

## *Para que los personajes no nos olviden*

MASSERA, Sandra<sup>1</sup> /Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD),  
Uruguay -teatrodelumbral@gmail.com

*3er Congreso Iberoamericano de Teatro - Tipo de trabajo: ponencia*

---

Palabras claves: pandemia, personaje, inventiva, puesta en escena

### > **Resumen**

Proceso de ensayos en pandemia de la obra de teatro *Danza con personaje*. Se analizan varias conclusiones del trabajo por videoconferencia y su relación con algunas reflexiones de la academia y la crítica. Eje medular de investigación centrado en la idea de personaje.

Presentamos aquí parte del proceso de trabajo de la mencionada obra, escrita para dos actrices y un actor, de mi autoría y dirección, a estrenar en el Teatro Solís de Montevideo por Teatro del Umbral para su 23ª. Temporada.

Durante la pandemia transitamos parte del proceso de ensayos por videoconferencia, con propuestas de la dirección artística, intérpretes, coreógrafa y diseñadores. La experiencia del trabajo en estas circunstancias sin precedentes nos confirmó, primero, que el teatro en vivo es insustituible. Pero también que el proceso de investigación y ensayos a distancia permite nuevos e inusuales acercamientos al texto, que nos llevó a resultados que aplicamos a la puesta en escena.

### > **Origen de la idea de *Danza con personaje***

Leyendo la nota editorial del libro de ensayos *Al mismo tiempo* de la escritora norteamericana Susan Sontag, una frase aislada de esa nota que refería a "...la danza amorosa de la escritora Anna Banti con su personaje...", se convirtió en el impulso inicial para la escritura de esta obra.

---

<sup>1</sup>Directora teatral —27 obras estrenadas y una ópera—, dramaturga —32 textos para teatro y 4 libretos para óperas—, docente de artes escénicas, actriz. Fundadora y directora de Teatro del Umbral -1998/2025- participando con puestas en escena, dramaturgia, *master classes* y coloquios en Uruguay, Argentina, Chile, Brasil, Estados Unidos, Perú, Italia, México, Francia, España. Premios: Florencios Mejor Texto Autor Nacional, Juan Carlos Onetti, Nacionales de Literatura, COFONTE, Museo Vivo del Títere, FEFCA.

El ensayo de Sontag se titula: "Un destino doble; sobre Artemisia de Anna Banti". Había leído hacía años la novela de Banti y me había impresionado la vida de la pintora del siglo XVII Artemisia Gentileschi y sus difíciles circunstancias para lograr sobrevivir y ser respetada como mujer artista. Los personajes de *Danza con personaje* no tienen casi nada que ver con Artemisia Gentileschi ni con Anna Banti. Sin embargo, podría decirse que la profunda motivación de quien representa a la Autora en esta obra, al crear a dos personajes solitarios y sentirse perturbadoramente unida a ellos, tiene algo de esa esencia invisible pero indestructible entre creador y criatura. Igual que Banti con Artemisia, tal vez parecida a Sontag con Banti.

Para introducirnos en el proceso que desarrollamos hablaremos brevemente del argumento. Si tuviéramos que sintetizar en pocas palabras lo que ocurre en esta obra diríamos:

Una escritora se encuentra cada noche con su personaje en la sala desierta de un teatro. Fascinada con su creación, se resiste a darle un destino definitivo, sin imaginar el salto al vacío que la espera.

La obra parece evocar la visión pirandelliana de los personajes como seres autónomos, pero finalmente nos enfrenta a una situación muy diferente a la planteada por Luigi Pirandello en su obra *Seis personajes en busca de autor*. En *Danza con personaje*, un inesperado giro de la trama enfrenta a las tres presencias en escena con una situación de caída en abismo, en la que no se sabe quién es quién y dónde está realmente quien mueve los hilos de todos. Es una historia del teatro dentro del teatro, de criaturas que se recrean y se desvanecen en cada función. Y también es un homenaje a algunos de aquellos personajes de la literatura occidental que han estado presentes en nuestro imaginario por mucho tiempo, vistos a través del lente de personajes aún sin destino.

