

LA ESCENA EXPANDIDA TRAYECTO METODOLÓGICO PARA LA DECONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE TEATRAL*

THE EXPANDED SCENE METHODOLOGICAL ROAD FOR THE DECONSTRUCTION OF THE THEATRICAL CARÁCTER

Mauricio Celis Álvarez**
Maribell Ciodaro Pérez**
Luz Dary Alzate Ochoa**
Diana María Fuentes**

** Investigadores.
Universidad de
Antioquia.

RESUMEN

Esta ponencia forma parte del resultado de la investigación que aplicó a la II Convocatoria Interna de Investigación, Facultad de Artes, Universidad de Antioquia, 2007. Nace de la sistematización de los contenidos temáticos del curso *Nuevas tendencias-Nuevas poéticas teatrales*, desarrollado entre los años 1996 y 2007, para las asignaturas: Actuación VI, Expresión corporal VI y Estética III, de los Programas de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Tras la reforma curricular de 2007, el curso continúa con esta metodología y está dirigido para los cursos: Actuación V, Expresión corporal V y Estética I.

PALABRAS CLAVE

Personaje, deconstrucción, semiología, método, expansión.

ABSTRACT

This presentation is part of the research results submitted to the 2nd Internal Research Call, Arts Faculty, Universidad de Antioquia in 2007. It is the result of the systematization of the thematic contents of the course *New tendencies-New theatrical poetics*, carried out from 1996 to 2007, for the courses: Acting VI, Body Language VI and Aesthetics III, from the Theater Program at the Universidad de Antioquia. After the curricular reform of 2007, the course continues with this methodology and it's aimed at the following courses: Acting V, Body Language V and Aesthetics I.

KEY WORDS

Character, deconstruction, semiotics, method, expansion.

* Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, octubre de 2009.

Recibido: mayo 6 de 2009, aprobado: julio 16 de 2009.

En esta investigación, la articulación de neologismos como *deconstrucción* y *rizoma* en procesos escénicos, así como la pregunta por la *configuración del personaje teatral*, no arroja conclusiones precisas, sino que despliega una serie de derivas que, al ser consultadas por otros estudios, requieren estrategias de conmutación hacia nuevos modelos de disposición actoral. Es por ello que, la *deconstrucción* y el *rizoma*, antes de asumirlos como técnicas o teorías, se abordan como estrategias, como prácticas de lectura, como actitudes frente a una disciplina que cada vez expande sus fronteras y agrega nuevos retos al actuante. Estas herramientas permiten movilizar las reglas hegemónicas del teatro y dejan en su operación derivas indeterminables para posteriores expansiones.

DECONSTRUCCIÓN Y METODOLOGÍA. SENDA DE CREACIÓN.

La noción de metodología en la investigación coincide con lo que Derrida denomina: *metáfora arquitectónica*, la cual recurre a un pensamiento arquitectónico capaz de percibir los elementos que establecen la autoridad del encadenamiento de una arquitectura restringida y los invierte en la re-creación de una arquitectura expandida.

Ahora, el propio concepto de deconstrucción resulta asimilable a una metáfora arquitectónica. Se dice, con frecuencia, que desarrolla una actividad negativa. Hay algo que ha sido construido, un sistema filosófico, una tradición, una cultura, y entonces llega un

deconstructor y destruye la construcción piedra a piedra, analiza la estructura y la deshace. Esto se corresponde a menudo con la verdad. Se observa un sistema platónico-hegeliano, se analiza cómo está construido, qué clave musical o que ángulo musical sostienen al edificio, y entonces uno se libera de la autoridad del sistema... Sin embargo, creo que ésta no es la esencia de la deconstrucción. No es simplemente la técnica de un arquitecto que sabe cómo deconstruir lo que se ha construido, sino que es una investigación que atañe a la propia técnica, a la autoridad de la metáfora arquitectónica y, por lo tanto, *deconstituye* su personal retórica arquitectónica.¹

Para Derrida la palabra *metodología* es protagonista del mismo ejercicio. El autor deconstruye el término griego *Methodos*, conformado por *meta* (fuera o más allá) y *hodos* (camino o viaje) y denota, entonces, un plan o una manera de viajar. Pero el autor reconstituye el sufijo *hodos* con el "ser camino" del camino, el cual, el término *Methodos* absorbió y la llevó al olvido. *Ódos*, el "ser camino", lo equipara con la infinitud del pensamiento, deduciendo que el pensamiento es siempre un camino, que el lenguaje es un camino y que siempre ha tenido una cierta conexión con la habitabilidad y con la arquitectura. Por tanto, *ódos* es una senda que no se puede reducir a la versión abstracta de la palabra método. En su argumentación, el filósofo francés nos invita a traspasar los límites del *proyecto* y la *metodología* y, por ende, de la representación. Invita a considerar

¹ <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/arquitectura.htm>. "Architettura ove il desiderio può abitare", entrevista de Eva Meyer en febrero de 1986, *Domus*, 671, abril 1986, pp. 16-24 (incluye una traducción al inglés). En Derrida, J., *No escribo sin luz artificial*, Cuatro ediciones, Valladolid, 1999. pp. 133-140. Edición digital de *Derrida en castellano*.

las numerosas significaciones de un texto, con sus traiciones y contradicciones.

