teatral.

Por otra parte, para lograr una particularización de los posibles personajes de la obra, se introduce un carácter específico para cada uno de los personajes. Este carácter es entendido como un rasgo distintivo que nos mostrará la línea de conducta general de nuestro personaje. Que nacerá con él y nos dará indicios de una coherencia mínima de comportamiento y se notificará en su accionar y hablar.

Esto enmarcado en una verosimilitud, como lo señala Abirached, en la que la cadena de causalidades o reacciones del personaje sean fundamentados en su propia lógica y en concordancia a la lógica de los demás para lograr así una coherencia en el intervalo dramático. Siendo así esta verosimilitud la regidora del comportamiento del personaje y la determinante ante algo racional. De “lo oportuno” de una época o cierto tipo de personajes. Sin embargo, el fin de esto no es ilustrar un ideal de naturaleza humano o lo contrario, particularizar un estereotipo; lo que se busca es encontrar un agente racional interno que organice los signos expuestos y así genere una estructuración adecuada.

## **El Personaje a través de la historia**

Si intentamos dividir los diferentes cambios del teatro a lo largo de su historia tomando en cuenta el modo de su realización, los elementos puestos en escena, las bases de técnica actoral, podríamos decir que existen al menos tres grandes paradigmas en el perfeccionamiento histórico de la expresión teatral de Occidente, compuestos por el teatro griego clásico, el teatro español del Siglo de Oro y el teatro isabelino inglés, y la innovación dramática que experimenta el teatro europeo durante la primera mitad del siglo XX.

Cada uno de estos sistemas teatrales es efecto de una establecida posición epistemológica que lo justifica (realismo, idealismo, relativismo...), y que sólo a través de ellos halla en la estética teatral una expresión genuina. De cada uno de los primordiales paradigmas del teatro europeo provienen a su vez importantes conexiones con conceptos tan primordiales como los de persona, diálogo, tiempo o espacio, los cuales cargan implícitos nuevos modos de reflexión que se entienden desde la acción humana (fábula) y sus cambios, hasta las posibilidades de expresión dialógica de sus personajes, así como el análisis de sus elementos, causas, objetivos y relaciones seculares.

Desde la Poética de Aristóteles la noción del personaje se vincula a una reflexión sobre su dimensión actancial, tendencia que ha perdurado --y en la que se han apoyado, al menos como punto de partida-- buena parte de los estudiosos formalistas de todos los tiempos.

La enunciación literal de tragedia que conservamos de Aristóteles no puede perderse de vista ante ninguna reflexión que se exponga sobre el hecho teatral. Aristóteles expone que de los seis principales elementos de la tragedia (fábula, caracteres, elocución, pensamiento, música y

espectáculo), la explicación y reconocimiento de la acción en sí misma (peripecia) y de sus cambios (metabolé), es decir, la fábula o estructuración de los hechos, constituye la categoría más importante.

La condición de actuar del sujeto, que los griegos interpretaban bajo el criterio de la mimesis o imitación como principio generador del arte, se hereda de esta forma, para la tradición teatral de Occidente en el referente constitutivo más fundamental del personaje dramático.

La acción se establece así como el núcleo central del episodio dramático, a la vez que implica, naturalmente, la existencia de sujetos que intervienen, sujetos que poseen un carácter, y que acogen un modo de pensar ante las acciones que ejecutan, eluden o demoran.

Peter Szondi ha sido uno de los primeros en evidenciar cómo el drama de la Edad Moderna germina en el Renacimiento europeo. En este período de la cultura, el hombre se vuelve y recapacita sobre sí mismo, de manera que, tras el hundimiento de la cosmovisión medieval, obtiene una realidad artística en la que se corrobora y refleja como centro fundamental. Al contrario de lo que acontecía en la antigüedad, especialmente en la cultura griega, el mundo exterior, procuradamente objetivo, queda supeditado a las acciones y decisiones del hombre, y sólo desde esta perspectiva consigue sentido y realidad dramática. Durante esta época la acción del sujeto concluye el sentido de los hechos.

Hasta el siglo XVIII, aproximadamente, la literatura universal se explica como expresión de una acción externa al sujeto. Aún en las demostraciones que la Ilustración europea hace del teatro de Shakespeare, y especialmente de los trágicos griegos, los hechos representan por relación a una moral públicamente admitida, absolutamente extrovertida hacia dioses y demás trascendencias sobrehumanas.

La Ilustración, y sobre todo el Romanticismo, ilustra al hombre en la idea de que toda experiencia humana, toda vivencia personal, debe trasladarse mediante conclusiones lógicas hacia formas de conducta que se razonan por sí mismas.