Este aspecto es importante, ya que por el hecho de apropiarse de vestuarios que encuentran en el teatro, estos personajes aún sin rumbo ni historia propia algunas veces y sin proponérselo, se meten en la piel de otros.

### *La cuestión del personaje*

A través del proceso de trabajo, que llevó casi dos años, comenzamos a ver los posibles planos de interpretación y presencia de los personajes, ya que en la obra éstos son puestos en evidencia, evocados, manipulados y presentados como seres que imaginariamente pueden tener autonomía de sentimientos. Mucho se ha escrito y poco se ha definido con seguridad acerca de la profunda esencia de lo que es un personaje, desde la novela, el cine y el teatro.

Tzvetan Todorov en el *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje* menciona que la categoría de personaje es una de las más oscuras de la poética. Y sobre todo lo es en esta época, bien diferente a la actitud sumisa frente al personaje que fue regla general a fines del siglo XIX. Y agrega

que muchas veces se olvida que el problema de la categorización del personaje es lingüístico, ya que es un ser que no existe fuera de las palabras, por tratarse de un "ser de papel". Sin embargo nadie podría negar que los personajes representan a personas. Y que en el teatro son las personas las que ponen su cuerpo, su voz y su mente para encarnarlos. En *Danza con personaje* éstos obviamente participan de la cualidad de los personajes en el teatro: son vistos a través de personas. Han salido del papel. Pero enseguida vemos que esas criaturas son conscientes de su esencia ficcional. Ésa es la primera situación inusual que plantea la obra.

Una de las categorizaciones del personaje según Todorov es el hecho de ser nombrado. En esta obra no tienen nombre, reforzando la sensación de ser criaturas inmateriales. Y el único personaje que menciona su nombre luego confiesa que ese nombre que dice tener no es tal. Que al ser interrogado acerca de cuál era su nombre, respondió lo primero que se le ocurrió.

¿Qué es lo que puede o no ver un ser que fue creado para la escena, si imagináramos que pudiera ver más allá de la trama de la historia para la que fue creado? Lo que les pasa a los personajes de esta obra es precisamente que no tienen un relato propio en el cual entrar. Y por lo tanto se comportan como lo harían quienes tienen conciencia de existir y se sienten atrapados en un teatro pero sin estar dentro de una narración: quieren escapar. Un plano más de interpretación complejiza el juego: el personaje que representa a la Autora, ya avanzado el relato, resulta ser una entelequia como los demás. Situación que provoca una suerte de caída en abismo, ya que una vez que todos saben la verdad, surge un nuevo personaje implícito al que quieren interpelar: el de la autora real. Esa autora del mundo real existe aquí tanto en el campo de la ficción como en el de la realidad. Y esa doble naturaleza es lo que genera la extraña paradoja que deja abierta la trama.

### *Proceso de trabajo*

Los ensayos comenzaron por video conferencia a comienzos de la pandemia en 2020.

Unos meses después pudimos trabajar presencialmente pero tiempo después tuvimos que volver a los encuentros por internet.

Cuando parecía que no habría otra solución que sólo realizar lecturas del texto, empezaron a surgir las ideas para lograr mantener al grupo unido y encontrar formas para sustentar el trabajo, volverlo atractivo y enriquecer los contenidos posibles que nos demandaba la historia contada.

Relataremos algunos de los hallazgos que nos sorprendieron y dieron nuevas luces al proceso.

Una parte interesante fueron las realizaciones de videos por parte de las dos actrices y el actor. Una propuesta fue que se filmaran un fragmento del cuerpo y le dieran voz. También que filmaran un objeto que consideraran representativo de su personaje, aunque luego no estuviera presente en la puesta en

escena definitiva. Tuvimos en cuenta diferentes planos y angulaciones de la cámara, los encuadres cercanos, tomas de 180 o 360 grados.

