





**COLECCIÓN TEATRO EN ESTUDIO**  
**BECA DE INVESTIGACIÓN EN ARTE DRAMÁTICO 2015**

# **CONSTELACIONES TEATRALES**

---

**Interacciones entre el personaje teatral  
en crisis y la *barroquización* de la  
contemporaneidad**



ALCALDÍA MAYOR  
DE BOGOTÁ D.C.

**BOGOTÁ  
MEJOR  
PARA TODOS**

## **Alcaldía Mayor de Bogotá**

Enrique Peñalosa Londoño  
*ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ*

---

### **Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte**

María Claudia López Sorzano  
*SECRETARIA DE CULTURA,  
RECREACIÓN Y DEPORTE*

---

### **Instituto Distrital de las Artes- Idartes**

Juliana Restrepo Tirado  
*DIRECTORA GENERAL*

Jaime Cerón Silva  
*SUBDIRECTOR DE LAS ARTES*

Lina María Gaviria Hurtado  
*SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS  
CULTURALES*

Ana Catalina Orozco Peláez  
*SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN  
ARTÍSTICA*

Liliana Valencia Mejía  
*SUBDIRECTORA ADMINISTRATIVA Y  
FINANCIERA*

## **Gerencia de Arte Dramático**

Nathalia Contreras Álvarez  
*GERENTE DE ARTE DRAMÁTICO*

Elizabeth Perdomo Leyton  
Eva Lucia Díaz Burckhardt  
Javier Mayor Forero  
Liliana Chicuzaque Segura  
Patricia Rivas Rodríguez  
Vanessa Reinoso Charry  
Yodbana Muñoz Mondragón  
*EQUIPO MISIONAL Y ADMINISTRATIVO  
GERENCIA DE ARTE DRAMÁTICO*

---

María Barbarita Gómez  
*COORDINACIÓN EDITORIAL Y EDICIÓN*

Jacobo Celnik  
*CORRECCIÓN DE ESTILO*

Mónica Loaiza  
*DISEÑO*

David Reyes  
*ARMADA ELECTRÓNICA*

Unión Temporal Idartes 2018  
*IMPRESIÓN*

© Instituto Distrital de las Artes-  
Idartes  
© Dayan Rozo Rojas  
Noviembre de 2018  
ISBN (impreso): 978-958-5487-25-3  
ISBN (pdf): 978-958-5487-26-0

Carrera 8 # 15-46  
Bogotá, D.C., Colombia  
(57-1) 379 5750  
contactenos@idartes.gov.co / www.  
idartes.gov.co

# CONSTELACIONES TEATRALES

---

**Interacciones entre el personaje teatral  
en crisis y la *barroquización* de la  
contemporaneidad**

**DAYAN ROZO ROJAS**

Coinvestigadores

Jorge Alberto Pineda González

Paola Andrea Abril Rodríguez



# ÍNDICE

11	PRESENTACIÓN
15	AGRADECIMIENTOS
19	INTRODUCCIÓN
41	CONSTELACIÓN <i>MUTATIS MUTANDIS</i> : El lugar de enunciación
49	CONSTELACIÓN <i>HIC ET NUNC</i> : Presente, crisis y crítica
61	CONSTELACIÓN <i>HOMO BAROCCHUS</i> : Lo barroco en nuestro <i>Hic et Nunc</i>

<b>83</b>	CONSTELACIÓN <i>TEATRUM MUNDI</i> : Barroco, teatro contemporáneo y crisis
<b>101</b>	CONSTELACIÓN <i>BAROCCHUS PERSONAE</i> : Mirador del personaje en crisis del teatro contemporáneo
<b>107</b>	El personaje barroquizado
<b>113</b>	Constelación del personaje en el teatro contemporáneo bogotano
<b>115</b>	1) El concepto de crisis
<b>119</b>	2) Teatro contemporáneo y crisis
<b>123</b>	3) La diversidad del personaje en el teatro contemporáneo bogotano
<b>159</b>	INCONCLUSIONES
<b>167</b>	BIBLIOGRAFÍA
<b>171</b>	VIDEOGRAFÍA



# ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

**31**

## TABLAS

Tabla 1. Nociones y perspectivas sobre el personaje en crisis dentro del teatro contemporáneo bogotano

**59**

## ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Constelación *Hic et Nunc*

**80**

Ilustración 2. Constelación *Homo Barocchus*

**98**

Ilustración 3. Constelación *Teatrum Mundi*

**115**

Ilustración 4. Constelación *Barocchus Personae*



# PRESENTACIÓN

EL PROGRAMA DISTRITAL de Estímulos es la estrategia más destacada para el fomento a las prácticas artísticas que lidera la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte (SCRD) junto con sus entidades adscritas, y que genera mayor impacto en Bogotá. A través de este programa se fortalecen los procesos, proyectos e iniciativas desarrolladas por los agentes culturales, artísticos y patrimoniales y se promueve el acceso democrático a los recursos públicos mediante convocatorias abiertas a toda la ciudadanía.