En este proceso, la *deconstrucción* hace visible una gran serie de cargas vivenciales del actor en su *acontecimiento* teatral. Cuando se asume el concepto de *deconstrucción* en el plano escénico, se indaga atravesando las fórmulas o técnicas que tradicionalmente constituyen el espectáculo. Por ejemplo, se altera la rigurosidad del guión, transformándolo en series divergentes, en donde alternan en una sola gama el autor, el actor, el director, y obviamente, los espectadores.

En este punto podemos volver a lo que vincula la deconstrucción a la escritura: su espacialidad, el pensamiento del camino, de esa apertura de una senda que va inscribiendo sus rastros sin saber a dónde llevará. Visto así, puede afirmarse que abrir un camino es una escritura que no puede atribuirse ni al hombre ni a Dios ni al animal, ya que remite a un sentido muy amplio que excede al de esta clasificación: hombre/Dios/animal. Tal escritura es en verdad laberíntica, pues carece de inicio y de fin. Se está siempre en camino. La oposición entre tiempo y espacio, entre el tiempo del discurso y el espacio de un templo o el de una casa carece de sentido. Se vive en la escritura... Escribir es un modo de habitar.²

El trayecto metodológico en esta investigación, ofrece tres fases: *Indagación prosaica*, *Transacción escénica* y *Configuración poética*. Desde allí, el significado hegemónico del teatro se deconstruye a partir de algunos giros semánticos y derivas inexploradas de escenificación. Una serie de estrategias

² *Ibid.*

pedagógicas y artísticas abren espacios para la experimentación actoral con formas y contenidos heterogéneos de la estética y el arte actual.

Los tres ejes conceptuales que conforman el resultado de la sistematización de las diferentes metodologías aplicadas desde 1996 hasta 2007 en el curso integrado *Nuevas Tendencias - Nuevas Poéticas Teatrales*, como una forma de dar cuenta de un proceso artístico que coincide con la duración del pensum donde estuvo inmerso. Proceso fraguado a partir de la participación creativa y experimental de los actores y profesores del Departamento de Teatro durante estos once años. La investigación *Trayecto Metodológico para la Deconstrucción del Personaje Teatral*, sistematiza, además, una lista de autores y temas emergentes que favorecen la diversificación, la movilización y la expansión de metodologías usadas en los procesos de formación actoral.

La investigación también arroja una estrategia que organiza pedagógica y artísticamente las prácticas escénicas a través de la indagación y la experimentación actoral y el permanente diálogo con formas y contenidos heterogéneos que el arte actual ofrece. Los giros semánticos de algunos significados reconocidos dentro de la terminología teatral, así como los de uso meramente cotidiano como *cuerpo*, *actor*, *personaje*, *acción*, *texto*, *afecto*, *seducción*, *representación*, *acontecimiento*, entre otros, son el resultado de la cobertura retórica y trans-significante que ha manejado el curso integrado *Nuevas Tendencias - Nuevas Poéticas Teatrales* desde su aplicación. Proceso que ha conllevado a indagar nuevas expresiones escénicas. Dicho de otro modo, estas



Obra: "Escúchame" Universidad de Caldas, Fotografía: Andrés Uribe

nociones no sufren una ruptura nominal o una abolición en sus contenidos, por el contrario, se les *deconstruye* su nominación y significado hegemónico, propagándolo hacia derivas inexploradas o impensadas en el arte teatral.

Como se dijo, esta investigación nace de una actividad académica y exige cubrir compromisos evaluativos, pero ello no impide que las tres fases operen desde el inicio del proceso. Es decir, en este planteamiento teórico se disponen las fases de trabajo por separado, pero en su praxis las tres fases se consultan permanente y articuladamente.

ETAPAS DEL TRAYECTO METODOLÓGICO

Primer momento. Indagación prosaica.