En su tránsito hacia la modernidad, dramaturgos y teóricos del teatro procuran identificar en el personaje una expresión de inteligencia y de voluntad que sobresalga de las exigencias de la fábula, y que al mismo tiempo exponga cómo el personaje toma conciencia de sí mismo, mediante la reflexión sobre sus propios actos y desde la permanencia de su propio discurso (monólogo dramático). En el personaje post-shakespeareano se deja ver una forma de ser hacia la que parece conducirse a los fines o propósitos de toda forma de existir, y los hechos, lejos de ser y de imputarse a la persona como realidades inmutables, se constituyen en expresiones significantes de la voluntad del sujeto.

En adelante, el camino hacia la evolución teatral del personaje en el siglo XX está abierto, y todas las cualidades que requiere el sujeto para su éxito o fracaso son ya cualidades existenciales.

En el teatro del siglo XX choca la seguridad, unidad y estabilidad ante el cuestionamiento de su existir y fin de sí mismo, es por esto que la renovación teatral del siglo XX niega la unidad de la persona, que aprovecha de marco a cualquier teoría moderna sobre el personaje, así como sus posibilidades de conocimiento, y muestra en las obras teatrales personajes que no son definidos estable o formalmente, de modo que, como ocurre en la vida real, según un enfoque existencialista de los hechos, el personaje del drama se comporta como una entidad que va descubriéndose a medida que avanza la obra como podemos observar en diferentes autores contemporáneos, incluso en *Dea Loher* y *El Último Fuego* donde estos personajes se debaten a sí mismos sobre su nueva condición a partir de la tragedia. Es por esto que asumen diferentes posturas que ellos mismos van tomando y que pueden dar como resultado cambios abruptos en

su postura inicial.

Podríamos decir que la transformación teatral del siglo XX se encamina hacia nuevas formas de presentar al personaje, que inquietan al modo de entender el tiempo y el espacio en que se mueve, así como al valor de sus acciones; sería valioso decir que el ser, es decir, la esencia del personaje no se presenta en sus actos externos, y aún menos en una sola acción o en una sola situación, pues el ser no es ya lo que parece, y no se admite que los signos exteriores correspondan fielmente a los de la realidad interior. Es como nos habla María Knébel en su libro *“El Último Stanislavsky – Análisis Activo de la obra y el papel”* en el capítulo de *“El Segundo Plano”*, donde el personaje presenta una serie de acciones o reacciones externas que no simplifican su línea interna, la cual incluso puede ir completamente en una fuerza contraria.

### **El personaje en crisis**

Podríamos simplificar al decir que a partir del XVIII se desvirtúa la poética al interpretarse el concepto de mimesis aristotélica como mera descripción psicológica del individuo. Esto conduce consigo, la degradación del hecho teatral que, según Abirached, llega hasta nuestros días.

El término “degradación” no resulta demasiado conveniente, pues la renovación teatral que se presenta en el siglo XX no destruye la categoría de personaje, ni intenta negar sus posibilidades hermenéuticas sino que realmente discute, desplaza, e incluso podríamos decir que desintegra, una establecida concepción de sujeto dramático pero no al personaje como realidad absoluta, de corte racionalista y convencional, y desde luego completamente ineficaz para expresar el concepto de persona que parece exigir el siglo XX.

Y es ante la inestabilidad social que estudios de psicoanálisis sostienen que no se puede



mantener la idea tradicional de personaje después de que la psicología moderna ha expulsado nociones tan fundamentales como las de “yo”, “conciencia” o “persona”.

La pretendida unidad de la persona que valió de esquema a los autores realistas ha sido discutida, arrasada, transformada, por el concepto de personaje que se introduce en el siglo XX.

El concepto tradicional de personaje dramático, e igualmente la concepción de persona que le sirve de referencia, resulta abiertamente discutido, por la idea de indeterminación en la vivencia, y por las complicaciones de la comunicación y comprensión de la experiencia (hermenéutica), en clara afinidad con los postulados de las filosofías existenciales.

Pirandello sustenta que la unidad y la estabilidad del ser humano es mera ficción, pues la realidad de la existencia individual es mutable y perturbadora.

La persona no es sólo lo que se ve, como sustenta la psicología conductista. El monólogo interior y la corriente de conciencia no son los recursos más convenientes para llegar en el teatro a la interioridad del personaje, por lo que surgen en la dramaturgia del Siglo XX nuevas tácticas, como las máscaras, los sueños, los escenarios dobles, la semantización de colores y voces, la presencia de narradores en el texto y el espectáculo teatral, etc.

### **La palabra y el silencio – La voz del personaje**

Notemos cómo el teatro es poetizado desde el texto, primer acto complejo en la creación de la obra y luego como se complementa con la acción. El valor de la palabra es visto desde la utilidad que se da a esta. No solo se usa para informar o narrar sino que además tiene una sonoridad que

busca agradar o ser aceptada cuando se escucha o lee. Ahí es donde se halla el balance del cual nos habla Aristóteles, es encontrar el punto intermedio entre la claridad y la belleza del lenguaje.