La Beca de Investigación en Arte Dramático es un estímulo que otorga anualmente el Instituto Distrital de las Artes-Idartes como parte del portafolio de convocatorias de la Gerencia de Arte Dramático y a través del cual se convoca a los investigadores teatrales a presentar sus propuestas para el desarrollo de proyectos que contribuyan a la reflexión y construcción de conocimiento en torno a la práctica artística en este campo. La presente publicación

---

contiene el resultado de la investigación realizada por Dayan Roza Rojas, ganadora de la Beca de Investigación en Arte Dramático del año 2015, con la propuesta *Constelaciones teatrales: Interacciones entre el personaje teatral en crisis y la barroquización de la contemporaneidad*.

Para el Instituto Distrital de las Artes es un gusto poner en manos de los lectores esta publicación que, tal y como lo manifiesta su autora, indaga sobre la compleja presencia del personaje teatral en la escena contemporánea bogotana a partir del diálogo con un grupo de creadores escénicos, actores, directores y dramaturgos que han compartido sus experiencias creativas en torno al personaje, sus nociones y sus intuiciones.

**Juliana Restrepo Tirado**  
Directora General  
Idartes

*Dime cómo imaginas el mundo y te diré en qué  
orden te incluyes, a qué sentido perteneces.*

Severo Sarduy



# AGRADECIMIENTOS

ESTA INVESTIGACIÓN SE desarrolló en dos escenarios. Uno de ellos fue la Maestría en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB-Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en donde conté con la asesoría de dos maestros maravillosos, la Dra. Sandra Camacho López y el Dr. Pedro Morales López, a quienes agradezco profundamente su compañía, su paciencia y sus aportes. El otro escenario fue el colectivo de creación e investigación en torno a las artes escénicas LaGrupada, espacio de trabajo independiente en el que, a pesar de todas las vicisitudes de nuestro contexto teatral, tres artistas escénicos, Jorge Alberto Pineda González, Paola Andrea Abril Rodríguez y yo, confluimos y nos empeñamos en seguir andando los caminos del teatro. A mis colegas y coinvestigadores toda mi gratitud y cariño.

Agradecemos al Instituto Distrital de las Artes-Idartes, por darnos los recursos para desarrollar esta investigación. La fortuna

---

estuvo de nuestro lado, ya que con nuestra primera investigación obtuvimos la Beca de Investigación en Arte Dramático 2015.

Gracias a todos los artistas que conversaron con nosotros, especialmente a mi querida maestra Carlota Llano por sus valiosos consejos y generosidad. Dicho sea de paso, que a pesar de entrevistar a un número importante de artistas (24), lamentamos no haber podido conversar con muchos más, cuya trayectoria y trabajo tienen mucho que aportar a este estudio. Aclaremos también que, aunque nuestro estudio se centra en las reflexiones de artistas escénicos que desarrollan su trabajo en la ciudad de Bogotá, hemos incluido a Cristóbal Peláez, director del Teatro Matacandelas de Medellín, quien en el momento de realizar esta investigación se encontraba de paso por nuestra ciudad y no quisimos desaprovechar la oportunidad de hablar con él.

Finalmente, agradecemos al maestro Patricio Vallejo Aristizábal, director del grupo Contraelviento Teatro de Ecuador, por habernos presentado el enigmático mundo del barroco que se convirtió en el pivote de esta investigación.







# INTRODUCCIÓN

LOS ESTUDIOS ARTÍSTICOS, como campo transdisciplinar del conocimiento, nos invita a observar, analizar y experimentar los fenómenos del arte más allá de los límites disciplinares de la organización moderna del pensamiento; nos invita a reevaluar los paradigmas de pretensiones universalistas haciendo énfasis en las elaboraciones locales del arte y la cultura teniendo en cuenta sus interacciones con el contexto globalizado del mundo contemporáneo. Desde este lugar de enunciación, nuestro estudio propone una mirada al mundo del teatro contemporáneo bogotano y en particular, al personaje teatral, a partir de sus posibles interacciones con otros campos multidisciplinares, como lo son los recientes estudios sobre lo barroco, que dan cuenta de la pertinencia de este concepto para analizar las actuales elaboraciones culturales y artísticas, y proponen una idea que fusiona los procedimientos del arte con los de la investigación: lo barroco nos sirve como metáfora

---

para reflexionar y nombrar el presente, aquello que denominamos contemporaneidad. Recurriendo a la *metaforización* como medio de investigación, nos hemos preguntado por la compleja presencia del personaje teatral en la escena contemporánea bogotana a partir del diálogo con un grupo de creadores escénicos, actores, directores y dramaturgos que han compartido con nosotros sus experiencias creativas en torno al personaje, sus nociones y sus intuiciones.

Pero, ¿por qué abordar el estudio del personaje teatral en crisis desde la metáfora de lo barroco? ¿Por qué acudir a lo barroco para hablar de la contemporaneidad?