En esta fase inicial el actor examina su universo cotidiano y su manera de

interactuar con él. Selecciona de allí un conjunto de experiencias destacadas o recurrentes de su existencia, propias de los intercambios de sociabilidad con individuos y/o colectivos de su entorno. La pesquisa a esta experiencia cotidiana permite al actor sustraer y/o filtrar el material sensible y vivencial que procesará simbólicamente en la escena. En esta etapa es fundamental el acercamiento a la noción de cotidianidad que conlleva a la experimentación escénica mediante la observación detallada de la vida como material de creación. Como la finalidad es deconstruir un personaje, el actor lo tiene asignado desde que inicia el proceso. La selección se realiza desde varias opciones: que el actor lo escoja o el director lo imponga; puede surgir de una novela, una poesía, una película o, por supuesto, de un guión teatral. Puede ser conocido o desconocido. En la medida en que se desarrollan los contenidos de este trayecto metodológico, se efectúan

prácticas escénicas y experimentaciones vivenciales que permitan detonar imágenes o derivadas de otros personajes, es decir, el carácter del personaje escogido es modificado por el actor de acuerdo a sus sensaciones exploradas, por ende, el personaje puede variar de tal manera que sus derivados lo transmuten en un bloque de personajes híbridos o, como lo llamaremos en adelante, en un personaje *rizomático*.

El contenido de esta fase está soportado por una teoría estética denominada *prosaica* (Mandoki, 2006a: 147), que más adelante se complementa con las nociones de *diferencia y repetición* (Deleuze, 2002: 21-59), *enciclopedia* (Eco, 1998: 130-154), *superposiciones* (Deleuze, 2007), *rizoma* (Deleuze y Guattari), *agenciamiento* (Deleuze, Guattari y Parnet, 1997) y *obtusos* (Mandoki, 2006a: 132), entre otras.

La *prosaica*, como *cotidianidad sensible* o *estética cotidiana*, es la materia prima de comunicación entre los sujetos y los diferentes entornos o matrices que establecen efímeramente las prácticas familiares, escolares, artísticas, médicas e identidades religiosas, entre otras. En esta etapa, la *prosaica* permite detectar los intercambios menores en una comunidad mediante la seducción, la repulsión, la cohesión y la distinción. La *indagación prosaica* propone un modelo semiótico que posibilita examinar la sensibilidad del sujeto, es decir, ofrece al actor un estudio para hacer visible las prácticas cotidianas que lo impactan desde distintos registros y modalidades con diversos grados de intensidad, ayudándole así a agudizar su percepción de mundo requerida para la configuración y la deconstrucción de su

personaje teatral. A partir de su capacidad sensible, el actor genera procesos de sustitución, equivalencia, valor y continuidad en las relaciones de todo tipo, personal, laboral, familiar, etc. Los establece consigo mismo, con los demás y con el contexto cultural.

Toda relación social opera ambivalentemente mediante capas de expresión o signos convenidos por una unidad societaria (orden semiótico) y por el otro, a partir de capas de contenido o sustancia energética desplegada de manera singular sobre una red de individuos (orden simbólico). La articulación de estos dos sistemas produce una dinámica de comunicación sensible en las prácticas cotidianas de un conglomerado social.

La sensibilidad de lo cotidiano, o *prosaica* es tomada en este análisis como una lógica sensible y, aunque se deriva e infiere las nociones de banal, vulgar, grotesco o prosa, se usa como campo de investigación y no como adjetivo o valor. El carácter ambiguo en esta etapa es deliberado y el actor dispone de componentes móviles y permeables que le permiten intercambiar diversos enunciados como cargas vitales, energías, actividades, conceptos, sentimientos y sensaciones que a la luz de los discursos y técnicas teatrales clásicas se mantendrían invisibles. Por ello, la *prosaica* es un recurso para visualizar la *comunicación sensible* de los actores durante el proceso de deconstrucción de su personaje teatral. La relación sensible con el otro es una manera de *comunicarse*. Dicho de otro modo: de hacer *común* la sensibilidad, ello significa conectar o estar en conexión. Se debe aclarar que estas nociones de *conexión* o *hacer común* no se

refieren exclusivamente a los enfoques positivistas de integración o bienestar social. En ellas también se articulan situaciones de disuasión o desacuerdo en el conglomerado humano.

El *campo semiótico* comunica todos los registros elaborados y codificados por una sociedad, señala el conjunto de claves para la comprensión del lenguaje, los sonidos, los gestos y las figuras conformados por un orden social. Códigos particulares o universales que dependen de su grado de influencia de otras comunidades, mientras que el *campo simbólico* logra comunicar las cargas afectivas de esa comunidad, es decir se ocupa del análisis de las cargas energéticas que para el sujeto da valor y sentido a los objetos o fenómenos producidos en su entorno. Se mide en términos de *fuerza* y es con ella que se carga su valor simbólico.