Por otro lado hallamos un elemento recurrente, la metáfora. Aristóteles le da gran importancia a ésta, ya que hace parte de las estéticas más modernas y es la esencia de la poesía.

Da un ejemplo claro en su poética:

*Si se dijera:*

*Ahora que soy exiguo, enteco, feo  
Sustituyendo los nombres corrientes:  
Ahora que soy chico, débil, feo*

*O si se dijera:*

*Puesta una mesa indecorosa y una mesa exigua  
En lugar de:  
Puesta una mala silla y una mesa pobre” (Aristóteles., 335 a.C.)*

A continuación haremos un recorrido analizando algunos dramaturgos y teóricos. August Strindberg, es precisamente uno de los primeros autores que propone un rompimiento de premisas sociales en cuanto al personaje como tal, es por ello que en algunas de sus obras vemos como éste alcanza un desarrollo máximo que luego resulta difícil ceñirlo a su carácter de ser social. El texto interfiere en el personaje, se subjetiviza a tal manera de volver la trama de la obra en delirio personal. De esta manera la realidad del texto deja de tener sentido y toma mayor importancia la psique del personaje.

Esta subjetividad también la vemos reflejada en los personajes de Anton Chejov. Quienes cobran un mayor valor por lo que no hacen, más que por lo que hacen, por lo que no dicen, más que por lo que dicen, por lo que no tienen o pierden, más que por lo obtienen o ganan. Y es así

como el personaje logra un trasfondo, una intimidad oculta que determina sus anhelos, sus acciones, sus palabras y silencios. Una vida inconsciente que perfila conflictos internos entre lo que el personaje realmente desea, de allí el tan nombrado subtexto.

Paralelamente en Francia, Alfred Jarry no busca establecer nada nuevo, sino destruir lo ya establecido, usando elementos como la parodia. Esta premisa la podemos analizar en uno de sus personajes icónicos, *Ubu* de la obra *Ubu Rey*, quien es la muestra fehaciente de la deformación del antihéroe; el personaje usa esa expresión que no quiere quedarse en lo que parece decir, en el puro exabrupto, ni siquiera en su posible carácter de maldición: “Mierdra”, sino que se desliza al sinsentido. Claramente, motivaciones que no llegan a dar cuenta de los actos, intenciones que el mismo personaje frustra por nimiedades, sin ninguna justificación, acciones absurdas, tramas que parecen absolutamente gratuitas. Esto y actos de crueldad innecesarios, absolutamente infantiles y no por ello menos terribles, son algunos de los ejes del comportamiento (si se puede hablar de esta forma) de los personajes (si se puede hablar de esta forma) de Jarry, cuya influencia llegará al teatro del absurdo.

Por otra parte Antonin Artaud quien se autoproclamó heredero de Jarry; llevando sus textos dramáticos y al personaje al borde de la psicosis.

*“no tengo espíritu, ni lenguaje interior, / las palabras no son más que epidermis, / el espíritu masa de un cuerpo eléctrico que forma signos de salida del gesto epidérmico externo no es más que una invención de los seres monos contra mí y es por lo que el pre-consciente que actúa antes que nunca fue en el tiempo no sino un sucesor de la voluntad exterior inmediata del yo”. La identificación de lenguaje-cuerpo, la negación de la distinción cuerpo-alma (un cuerpo no es un esqueleto revestido de carne, /es una materia llamada alma que tiene una expresión, un aire...” (Artaud, A., 1946)*

Esto nos lleva a un nuevo planteamiento de una realidad escénica innovadora e igualmente nueva para la escritura dramática. El cuerpo deja de ser medio, y se convierte en realidad única, la idea de comunicación es desplazada por la idea originaria de la mimesis y la palabra, responsable de la distancia que nos separa de lo real y de nuestra impotencia desterrada de la escena en su uso convencional.

Romper con el esquema de la palabra, es darle libertad a la posibilidad del conocimiento físico de las imágenes, de este modo se penetra en una crisis de la capacidad comunicativa del lenguaje verbal, por lo tanto también pierde credibilidad en la estética, en el sentido tradicional usada como discurso escénico, no conduciendo a una reivindicación de la imagen, sino a la destrucción de los términos en que se plantea la relación emisor-receptor.

Banaliza un poco la importancia de la palabra afirmando que ésta al ser dirigida en primer lugar al espíritu, es incapaz de hablar de la vida. Pero dice que esta puede seguir funcionando como elemento sonoro, privada de significado convencional, como música, como generadora de impresiones y analogías, pero nunca como sustancia de una literatura que tiene el privilegio de manifestar lo invisible.