En 1978 el periodista Joaquín Soler Serrano entrevistó al escritor cubano neobarroco Severo Sarduy para el programa *A Fondo* de la Radiotelevisión Española y le preguntó: “¿Qué es hoy ser barroco?”. Sarduy respondió:

Yo sé lo que no es ser barroco, no se trata de un juego verbal, no se trata de un puro divertimento, no es un ejercicio frívolo de hacer juegos de palabras, de jugar con historias, con personajes, con relatos; no se trata en lo más mínimo de esto. Yo creo que se trata en definitiva de amenazar eso que es el soporte esencial de la sociedad, que es la economía. Vivimos en un mundo no ya tanto de economía, sino de mezquindad. El barroco amenaza este mundo, pone en tela de juicio, pone en parodia, en discusión, esta sociedad en que vivimos totalmente basada en la economía. Porque el barroco despilfarra, lo bota todo por la ventana en función de placer; lo que cuenta no es la información que la frase va a transmitirte, sino el placer que tú vas a sentir. Y es lo que yo creo que el barroco tiene de profundamente

---

subversivo, no es un arte utilitario, es un arte del placer del cuerpo, es un arte erótico.

Estas palabras de Sarduy ubican el contexto y los sentidos que busca proponer nuestra investigación: hay una presencia de lo barroco en nuestro *hic et nunc*, nuestro aquí y ahora, y no es un barroco que denota un estilo artístico o una estética de “puro divertimento”, ornamentalista, recargada y decorativa; es un barroco que “amenaza este mundo” porque lo cuestiona, lo crítica, lo transgrede y al hacerlo, pone en evidencia su estado de crisis. Hablando de su obra, Sarduy habla al mismo tiempo de las elaboraciones que sobre lo barroco ha hecho el pensamiento transdisciplinar. En efecto, las indagaciones más recientes lo entienden como un concepto que ha rebasado los límites de la historia del arte, y se ha instalado en el amplio campo de las reflexiones sobre las complejas dinámicas de las sociedades contemporáneas y sus correlativas elaboraciones en el arte y la cultura, que se dan en un contexto de rupturas, transiciones, mestizajes, presencias simultáneas de diversos tiempos y espacios, de diversos modos de ser y de hacer. Como nos señala el sociólogo francés Michel Maffesoli, uno de los pensadores que ha detectado la presencia del barroco en el presente, la época de las grandes certidumbres ha terminado y la heterogeneidad reclama su lugar en medio de un mundo globalizado y por consecuencia, homogenizado.

Esta transición de lo barroco hacia la transdisciplinariedad se ha desarrollado desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX de manera simultánea con la profundización de la crisis del mundo moderno —aspecto que no es casualidad—, gracias a trabajos

---

como el del crítico de arte Heinrich Wölfflin, quien, en su libro *Renacimiento y Barroco* de 1888, anota que el barroco no es “un estilo de malos imitadores” o un sustituto del genio renacentista que fallece, sino que “los grandes maestros del Renacimiento han introducido ellos mismos el barroco” (1977, pp. 42-43) y “el arte de la belleza apacible” pasa a convertirse en algo completamente diferente, ya que el barroco

... recurre al poder de la emoción para conmover y subyugar directamente. Lo que aporta no es animación regular, sino sobresalto, éxtasis, embriaguez. Tiende a dar una impresión del instante (...) El barroco ejerce momentáneamente sobre nosotros una fuerte acción, pero nos abandona muy pronto dejándonos una especie de náusea. No evoca la plenitud del ser, sino el devenir, el acontecimiento; no la satisfacción, sino la insatisfacción y la inestabilidad. (Wölfflin, 1977, p. 78)

Wölfflin identifica que el estilo barroco logra estos efectos basándose en la composición por masas de luz y sombra, que generan en la forma un efecto de movimiento; en la disolución de la regla que busca más una disposición rítmica aparentemente desordenada, que el alineamiento uniforme de las formas; y en la expresión de lo inaprensible, lo ilimitado, aquello que no es diáfano sino velado, aquello que está en “las profundidades insondables”. Al barroco no le interesa la armonía aurea y el equilibrio, quiere expresar el devenir a través de una composición que busca intencionalmente la disonancia para no dar sosiego al espíritu y hacerlo experimentar la tensión de la inestabilidad, que es la medida de su propia armonía.

---

Un siglo después, obras como las de Maffesoli, Sarduy o la del filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, orientan el giro epistémico sobre lo barroco y le atribuyen esencialmente las mismas características señaladas por Wölfflin, pero no reducidas a la descripción de un estilo artístico, sino ampliadas a la explicación de las dinámicas cambiantes del mundo contemporáneo (Maffesoli), a la elaboración de una poética literaria que da cuenta de la crisis del sujeto moderno (Sarduy), y a la revisión de la historia y el presente de Latinoamérica en la modernidad (Echeverría). Estas y otras visiones sobre lo barroco y sus usos en la contemporaneidad, como la de la investigadora uruguaya Mabel Moraña desde los estudios literarios, tienen un aspecto en común: su migración del campo específico del arte desemboca en los terrenos del pensamiento crítico para enunciar la crisis de la modernidad.