Otra propuesta fue que se filmaran interactuando con zapatos. En el texto se menciona que los personajes inconclusos llegan a escena sin zapatos. Ese detalle les otorga cierta fragilidad e inocencia. En un comienzo imaginé que el espacio escénico estuviera completamente vacío, como el de una noche en un teatro cerrado. Pero a partir de los videos que realizaron los intérpretes y de las sugerencias de la coreógrafa, la propuesta escénica cambió: ahora el escenario estaría poblado de zapatos, símbolos de presencias que una vez estuvieron y ya no están, evocando a aquellos personajes que un día pasaron por allí, a esas decenas de Hamlets, Otelos, Ofelias, Margaritas o Antígonas. Una de las actrices representó un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial dejando caer zapatos uno a uno desde la altura de su cabeza, precisamente en la parte del relato que evoca a la novelista Anna Banti, que perdió su casa y su primer manuscrito de la novela a causa de un bombardeo de los nazis en Florencia. La otra actriz se metió en un círculo formado por zapatos para representar al personaje de Blanche de *Un tranvía llamado Deseo*, que corresponde a otra escena de la obra. De esta forma su interpretación adquirió una vulnerabilidad nueva. El actor armó un corredor formado por zapatos y comenzó a andar sobre ellos al intentar "escapar" del teatro. Su actitud adquirió un empecinamiento que resultó muy bueno para su presencia en escena.

Algunos recursos técnicos en la realización de los videos también fueron sorprendentes y dieron densidad al proceso de composición de los personajes. Por ejemplo, la actriz que por un momento será atrapada por el personaje de Blanche, se filmó diciendo sus parlamentos normalmente y luego invirtiendo la filmación desde el final hacia el principio. Se oyeron una serie de sonidos ininteligibles, angustiantes, rarísimos, que comunicaban tal vez mejor que cualquier lenguaje articulado con sintaxis correcta la angustia y el desvarío mental de ese conmovedor personaje de Tennessee Williams.

Otro canal de investigación fue compartir imágenes de las artes visuales y de la representación. Reproducciones de cuadros y esculturas que abordan el tema del creador y su criatura: la historia de Frankenstein, el mito de Pigmalión y Galatea, y a partir de allí la presencia del doble. Desde Ryunosuke Akutagawa con la alusión al *doppelgänger* en su relato Los engranajes, hasta los dobles autorretratos de Giorgio De Chirico, Egon Schieller y Nicola Costantino. La respuesta frente a la soledad creando a un otro idéntico.

Otro conjunto de ejercicios a distancia se realizaron a partir del propio texto y generaron nuevos modos de pensar la obra.

Algunos ejemplos:

El ejercicio que llamamos “pienso-digo”. Realizamos la lectura de la obra tal como fue escrito el texto pero agregando también en voz alta lo que cada personaje está pensando en cada momento. A veces los pensamientos de más de un personaje se superponen y se escuchan al mismo tiempo, a veces se produce un vacío lleno de estupor. Eso reveló lo que cada personaje estaba percibiendo de los otros y que nunca les diría en voz alta.

Un trabajo que ya habíamos realizado en otros procesos presencialmente pero que a distancia adquirió un matiz diferente fue el del cambio de roles.

Cada uno leyó la obra cambiando personajes con los otros. En el planteo original se trata de una autora que crea primero a un personaje hombre y luego a una mujer. Cuando el actor hombre tomó el rol de creador y la mujer el rol de criatura, la obra adquirió un matiz patriarcal dominante que antes no tenía. No tanto por los tonos de voz del hombre sino por el hecho de escuchar la voz de un hombre en ese rol. Más sutiles fueron los efectos de cuando las dos mujeres intercambiaron roles. En esa circunstancia fueron más evidentes otros aspectos que tienen que ver con la naturaleza interpretativa y la personalidad de ambas actrices.