Artaud se encamina hacia la búsqueda de lo netamente físico, mediante la unidad de lo abstracto y lo concreto, la música, la imagen y la experiencia del cuerpo; se encuentra una transformación mágica que funciona a modo de ruptura de la sujeción al texto y la búsqueda, llega a la conclusión de una especie de lenguaje único entre gesto y pensamiento. Posteriormente la palabra solo cobrará sentido en cuanto es identificada con el nuevo gesto, en cuanto ha sido capaz de descubrir en si misma el habla anterior a la vida.

Comienza una nueva etapa que la de la búsqueda palabra-gesto y es inseparable del gesto-signo. Pero no fortuitamente el interés de Artaud con la palabra, en contra de la literatura él siempre la trabaja desde su interior, y de ahí su empeño por situarla en un punto justo del espectáculo escénico.

Nunca trató de eliminar lo verbal, sino de transformarlo hacia un generador de misterio, este no debe aclarar, ni estructurar, ni ordenar.

*“La palabra debe producir música, imagen que contribuya al campo de sombras: “que se vuelva brevemente a las fuentes respiratorias, plásticas, activas del lenguaje, que se relacionen las palabras con las acciones físicas que las han originado, que el aspecto lógico y discursivo de la palabra desaparezca ante su aspecto físico y afectivo, es decir, que las palabras sean oídas como elementos sonoros y no por lo que gramaticalmente quieren expresar”.* (Artaud, A., 1938)

Ejemplo:

- En un proyecto de carta a Pablo Picasso de 27 de febrero de 1946, Artaud insiste en que lo único que puede decirse sólo es formulable mediante un lenguaje ‘internacional’, que él empezó a elaborar a partir de 1934 y que sigue el modelo de una escritura jeroglífica:

“pas ta safer dezi traba / pas memunka narida/ testimonio, conciencia suprema, polvo de los desvanecidos/ york o belli tafer raki/ york o belli taferti/...y yo creo Pablo Picasso que el alma, el viejo colmillo huesudo del alma, apoyara este jeroglífico, / yo tetri negeta / egete etertri trena”

Esta desintegración de la claridad de la palabra lleva a la propuesta de un lenguaje concreto e inarmónico, que encuentra su traducción en la disonancia espacial, en la dispersión de los timbres y en la descomposición dramática. La funcionalidad de la palabra en el espectáculo teatral será la de generar imágenes que expresen misterio, pero en ningún caso alguna expresión de carácter humano. Esto hace que la palabra sea usada de una forma más concreta a manera de objeto, al igual que el actor adquiere otra dimensión, deja de significar y se limita a ser.

De esta forma la palabra entra a la concreción del lenguaje escénico, como generadora de un arte que es vida, que no refleja lo real, sino que es real.

En su estudio sobre Artaud, Aldo Pellegrini observa cómo las palabras, más que significados, *“transmiten fenómenos físicos, fulguraciones de la pasión, explosiones de furor, productos de la combustión subterránea de un mundo interior que es difícil clarificar de alma, espíritu, vida, organismo”*. (Pellegrini, A., s.f.)

La palabra deja de ser un ejercicio artístico, se convierte en revelación del yo. Es un lenguaje identificado con la vida, la vida misma, ya no es arte. Es un lenguaje-carne. Violencia verbal. Destrucción del lenguaje como recuperación del éxtasis. “incomprensible para la mente común, pero accesible para la fe, cuando se quiere alcanzar lo inexplicable”. Un lenguaje que, como escribía Picasso, solo puede ser codificado como jeroglífico, y solo ejecutado como gesto.

Artaud tiene un objetivo específico con el lenguaje en el teatro y este es darle una nueva gramática, y reitera en la necesidad de encontrar nuevos medios para lograr este nuevo lenguaje. Ya sea en el orden de la transcripción musical o creando un método de lenguaje cifrado. Este nuevo lenguaje se basa en la elaboración de signos tales como: luz, movimiento, palabra, gesto, objeto...posteriormente los relacionaría para crear una sintaxis.

Se trata de cifrar la materialidad escénica, cifrar el lenguaje gestual, y cifrar la palabra con un mismo proceso. Sería crear un sistema de codificación en que cada signo tenga un valor de símbolo.

Beckett renovó la escritura dramática mediante nuevas relaciones de los personajes con el espacio, el tiempo y el lenguaje escénicos. Vemos claramente en sus obras personajes

desarraigados del entorno social y familiar, de esta manera el autor muestra cómo el hombre vive en soledad y empieza a cuestionarse a sí mismo, pero de manera trivial.