En efecto, el mundo contemporáneo acontece en medio de la imbricación de crisis que no podemos ver de maneras aisladas, puesto que repercuten unas sobre las otras; en consecuencia, nos resulta pertinente asumir, como lo propone Bolívar Echeverría, que por su duración, alcance y profundidad, la que vivimos es una crisis civilizatoria: todos los fundamentos modernos de construcción del mundo de la vida y los modos de ser —*ethos*— que habitan en él están en tela de juicio; y por supuesto, lo que acontece en el arte está dentro de este contexto de crisis generalizada.

Por lo anterior, para echar un vistazo al personaje en el teatro contemporáneo, que es el objetivo central de esta investigación, proponemos acudir a conceptos como *crisis del drama*, *crisis de la representación*, *crisis de la mimesis*, *crisis del personaje*, *teatro posdramático* propuestos por la teatrología para comprender y

---

describir las diversas manifestaciones del teatro contemporáneo, pero entendiéndolos como categorías que hacen parte de la gran crisis por la que atraviesa nuestro mundo. Como afirma el director teatral colombiano Carlos Sepúlveda, el problema de la crisis de la representación no es algo que atañe solamente al teatro, es decir, no es un problema específicamente teatral porque “la crisis de la representación no es una crisis del teatro, es una crisis de la representación del concepto de humanidad” (C. Sepúlveda, comunicación personal, 11 de septiembre de 2015). Similar es la opinión del dramaturgo y director teatral colombiano Víctor Viviescas, quien considera que “decir que la crisis de la forma dramática expresa la explosión de la unidad del hombre en la modernidad, no es más que una constatación evidente” (Viviescas, 2005, p. 452).

Ante este estado de crisis civilizatoria, recurrimos a lo que nos permita hacer vivible el mundo, lo nuevo y lo pasado, nos vemos abocados a hacer una revisión de lo ya andado, cómo lo hemos interpretado y qué de ello nos permite habitar el presente; y allí es donde aparece lo barroco como una vía posible de análisis crítico sobre la historia y el *hic et nunc* de las elaboraciones del arte y la cultura de la modernidad en crisis. Maffesoli señala que vivimos en un tiempo en donde “la hegemonía de la cultura occidental ha cumplido su tiempo de servicio”, no hay una verdad general y “todas las verdades parciales pueden entrar unas en relación con las otras” (Maffesoli, 1997, p. 12); y lo barroco parece ajustarse a este contexto, ya que su fundamento es permanecer en movimiento reconociendo la experiencia de lo inasible y lo ilimitado, su deseo es mantenerse paradójicamente en un estado de indeterminación y aun así no renunciar a la tarea de dotar de sentido lo real, su



---

horror al vacío le impide caer en el nihilismo al mismo tiempo que su inestabilidad le impide llegar a conclusiones deterministas, y se acopla a lo que Maffesoli llama “sabiduría relativista”, que le hace frente a las certezas desgastadas. Por eso para el sociólogo lo barroco es “una palanca metodológica para comprender nuestro tiempo” (Maffesoli, 2007, p. 144).

Estas reflexiones sobre lo barroco y sus interacciones con la crisis de nuestro mundo de la vida parecen estar respondiendo a la pregunta ¿qué es hoy ser barroco? Y esta pregunta, que implica cuestionarnos por el aquí y el ahora, *el hic et nunc*, nos recuerda la pregunta de Giorgio Agamben: ¿Qué es ser contemporáneo? Y como en un juego de espejos enfrentados, vemos de nuevo la pregunta de Joaquín Soler sobre lo barroco hoy, a la que Sarduy respondió desde sí mismo y desde su obra literaria. Esta misma es nuestra intención: ver lo barroco en la contemporaneidad desde nuestro oficio, el teatro, y ver el teatro desde lo barroco en la contemporaneidad.

Proponemos, como hemos dicho, esta indagación desde el campo de los estudios artísticos que, desde una perspectiva intercultural, transdisciplinar y relacional, busca realizar “aportes significativos a la generación de conocimiento artístico, a la transformación de los ámbitos de lo sensible, del saber, del ser y del poder”<sup>1</sup>. Así responde este nuevo campo a las necesidades de construcción de conocimiento en el mundo contemporáneo, puesto que se plantea sobrepasar las fronteras disciplinares propiciando

---

1 | Texto tomado del Documento de Registro Calificado de la Maestría en Estudios Artísticos de la ASAB-Universidad Distrital Francisco José

---

acercamientos al arte “desde una pluralidad de metodologías y de posiciones teóricas”<sup>2</sup>, por lo que pretende abordar los problemas del arte no solo desde él mismo, sino que indaga a partir de las “interacciones que se dan entre el arte, la ciencia y la cultura” (recuperado de <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/posgrado/maestria-en-estudios-artisticos>).