Otro desafío fue que cada intérprete numerara y dividiera la obra en tantas escenas como quisiera según su criterio. Y que les adjudicara un título a cada escena. Hay que aclarar que la obra se desarrolla en una escena continua, sin cortes. Ocurrió que las variantes pensadas fueron sorprendentes: desde once escenas hasta veinticuatro y en el caso más extremo sesenta y dos. Cada uno por turno dirigió el orden de la lectura, ya fuera en el orden cronológico original del texto o planteando saltos de escenas y desordenando los números. Los otros dos compañeros debían adaptarse y responder a la propuesta, diciendo los parlamentos que correspondían en cada caso.

Luego elegimos el planteo de la división en once escenas, por considerarlo más propicio para realizar un nuevo ejercicio: una lectura que comenzara desde el final y fuera avanzando en sentido contrario al orden original del texto. Comenzamos a leer primero la escena once, luego la diez y así sucesivamente hasta concluir en lo que es el principio de la pieza.

Nos formamos como actores para hacer “crecer” al personaje. El desdoblamiento a través de la interfaz tecnológica y en particular con este juego de invertir el orden del relato nos permitió verlos en situaciones opuestas a lo que siempre se exalta, como el raro fenómeno de un personaje que decrece y se disuelve hasta convertirse en nada. Fue como un mirarse a sí mismo desde otra orilla. Los tres personajes pudieron ser apreciados a través de un lente diferente. El personaje de la Autora, que en el texto original comienza autoritaria y termina desestabilizada, adquiere en esta inversión una fuerza que no tenía. El Personaje hombre, que en el original es acusador y termina fascinado y comprendiendo cabalmente su situación, ahora pareció un ser inmaduro, incapaz de entender su circunstancia. Pero lo más inquietante fue lo que

le ocurrió a la mujer que llega a escena en último lugar. En el relato original llega en un estado de pureza y desconocimiento y poco a poco se adueña de la situación. En este ejercicio comenzó demostrando una gran madurez y poco a poco comenzó a perder importancia hasta ir desvaneciéndose imperceptiblemente en una bruma. Como un ser anodino del que nadie se acuerda.

Los saltos temporales generaron nuevos sentidos.

### *Referentes*

Steven Connor, en su libro *Cultura Postmoderna* afirma: "La condición postmoderna se manifiesta en la multiplicación de centros de poder y actividad y en la disolución de cualquier narración totalizadora que pretenda gobernar el complejo terreno de actividad y representación social". (Connor)

Y agrega: "La condición de teatralidad se vincula a muchas de las preocupaciones más importantes del debate postmoderno. Entre ellas, la tensión entre producto y proceso, la conciencia de la escritura dramática como estado incompleto y las ineludibles tensiones físicas del teatro como institución social y económica. La teatralidad implica la autoconsciencia del espectador, la conciencia de un contexto y la dependencia de la extensión en el tiempo. La teatralidad rechaza la abstracción congelada de obra centrada en sí misma a favor de la idea de obra como proceso. (Connor)

Con estas prácticas a las que nos llevó la situación de la pandemia, pudimos encontrar algo que no habíamos previsto: formas expresivas diferentes que nos condujeron a pensar en una nueva sustancia escénica. Tal como menciona Connor, tuvimos conciencia de la escritura dramática como un estado incompleto y en continuo proceso ya que tuvimos más tiempo para vernos desde otros ángulos y vivir el tiempo de otra manera. El diseñador de vestuario materializó en los trajes de los personajes recién llegados la idea de las huellas del pensamiento de la Autora. El diseñador de escenografía concibió la escena como un recorrido de dos mundos posibles: el aparentemente real y su hipnótica réplica más allá de lo tangible. El diseñador de luces pensó en esos momentos de desdoblamiento de los personajes y en los distintos estados por los que atraviesan como una sutil envoltura rica en cambios de color y texturas. Envoltura indestructible pero que debe a su vez evocar la presencia del mundo real.