*“En consecuencia Beckett escenifica no solo el absurdo existencial, sino también el absurdo del lenguaje. El gran drama de la novela beckettiana pretende dar cuenta del fracaso del lenguaje a través de la escritura; pero dejando entre ver paradójicamente que, si el ser no tiene ninguna explicación racional válida, lo único que le queda es contar historias, hablar por hablar, de cualquier cosa, rellenar el silencio con el vacío del lenguaje, situándose “entre el lenguaje que no representa y el silencio irrepresentable”.* (Bernal, O., 1969)

*“Cada palabra es como una innecesaria mancha en el silencio y en la nada”.* (Beckett, S., 1969)

Los silencios de Beckett nos llevan en un vacío más allá de la expresión lingüística. Lo que busca el autor es encontrar lo insignificante y la pobreza del lenguaje que no es la misma de la vanguardia sino la pobreza real, física y en desesperanza, de los sobrevivientes a la segunda guerra mundial.

Beckett somete a sus personajes a la charlatanería, o más bien, los convierte en soportes de un hablar autónomo y sin referente, de una voz que viene de fuera, a veces directamente, otras, filtrándose por boca de los personajes/actores. En ningún caso tiene el lenguaje una función de comunicación, sino de ocultamiento: “la catarata de *palabras* y oculta tanto como el *silencio*: no querer decir nada, no querer conocer nada, no ser capaces de decir lo que piensas que quieres

decir, pero no dejar de decir en ningún momento”. (Beckett, S., 1969). Se encarga de suplantar el cuerpo por el lenguaje, ésto da como resultado la destrucción del personaje dramático.

La sensación de claridad que desprenden las obras de Beckett, dice José Sánchis tiene que ver con la existencia solitaria de la palabra, que en su concreción y repetición se descubre como generadora de eternidad y silencio. Tal como lo vemos en *Fin de Partida*, los textos de los personajes despiertan una curiosidad e interés del exterior, ¿qué hay afuera? es la pregunta que el espectador se hace, aun siendo interlocutor de los personajes, sabe y escucha que afuera está el mar, pero las condiciones en que está planteada la obra y algunos textos sugieren que afuera no hay nada, da la sensación de que hay desolación absoluta, parece que se hablara de una naturaleza muerta, de un mundo devastado.

Textos absurdos, textos que aparentemente no ayudan al desarrollo de la acción en la obra. Ese mar que está afuera parece que estuviera en la misma quietud, es un mar sin vida que no tiene olas, no hay vida afuera, nada ocurre, no hay movimiento, entonces el mundo afuera está en silencio. Este silencio se hace eterno con el pasar del tiempo porque se sabe que están encerrados en este lugar hace mucho tiempo pero también podrían haber salido. Este es un ejemplo claro de la desolación y la desesperanza que se empieza a ver en el teatro de Beckett, en el teatro contemporáneo, que viene de posguerra, que pareciera que ahora lo que queda es la quietud.

Se ha practicado un divorcio absoluto entre palabra y organismo.

Hamn: “La naturaleza nos ha olvidado”

Clov: “La naturaleza ya no existe”.



Hamn: “¡No existe la naturaleza! –exclama ¡Qué exageración!”

Clov: “En los alrededores” (Beckett, S., 2006)

Añade José Sánchez, la pérdida de la naturaleza es algo más que la ruptura cuerpo/espíritu. Es la desmembración naturaleza/lenguaje. El individuo ha desaparecido. No sabe dónde situarse. Se encuentra extraño en el cuerpo. Pero también se encuentra extraño en el lenguaje, pues tanto el cuerpo como el lenguaje refieren únicamente a sí mismos. Situarse en el lenguaje es anular lo humano. Por lo mismo sucede situándose en el cuerpo. Lo único que queda es la vida austera, el camino hacia la nada, la liberación tanto del cuerpo como del lenguaje. La nada sería todo, de tal manera que si la palabra y el cuerpo se liberan, solo quedaría el silencio en medio de la nada y este se encargaría de decirlo todo.

En las obras se comienza a ver esta abstracción palabra-cuerpo, pero no del todo entonces comenzamos a ver ya grandes destellos de la importancia que tomará el silencio no solo en las obras de Beckett sino en el teatro contemporáneo.

Beckett planteará el camino de la renuncia al yo. Esta renuncia, en el caso de Beckett, se produce por una anulación en la obra, y además en una obra cada vez más cargada de silencio. Indagará como ir de la palabra al gesto y a hacer este gesto en el silencio, el gesto se resuelve en sí mismo y la palabra en el gesto, Anula el cuerpo para convertirlo en gesto, destruye la palabra para convertirla en gesto. El silencio relega el mundo al ámbito de lo ausente o de una hondura infinita que la palabra nunca alcanza, precisamente porque la evidencia de lo explícito solo habita en la superficie de lo visible.