Esta perspectiva epistémica nos invita a “discernir críticamente las condiciones de la creación simbólica, el conocimiento artístico y su devenir histórico, en las coordenadas geopolíticas contemporáneas” (recuperado de <http://fasab.udistrital.edu.co:8080/programas/posgrado/maestria-en-estudios-artisticos>) y nos compele a recurrir a una metodología acorde a las necesidades de nuestra investigación. La holística nos parece la más apropiada, ya que busca construir puentes entre las fronteras de las diferentes disciplinas del conocimiento, y entre estas y los campos emergentes transdisciplinarios. Esta metodología “constituye una comprensión integradora que trasciende la visión positivista tradicional y abarca los diferentes paradigmas de investigación” (Hurtado de Barrera, 2002, p. 10), ayudándonos así a encontrar los caminos que permitan la interacción de diversos campos de conocimiento, en función del análisis del concepto de personaje en crisis del teatro

2

de Caldas, que en Bogotá es pionera en este campo del conocimiento sobre el arte.

Texto tomado del Documento de Registro Calificado de la Maestría en Estudios Artísticos de la ASAB-Universidad Distrital Francisco José de Caldas, que en Bogotá es pionera en este campo del conocimiento sobre el arte.

---

contemporáneo bogotano, a partir del concepto de lo barroco. Así, nuestra investigación es de nivel comprensivo y de tipo proyectivo, porque busca proponer vías de análisis del teatro contemporáneo y en particular, del personaje teatral en crisis a partir de las prácticas creativas locales. Por esto, nuestro afán no es clasificar el personaje teatral, mucho menos validar si se debe o no eliminar de la escena contemporánea; tratamos de comprender la complejidad de su presencia conflictiva en el *teatro del presente*<sup>3</sup>.

Tampoco pretende nuestro análisis fungir de definitivo o abarcador de la complejidad del teatro actual, puesto que, compartiendo la opinión del investigador y crítico teatral Hans-Thies Lehmann, consideramos que:

El teatro de la proyección del sentido y de la síntesis ha desaparecido, y junto a él, la posibilidad de la interpretación sintetizadora. Es recomendable atenerse únicamente a respuestas que se mantengan en un *work in progress*: respuestas dubitativas —las perspectivas parciales son posibles— para evitar cualquier pauta y prescripción. La tarea de la teoría consiste en aportar conceptos y no en postularlos como normas. (Lehmann, 2013, p. 41)

Estas respuestas *work in progress* parecen atender a la necesidad de valernos de la sabiduría relativista para desde allí revisar

---

**3** | Hans-Thies Lehmann propone este término para referirse al teatro contemporáneo y lo retoma del texto alemán *Tendenzen des Gegenwartstheaters* de 1998 (Tendencias del Teatro Contemporáneo).

---

críticamente los determinismos y los universalismos. De hecho, Lehmann nos invita a no “echar de menos una imagen predefinida del ser humano”, sino a “preguntarnos qué nuevas posibilidades de pensamiento y de presentación proponen para el sujeto individual” (Lehmann, 2013, p. 31) y Maffesoli hace lo propio al considerar que “los sucesos, las mutaciones y las innovaciones apelan a nuevas maneras de pensar la sociedad” (Maffesoli, 2007, p. 9) y que, por lo tanto,

... la prudencia ya no está al orden del día. Hay que saber desarrollar un pensamiento audaz que sea capaz de superar los límites del racionalismo moderno y, al mismo tiempo, de comprender los procesos de interacción, de mestizaje, de interdependencia que actúan en las sociedades complejas. (Maffesoli, 1997, p. 46)

De aquí que este sociólogo recurra al barroco como metáfora del mundo contemporáneo, ya que la complejidad y movilidad de sus formas son su signo característico. Incluso, podemos considerar lo barroco dentro de estas otras posibilidades de entendernos como seres humanos por fuera, o por lo menos, poniendo en crisis la idea misma de “sujeto individual” que se ha establecido como medida universal de lo humano en la modernidad. Maffesoli señala, por ejemplo, que, ante la caída de las certezas y el reclamo de reconocimiento a la heterogeneidad de los modos de ser, el racionalismo instrumental moderno no es capaz de comprender el tipo de sensibilidad que se está configurando en la contemporaneidad, a la que se le puede llamar barroca. Bolívar Echeverría por su parte, propone llamar *ethos barroco* a uno de los modos de ser que se han

---

configurado dentro de la modernidad, cuyo lugar privilegiado han sido los territorios periféricos a los centros de codificación de la identidad del individuo moderno. Esta propuesta busca desmontar la idea de que la modernidad es monolítica y uniforme; busca reconocer sus múltiples versiones, tanto las afirmativas como las críticas, dentro de las que se encuentra la versión barroca.