Por un lado, a los componentes del *orden semiótico*, Mandoki los agrupa dentro de *registros retóricos*. Estos componentes se pueden trabajar a partir de un modelo lingüístico; es por ello que el lenguaje se puede usar para producir o compartir fenómenos sensibles. Dicho de otro modo, la sensibilidad es un acto de comunicación que se materializa a través del lenguaje. Así, las formas sonoras, plásticas, cromáticas, gestuales, verbales, hápticas, del olor y el sabor son significantes que operan en redes de elementos combinados en la enunciación para producir efectos de significación a través de un juego de diferencias en el código, el cual ha sido acordado por una determinada comunidad. Por el otro lado, en el *orden simbólico*, la autora los agrupa dentro de *modalidades dramáticas* y abarcan

los componentes cargados de *tiempo-materia-energía* con el que el actor le da valor y sentido a todo lo que lo rodea. O sea, lo simbólico se encarga de condensar las emociones y de articular sensaciones mejor que el signo. Por eso es que *simbolizar* es una forma de intercambiar las actividades vitales. Por ejemplo, el actor cuando se expone con su personaje ante el público lo hace a través de un sistema de comunicación que no se restringe sólo a la léxica, o sea, al texto, pues además de los códigos verbales, el actor-personaje se comunica con sus componentes *escópicos*, es decir su peinado, su indumentaria, su icónica general, comunica también con su *acústica* o volumen de voz y todo tipo de efectos sonoros corporales y objetuales; por otro lado, informa su *somática*, maneja la gestualidad corporal y facial, incluyendo su aroma natural o artificial; todos articulados en un contexto de significación previamente aceptado u acordado por el auditorio en el que interactúa. Dichos códigos socialmente convenidos (semiótica) entran en articulación con otra categoría de comunicación (simbólica) de forma energética o vivencial, que se produce en términos de materia o fuerza desatadas en sus acciones *proxémicas*, es decir, de distancia o alejamiento entre los distintos cuerpos y objetos que lo rodean, incluso los del auditorio, también en acciones *cinéticas* o de movimiento, además de acciones *enfáticas*, que enuncian su presencia escénica o su estado de ánimo (tanto de actor como de personaje) y, por último, modalidades de *fluxión* que, en otras palabras, abren-cierran, tensan-relajan, gastan-contienen, disipan-controlan la energía-materia-tiempo a través de una red de elementos combinados presentes

en la escena, pero presentes también en el entorno general.

Esta amalgama de componentes no es ajena al contexto donde se produce. Es decir, su entorno, denominado *matriz*, condiciona los grados de intensidad de la articulación de cada uno de los registros retóricos y de las modalidades dramáticas, la *matriz* se encarga de regular los grados de operación de cada componente y su manera de articularse. A este intercambio estético, Mandoki lo denomina *modelo octádico* (2006b: 22-72):

Registros retóricos: *léxico, acústico, somático y escópico*.

Modalidades dramáticas: *proxémica, cinética, enfática y fluxión*.

Esquema del doble orden de la comunicación estética

Componentes visuales e indumentaria corporal.

Textos, palabras.

Gestualidad facial y corporal.

MATRÍZ

Léxico.

Acústico.

Somático.

Escópico.

Proxémica.

Cinética.

Enfática.

Fluxión.

Registros Retóricos

R. R.

Modalidades Dramáticas

M. D.

Lo semiótico.

Lo simbólico.

Intensidad de sonido.

Relación de proximidad y distancia entre los cuerpos y/u objetos.

Movimiento.

Estados de ánimo.

Flujos de energía. Es abierto o cerrado.

Espiral de articulación retórico-dramática				
<i>Léxica</i>		<i>Acústica</i>	<i>Somática</i>	<i>Escópica</i>
PROXÉMICA	Proxémica Léxica	Proxémica Acústica	Proxémica Somática	Proxémica Escópica
CINÉTICA	Cinética Léxica	Cinética Acústica	Cinética Somática	Cinética Escópica
ENFÁTICA	Enfática Léxica	Enfática Acústica	Enfática Somática	Enfática Escópica
FLUXIÓN	Fluxión Léxica	Fluxión Acústica	Fluxión Somática	Fluxión Escópica

BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

_____. (2007). *Superposiciones, un manifiesto de menos*. En: kuruguayegoista.blogspot.com/2007/06/carmelo-bene-filtrado-por-deleuze.html

Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos. pp. 9-32.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, Parnet, Claire. (1997). *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

Eco, Umberto. (1998). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. Barcelona: Lumen.

Mandoki, Katya. (2006a). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Siglo XXI.

_____. (2006b). *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. México: Siglo XXI.