Este gran silencio que comienza a ser protagonista gracias a Beckett en el teatro contemporáneo, gana una importancia relevante no solo en el teatro sino también es el desahogo a todas las secuelas de la guerra que el mundo vivió, es la manera poética de mostrar todo el traumatismo que dejó al hombre con ganas de clamar una voz de desasosiego, pero sin las fuerzas para hacerlo. Por esto se dice que el silencio es el grito más fuerte, es la manera más sublime de expresar todo el gran universo que camina, vive, respira dentro de un cuerpo. El silencio manifiesta una ausencia, aquello que al no ser precisado en el habla, permanece olvidado en las palabras explícitas.

Desde principios de los sesenta, Beckett escribe breves obras en las que la escena se percibe como un tableaux con inmóviles actores que pronuncian palabras cuyo significado se resiste a la paráfrasis tradicional.

Sobre el valor del silencio, no podemos dejar de recordar aquí la magnífica teoría de Maeterlinck según la cual, el silencio es más musical que ningún sonido porque no se ha quebrantado aún la magia de lo inefable, pierde magia aunque el logro sea muy bello.

He puesto en mis obras dice Maeterlinck, “*el ideal del Dios cristiano al mismo tiempo que la idea del fatum antiguo*”. Un espectáculo de Maeterlinck es un misterio. Sus dramas son sobre todo, una “manifestación” y una revelación de las almas”. Son un coro de almas que cantan el sufrimiento, el amor, la belleza y la muerte. Añade que las palabras deben ser dichas fríamente, sin ningún trémulo, sin voz quejumbrosa. Ausencia total de la tensión y de su tono lúgubre. El

sonido debe resultar sostenido, las palabras caen como gotas en un pozo profundo: se escucha su caída nítidamente, sin que el sonido vibre. Ni esfumado, ni terminaciones alargadas y difusas.

Durante sus últimos años Maeterlinck escribió obras que, llevadas a escena, no suscitaban más que perplejidad. Él mismo decía a menudo que sus obras estaban montadas de una manera demasiado complicada. En efecto, la extrema simplicidad de sus dramas, su lenguaje ingenuo, la sucesión rápida de escenas breves, exigen una técnica diferente. Los montajes dirigidos por el autor, pedía a sus actores el uso mínimo de accesorios y elementos a usar en escena, a fin de dejar a la imaginación del espectador lo que no sea dicho. Además se dice que sus obras exigen inmovilidad, el llamado teatro estático, sus actores son entrenados para un teatro de marionetas.

En su opinión, la tragedia no se basa ni en la acumulación de efectos dramáticos ni en gritos desgarradores, sino, al contrario, en una forma contenida, estática, en las palabras mencionadas a media voz.

Los elementos que darán el movimiento a la obra serán la música plástica, el gesto coordinado y la economía de movimientos al gesto estereotipado, se niega todo lo que es superabundante, con el fin de ayudar al espectador a concentrarlo en sentimientos complejos que puede percibir mejor: un murmullo, un silencio, una vibración de voz, una lagrima que vela la mirada del actor. De aquí la necesidad de hablar de este gran dramaturgo porque en toda esta limpieza de su trabajo podemos apreciar mejor los componentes más simples que enriquecen todo este lenguaje del silencio.

Maeterlinck plantea que toda obra dramática consta de dos diálogos entre sí: uno constituido por el exterior que es aquel que por medio de las palabras acompañan y explican la acción. El segundo es el interior que es el cuál llega al espectador por medio de las pausas, no de los gritos sino de los silencios, no en los discursos verbales sino en la calidad de los movimientos plásticos. Atribuye de tal manera a los personajes un mínimo de palabras con un máximo de tensiones. Y de manera atenta el escenógrafo para ayudar a dar fuerza a este lenguaje interno buscará nuevos medios expresivos a través de la escenografía.

La semiótica está impresa claramente en sus obras, por ejemplo en “*Los Ciegos*”, son personajes que se encuentran en un bosque frío y lejano, en horas próximas a la noche, el único vidente del grupo de ciegos era el sacerdote guía que los llevó hasta ese bosque pero que de viejo murió sentado junto a ellos; el otro personaje que representa vida en este grupo es el bebé que lleva una de las mujeres, encontramos el símbolo de la muerte en la oscuridad del espacio, en esa naturaleza muerta que da la atmósfera.