Como se puede ver, la amplitud del concepto de lo barroco, de la crisis civilizatoria actual y la complejidad misma del teatro contemporáneo, nos exhorta a recurrir a la transdisciplinariedad. Por lo anterior, nos distanciamos de Lehmann con respecto a su reserva “sobre situar la teoría del teatro dentro de la llamada interdisciplinariedad”, porque según su visión “aunque los impulsos derivados de esta orientación son importantes, se debe constatar que, bajo el eslogan de lo interdisciplinar, los investigadores muchas veces escamotean la verdadera razón de la teoría: la *experiencia estética* en sí misma” (Lehmann, 2013, p. 34). Aunque nos valemos de conceptos como teatro posdramático de Lehmann, o crisis del personaje de Robert Abirached, propuestos dentro del campo de la teatología; a nuestro entender, la experiencia estética está necesariamente imbricada en el estado de crisis generalizada al que nos hemos referido y, en un tiempo en donde los cimientos mismos del mundo de la vida son puestos en cuestión, resulta insostenible que el arte se empeñe en permanecer dentro de la seguridad de sus límites. Deconstruir estos límites es como el arte ha de responder a las necesidades de nuestro tiempo.

Lo barroco nos incita a hacer de las fronteras algo borroso, a romper con el universalismo, con la idea de progreso y de unidad —uniformidad—, y con la fijeza de las certezas. Esto lo hace a

---

través de su recurso más poderoso: la metáfora, la comunicación indirecta y ambigua por excelencia; por eso, nos valdremos de la metáfora de la historia como constelación de Walter Benjamin para estructurar nuestra reflexión, ya que nos ayuda a comprender nuestro tiempo desde una perspectiva *deshomogenizadora*. La constelación de la historia conjuga de maneras complejas el pasado y el presente, de tal suerte que deconstruye la noción de historia universal como progreso y como continuidad de sucesos organizados a través de la fórmula causa-consecuencia y del principio de la no contradicción. La historia, y por tanto el presente, son una discontinuidad; los acontecimientos, las ideas y la contemplación del mundo se conjugan entre sí creando una *armonía conflictiva*, una *concordancia disonante*, que es a lo que aspira el barroco. Esta metáfora nos ofrece, además, la posibilidad de referirnos a la noción de crisis, así como aquí la hemos esbozado y su enganche con el teatro contemporáneo visto desde las particularidades de las creaciones teatrales que se desarrollan en la ciudad de Bogotá.

Las conversaciones con 24 artistas escénicos, entre los que se encuentran actores, directores, dramaturgos e investigadores, nos permiten observar un panorama muy diverso en cuanto a la comprensión y exploración creativa del personaje teatral. El siguiente cuadro nos muestra los aspectos más relevantes de las reflexiones que cada uno de los artistas compartió con nosotros.

---

## Nociones y perspectivas sobre el personaje en crisis dentro del teatro contemporáneo bogotano

Carlota Llano, actriz

Hay mucha especulación sobre eso, que no existe ya, que la destrucción del personaje (...) [pero] siempre hay una construcción.

Hacer de otros, sigue siendo, para mí, fascinante (...) [porque] haciendo de otros se vuelve a conocer uno.

Yo creo que uno encuentra realmente a un personaje cuando encuentra una cualidad energética.

Felipe Botero, dramaturgo y actor

El personaje no existe, son palabras en un papel. No es que no vaya a haber una construcción de personaje, pero partes de ti. No partes de un animal extraño que tienes que domar, que fue creado por otras manos y que debes respetar, según su creador original.

Hablando un poco de nuestro contexto en Colombia, vivimos en un constante hiperrealismo, en una realidad que está en crisis constantemente. Creo que no es de extrañar que el personaje en el teatro colombiano esté buscando nuevas contextualizaciones, esté buscando nuevas maneras de narrar su propio conflicto. La realidad colombiana es muy ambigua, no tiene principio, no tiene fin, entramos, salimos, ¿qué está pasando con nosotros? ¿Creemos en esto o no? ¿Somos colombianos o no lo somos? Empezando por ahí. Hay un problema de identidad y eso afecta directamente a nuestra realidad.

Pedro Miguel Roza, dramaturgo

Yo no creo que no exista personaje (...) hablan del pospersonaje y del impersonaje (...) [estos conceptos] corresponden a una actualización de la definición psicológica de personaje, a mí me parece que el tema no es por ahí, a mí me parece que el tema es que los conceptos se tienen que ir renovando (...) Lo que creo es que hay que renovar la definición de lo que es personaje.

---

Erik Leyton, dramaturgo

Yo soy muy aristotélico (...) a mí me sigue pareciendo que, al menos el teatro que uno hace, que se hace en Colombia, que está más a su alcance, que tiene un camino, una progresión histórica, artística y teatral, sigue siendo muy de Aristóteles.

El personaje sigue siendo en el que recae la acción, el constructor del sentido, del movimiento y del cambio en la pieza; una construcción muy clásica.