Ya Umberto Eco en su serie de ensayos bajo el título *Obra abierta* de 1962, en un momento en el que aún no habían salido a luz las disquisiciones y debates acerca de la postmodernidad y la neovanguardia, se refería a ciertos procesos de la creación artística de la siguiente manera:

"La poética contemporánea, al proponer estructuras artísticas que exigen un particular compromiso autónomo del usuario, a menudo una reconstrucción, siempre variable, del material propuesto, refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una "ambigüedad" de

situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas. Los signos se componen como constelaciones en que la relación estructural no está determinada, desde el inicio, de modo unívoco, dando la posibilidad al espectador de escoger las propias orientaciones y vínculos.” (Eco) Rafael Argullol, en la introducción a *La actualidad de lo bello*, de Hans Georg Gadamer, dice:

En opinión de Gadamer, el paisaje de un arte amparado en la fuerte integración de la Iglesia, poder político y sociedad comienza a romperse en el siglo XIX y deriva de la integración a la desintegración en el siglo XX, en el momento en que la creación artística se autonomiza del marco que la sustentaba. Para nuestra sensibilidad, sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, lo bello como esencia de lo artístico se cumple en una suerte de autodeterminación y transpira el gozo de representarse a sí mismo. (Gadamer)

Desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte comenzó la gran revolución artística moderna, dice Gadamer, e intenta ahondar en el estudio de la experiencia antropológica del arte a partir de tres conceptos: juego, símbolo y fiesta.

Insiste en el aspecto lúdico de la obra de arte que, al igual que el juego, se explica como un exceso. Durante el proceso de trabajo a distancia nos pareció por momentos que algunas de nuestras experiencias podrían verse como absurdas y ser vividas como un exceso. Solo ahora, meses después de esa experiencia, cuando hace tiempo que retomamos los encuentros presenciales y a pocas semanas del estreno, nos damos cuenta de todo el caudal de experiencia que el grupo pudo acumular. Desde la misma temática de la obra, estamos planteando un juego imposible, inconducente según los cánones clásicos, pero atractivo si pensamos en los desafíos de la auto-representación y las posibles capas ficcionales que puede involucrar.

Gadamer enfatiza en el aspecto simbólico como capacidad de alimentar lo universal en lo particular o el orden posible en el fragmento. Y por último el carácter de la fiesta o celebración como ruptura del presente. La experiencia estética percibida como un tiempo de celebración que nos despoja del tiempo lineal y acumulativo.

Los personajes y su conciencia de existir es el tema de esta obra. Desde estos ensayos a distancia entendimos aspectos insospechados sobre su carácter y esencia.

El resultado en este entrenamiento fue la no automatización del diálogo y a su vez la automatización de la respuesta fluida, siempre llena de significados sorprendentes, tanto por lo aleatorio como por las coincidencias coherentes o extravagantes que pueden surgir.

Siempre fue esencial el trabajo físico del actor consciente de ser un organismo atravesado por fuerzas opuestas, igual que en la vida cotidiana, y realizar acciones que muestren esa tensión de avance-retroceso y decisión-duda. En este proceso a distancia, esa tensión de opuestos ocurrió desde otro lugar.

A propósito de esto, recordemos una vez más a Gadamer cuando dice: uno de los impulsos fundamentales del arte moderno es el deseo de anular la distancia que media entre audiencia y obra.

El tránsito desde las experiencias de tiempo de la vida vivida a la obra de arte es sencillo. En nuestro pensamiento, el fenómeno del arte está siempre muy próximo a la determinación fundamental de la vida, la cual tiene la estructura de un ser orgánico. (Gadamer)

Nuestro deseo al continuar trabajando a pesar de la incertidumbre y las sucesivas postergaciones del estreno también tuvo que ver con esa doble corriente de sensaciones que surgen al preparar una obra de teatro: no olvidar a los personajes que estamos gestando pero también –y aplicando el doble juego de espejos que propone la obra- imaginar que lo hacemos para que ellos tampoco nos olviden.



## Bibliografía

- Connor, Steven. *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Ediciones Akal S. A., 1996.
- Eco, Umberto. *Obra abierta*. Barcelona: Planeta- Agostini, 1984.
- Gadamer, Hans-Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Todorov, Oswald Ducrot y Tzvetan. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1996.