### **Karoline, “la mujer de los pechos amputados”**

Quiero abrir este capítulo con la siguiente premisa “la persona no es lo que se ve”. Resulta interesante cómo los elementos oníricos, los narradores, trabajan conjuntamente para mostrar lo más profundo de los seres que transitan por la obra, todo el conflicto interno en el que el personaje está sumergido. El siguiente texto de *Nosotros* está escrito con estilo de acotación,

podría ser resuelto con la interpretación de la actriz. Pero a partir de la línea 5, la autora introduce de manera precisa el subtexto del personaje, que de ninguna manera será discurso propiamente del mismo:

*“Karoline encarga algo y muy pronto recibe un paquete*

*Cuyo contenido se prueba con decisión*

*Como si se tratara de un medicamento que hay que tomar*

*Se mira, se asusta, le da miedo*

***Pero quiere volver a empezar***

***Quiere convertirse en otra, no hay tiempo que perder***

*Al día siguiente va*

*A visitar al forastero, bar con pensión, segundo piso*

*Y cuando le abren*

*No esperaba lo que espera” (Loher, D., 2008)*

Karoline es esa muestra clara del personaje en conflicto, representa el personaje en crisis del teatro contemporáneo. También cómo esos conflictos de un personaje femenino de una obra estrenada en el 2008, los vemos reflejados en esta actualidad del año 2020, con problemáticas tan cercanas como el machismo, el acoso laboral, la mujer como objeto, la preocupación por lucir

bien para ser aceptada por una sociedad de la imagen y de estereotipos; por lo cual el texto es más vigente que nunca.

**Figura 1.**

*Karoline, La Mujer de los Pechos Amputados.*



*Nota:* Montaje de V año, El Último Fuego. Karoline, Carlos Mario Lema, 2010.

Karoline tiene un rol importante, pero no protagónico, en el transcurso de la obra se relaciona con varios personajes, también cumple la función de ayudar a relacionar a algunos personajes entre sí. Es el personaje más sociable en la obra. Al mismo tiempo es usada por algunos (Ludwig, Rabe, Olaf) para satisfacer sus necesidades, no solo físicas sino por ejemplo en el caso de Olaf, el

culpable de la muerte del niño, a quien hacía años le permitía tomar su auto prestado, sin su consentimiento sabiendo que éste es adicto a las drogas y posiblemente ladrón. Y aunque es una mujer marginada debido a su enfermedad, la amputación de sus senos, mantiene varias relaciones a la vez. Aporta un porcentaje de humor a lo trágico, un tinte de humor negro que contiene la obra.

Karoline, una mujer con algo faltante físicamente, sus senos. Que a partir de una enfermedad, deja en ella la cicatriz, el recuerdo de lo que no está, de lo ausente, de lo que falta. A todos los personajes de la obra les falta algo, pero en Karoline la autora puso el elemento visible a los ojos, la amputación; otro de los personajes, Rabe, el forastero, se amputa, el mismo, sus propios dedos con una lima. Además Karoline durante la obra da muestra de ser bastante dócil, como se lo dice en algún momento Ludwig el padre del niño muerto, que también es amante de ella:

*“LUDWIG: Repelente. Repelente. Repelente. Siempre esa docilidad”* (Loher, D., 2008)

Esta docilidad, que también puede interpretarse como aceptación, conformismo, inseguridad, incertidumbre e insatisfacción. La obra se desarrolla en un tiempo y espacio que parece haber quedado detenido en un acontecimiento que dejó todo en un estado de shock: *la tragedia del niño muerto*. Se percibe en el ambiente desesperanza, el tiempo parece haberse quedado sostenido en ese instante, y algunos personajes también están supeditados bajo culpas, cargos de conciencia por tener que ver con el accidente. La tragedia como resultado de una cadena de consecuencias, de decisiones de estos personajes, que confluyen unas con otras. Pero también como detonador

que revela verdades ocultas, engaños, instintos de los personajes al ser llevados a una situación límite y perder la esperanza. La obra de principio a fin da la idea de estar destinada a un final no muy prometedor para ningún ser de ese universo en el que se desarrolla. Considero que es por esto que empiezan a manifestarse relaciones desde la necesidad real del otro, tal como sucede en la escena 9, entre Rabe, el forastero y Karoline:

*“Silencio. Rabe la toca con cuidado con una mano.*

*Karoline: Si, estaba muy enferma y tuvieron que operarme, varias veces, y someterme a tratamiento y volver a operarme y -, por favor no me toque, no me toque – Rabe intenta calmarla con cuidado con las dos manos – no soy bonita, nadie me quiere mirar, ni siquiera a través de una cortina –*

*Rabe: Claro que sí. Yo te miro, yo te miro.*

*Silencio*

*Rabe: Por fuera faltan algunas piezas, pero por dentro estas completa.*

*Karoline: Mejor así que al revés.*

*Rabe: Echaba de menos eso. Que algo falte.*

....

*Rabe: Echaba de menos eso. Lo mutilado.*

...