Hay autores colombianos que escriben en año 2015, teatro absolutamente correcto, digamos, con entradas, salidas, días dramáticos, clímax, o sea, todo como con una corrección que sorprende que funcione todavía, pero por supuesto que ahí está la pregunta. A mí en particular me ha parecido interesante, pues porque sencillamente, cuando yo aprendí a hacer esto, lo aprendí de este lado, como de la crisis del drama para acá, entonces es una tarea adicional del dramaturgo, para mí, pensar en qué clase de personaje voy a construir, como con todo, qué clase de diálogo, qué clase de conflicto, qué clase de tensión (...) Pero, en cuanto al personaje es, ¿voy a hacer un personaje clásico o un personaje moderno?, cualquier cosa que signifique eso, o no voy a hacer personaje, o mi texto necesita tal cosa, o para decir lo que yo quiero decir lo mejor es no tener personajes, o tenerlos de cierta manera, o tenerlos parcialmente, o yo qué sé (...) ese ejercicio me parece muy atractivo.

Andrés Rodríguez, dramaturgo y director de Changua Teatro

El personaje es la representación de una persona (...) Es quien ejecuta la acción y quien permite que avance la acción. Es el sustrato mismo del drama. Creo que no hay drama si no existe un personaje.

Yo no entiendo esa crisis de personaje, no sé dónde está. Hay muchas obras que pretenden eliminar el personaje para volverlo presentación del actor, pero el actor indudablemente se tiene que convertir en un personaje para hacer eso.



---

Liliana Montaña, actriz

Desde mi experiencia, siempre el concepto de personaje ha sido un poco diferente a lo tradicional (...) es más como esbozos, como rastros, como trazos, como líneas y el espectador tiene otra relación con eso.

Para mí se necesita, para ponerse en escena y para decir algo, se necesita una elaboración, un artificio, una cualidad energética diferente a la cotidiana.

Johan Velandia, director, dramaturgo y actor de la Congregación Teatro

Yo entiendo [al personaje] como una entidad por la cual uno se puede comunicar con los espectadores.

Me parece que sí estamos en una crisis, afortunadamente. En este momento siento que todos nos contradecemos y eso es superpositivo, porque cada nuevo proceso es una nueva exploración que trae nuevas luces.

Verónica Ochoa, dramaturga y actriz

Yo no tengo absolutamente ningún discurso fijado con respecto al personaje. Mi impresionante pesimismo me da para pensar que lo que está en crisis no es la representación, es la especie humana la que está en crisis (...) Cuando estás en ese punto, no te interesa defender nada, te interesa es hacer, o por lo menos tratar de reflejar ese fracaso bien reflejado (...) Construir algo bien con esa desazón y ese desasosiego que produce haber perdido el norte, el sentido, el rumbo, todo.

Fernando Montes, director del teatro Varasanta

¿Dónde está el personaje? ¿El teatro existe en la literatura? ¿O la literatura es parte del teatro? Pregunto. Muchas veces la gente no se responde, pero ya hay que responderse. Y la respuesta es obvia, el personaje no existe. Es decir, si el teatro es presencia viva, encarnada ahí, ¿dónde están los personajes? Ya lo decía Pirandello en *Esta Noche se Improvisa*, bueno, si los personajes tuvieran vida propia, pues tendrían que salir del libro, ¿no?

---

Carlos Sepúlveda, director de Teatro de Occidente
<p>No creo que el teatro contemporáneo tenga personajes (...) Yo no intento hacer personajes.</p> <p>La crisis de la representación no es una crisis del teatro, es una crisis de la representación del concepto de humanidad.</p>
Camilo Ramírez, dramaturgo y director del Teatro Vargas Tejada
<p>Es casi imposible creer hoy en un personaje como una trascendencia (...) que trascienda la creación y se convierta, de la ficción, en una realidad trascendente.</p>
César Badillo, actor del teatro La Candelaria
<p>Esa crisis lleva decenas de años, desde principios del siglo xx. Entonces, a veces se exagera y tiene que ver con la sociedad. No es una moda, tiene que ver con el contexto, con el mundo. ¿Cuáles son los referentes hoy en día? ¿Quién nos representa realmente? ¿Los políticos? ¿La religión? Vivimos en una crisis permanente como individuos de cierta manera escindidos.</p>
Katalina Moskowictz, directora del teatro La Navaja de Ockham
<p>Para mí el personaje es un ser que tiene vida en un espacio de ficción al que le suceden cosas y tienen la capacidad de transformarse (...) y que puede ser [representado por una] persona, animal o cosa.</p> <p>Hoy hay un teatro de la presentación, una persona que narra su propia historia [pero] la enunciación personal es muy coyuntural y se agota rápidamente (...) hay una limitación en esto porque solo parte de la vivencia propia. En este sentido el personaje teatral sigue siendo una potencia, amplía posibilidades de uno mismo.</p>
Leonardo Petro, director de Petro Producciones
<p>A nivel filosófico, de persona como una unidad, el personaje ya no existe. Hace mucho rato, todo el tema posdramático, la noción de personaje ya no existe. Puede haber algún retazo, algún fragmento...</p>

---

---

Sandro Romero Rey, director, dramaturgo e investigador

El personaje no solamente se construye cuando se escribe, si no también cuando se va armando sobre el escenario.