*Rabe: Es hermoso así tal como es.*

*Silencio*

*Karoline: Siente algo en sus manos aparte de dolor-*

*Rabe: negando con la cabeza Pero siento algo con usted – Sientes algo –*

*Karoline: En realidad no*

*Él la toca, la palpa, la acaricia.*

*Karoline: Quiere ver lo que ya no está-*

*Rabe niega con la cabeza*

*Karoline: Disculpa. Algunos hombres sí quieren. Los hombres con los que ahora me relaciono – quieren vérmelos.*

*Rabe: Lo sé*

*Karoline: Los pechos, que ya no están. intenta reír.*

*Rabe: Lo sé*

*Karoline: Silencio. Pero con toda seguridad tú habrás visto cosas más terribles.*

*Rabe: Eso era lo que echaba de menos.*

*Él besa y acaricia la cara de ella.*

*Ella hace ademán de desvestirse.*

*Rabe: No. Quédate así. Quédate así. Perdóname.*

*Se dejan puesta la ropa. Hacen el amor”.* (Loher, D., 2008)

Se muestra el quiebre del “Yo”, siendo ésta una de las características más notables del personaje en crisis, la desintegración y disolución del mismo. Se deconstruyen una serie de valores que mantenían la estabilidad de su pensamiento, y se expone tal y como es, convirtiéndose en una radiografía del ser humano.

## Conclusiones

Después de la primera y segunda guerra mundial, la humanidad es invadida por una melancolía general. Hay una angustia general frente a un futuro que parece ser desolador. El hombre muestra apatía frente a ser gobernado por un estado, además hay un marcado condicionamiento social. Todo este malestar genera una necesidad de cambio y lleva al hombre a un individualismo inherente y es ahí donde el hombre se reconoce a sí mismo como ser distinto a la obligación con su nación o grupo.

El recorrido por los diferentes autores y teóricos: Sarrazac, José Sanchis Sinisterra, Beckett, Brecht, Artaud, Szondi, entre otros, demuestra cómo el teatro, a través del personaje refleja toda la complejidad del ser humano contemporáneo, y que a medida del avance de los años ha venido sufriendo cambios en su psicología, en cuanto a su conducta comportamental dentro de una sociedad, resultado de todo lo que la historia de la humanidad trae consigo.

Podría decirse que tenemos un nuevo individuo consciente de sus aciertos y fracasos puesto que se responsabiliza con determinación de su nueva construcción del yo.

Aparece la consciencia del “Yo”, el personaje por primera vez se cuestiona entre sus aciertos y fracasos, este es uno de los aspectos más relevantes del personaje contemporáneo. Dentro de sus conflictos, la desesperanza que lo caracteriza, la incertidumbre hacia el futuro, el no saber cómo o de qué manera llegará a él, ¿sobreviviendo?

Seres anónimos, desarraigados, que no encontrarán en escena la representación de ellos mismos dado que ni ellos mismos se consideran una concepción de individuo. La desubicación,

fragmentación del hombre, problemáticas culturales lo hacen un ser incomprendido y por ende irrepresentable.

La intención de la era contemporánea es hacer hallazgos desde las emociones, de manera consciente y racional, para dar cabida a la reflexión. Este acto ocurre no sólo en el actor o intérprete sino también en el espectador. Hay un interés más allá, se busca que a través de elementos estéticos como una imagen, un silencio, una sonoridad, el espectador se sensibilice y construya sus propias imágenes y por consecuencia su propia lectura y reflexión. Es un mecanismo para humanizar lo que ha sido deshumanizado.

El lenguaje del teatro contemporáneo de Dea Loher, el uso de las metáforas, de lo onírico, de lo poético en la palabra y el silencio pero también el gran potencial de poesía en las imágenes y en la acción hace que sus obras con tan solo ser leídas transmitan, emocionen y cautiven.

## Referencias

- Abirached, R. (1994). *Crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- Aristóteles. (335 a.C.). *La Poética*. Grecia.
- Artaud, A. (1938). *El teatro y su doble*. Paris: Babilonia.
- Artaud, A. (1946). *Cuadernos de Rodez*. Madrid: Fundamentos.
- Beckett, S. (2006). *Teatro reunido*. Buenos Aires: Tusquets.
- Bernal, O. (1969). *Lenguaje y Ficción en las novelas de Beckett*. Barcelona: Lumen.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- Loher, D. (2008). *El último fuego*. Berlín: Goethe Institut.
- Mora Ruiz, J. (2010). Confrontación con lo desconocido. *Revista Pausa*.
- Partida, A. (2004). *Modelos de acción dramática: Aristotélicos y no aristotélicos*. México, D.F.: Itaca.
- Pellegrini, A. ((s.f.)). *Estudios sobre Artaud*. n/a.
- Sanchis, J. (2010). *Por una teatralidad menor*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Sarrazac, J. (2006). *El impersonaje: Una relectura de la crisis del personaje*. Paris: Universidad Paris III.