La famosa crisis del personaje, eso tiene que ver en nuestros países con la creación colectiva (...) Obras en las cuales ya no existen los personajes individuales convencionales del teatro europeo tradicional, sino que eran obras, más que de personajes, de actores que representaban personajes.

El tema del personaje se habla desde los griegos, pero también hay una tendencia muy potente a equiparar al personaje con lo que se inventó durante el realismo, desde el momento en que aparece lo psicológico dentro de los personajes.

Alejandro Aguilar, actor y director

Yo no creo en los personajes, yo creo que el público es el que ve a los personajes por las decisiones que empiezan a tomar. La construcción es una cosa muy distinta al personaje.

Misael Torres, actor, juglar y director de Ensamblaje Teatro

El trabajo de la actuación consiste en que una persona, un ser humano, toma su cuerpo y su voz como herramientas fundamentales para crear un personaje distinto a esa persona.

Toda la discusión del actor posdramático y de que el personaje desaparece, yo francamente no creo en eso, ni me interesa. Esa discusión para mí no tiene sentido por la siguiente razón: yo soy juglar (...) cuando yo cuento historias soy Misael (...) pero cuando hago José Arcadio Buendía no soy Misael.

José Domingo Garzón, director y dramaturgo

El personaje es algo que está fundado en un acto ficcional, es una ficción; el texto es una ficción que incita, que invita, y digamos que insinúa unos rasgos en general. Lo que digo es que es una incompletitud hablar del personaje como el concepto fundamental del accionar del actor, del accionar teatral.

---

Ana María Sánchez, actriz
A mí me parece que el actor no tiene que tener miedo a ningún cambio y me parece bueno que subsistan corrientes y que salgan cosas y que otra gente tenga otra manera de expresarse. Ojalá no se pierda esta cosa clásica, que me parece tan linda. Pero hay que ser pluralistas y no tenerles miedo a los cambios.
Hugo Afanador, director y dramaturgo del Teatro García Márquez
El personaje es una pieza fundamental de una estructura teatral (...) Es el material maleable siempre, que debe corresponder con el criterio del actor fundamentalmente (...) porque es quien se rompe el cuerpo frente al público. El director y el autor están en otro plano.
Eliécer Cantillo, actor e investigador
El personaje teatral se refiere a la construcción que ha hecho un escritor de drama, o sea un dramaturgo. Este personaje o estos personajes tienen características complejas, como ya se entenderá, se llama carácter.  En la perspectiva de lo que hoy se llama teatro posmoderno agregado el invento de la crisis del personaje, evidentemente ya no hay personajes. Pero ahora hay que reconocer que tienen que desaparecer las escuelas de actores y de directores (...) Y me tiene que disculpar ante su investigación, cualquier indigente intelectual estaría haciendo parte de algo que ya no se llama teatro, sino disminución cultural.
Felipe Vergara, dramaturgo y director de La Barracuda Carmela
Como dramaturgo el concepto nunca es el mismo. En cada una de las obras trabajo un concepto de personaje distinto. Algunas veces es más rígido, algunas veces es más fluido. Creo que depende de las necesidades de la obra y de las necesidades que esté buscando con determinada obra.

---

Víctor Viviescas, dramaturgo, investigador y director de Teatro Vreve

Yo pienso que el personaje es una categoría muy difícil de sostener en la contemporaneidad, porque el personaje es la manera de denominar la función del sujeto de acción en un drama de acción.

Esa plenitud del personaje ya no se podría dar contemporáneamente, porque ya no hay obras donde la ficción tenga ese gran poder de ser metáfora del mundo real (...) Las metáforas de la vida real están más bien por el lado del fragmento, de la ruina, de la versión, del simulacro, en fin...

Cuando yo estoy en escena, lo que prevalece soy yo mismo en escena y yo voy cambiando de figuras, tengo un trabajo más rapsódico, el rapsoda dice: “acá viene la reina y dice: ¿por qué estás acá? Y aparece su marido y es el rey que dice: ¿por qué estás acá? Propiamente decir que ahí hay un personaje es un atajo rápido, porque lo que realmente hay es un acto de enunciación de los relatos de unas figuras que están ahí.

Cristóbal Peláez, director del teatro Matacandelas

Eso del personaje es como una cosa que no se puede teorizar desde lo general. Creo que cada caso particular, cada obra, cada género exige unas condiciones particulares en lo que llamamos el personaje, y uno no tiene la verdad sobre el personaje, por su puesto. [...] uno tiene [...] un estilo [...] una especie de ideología sobre el personaje [...] Yo le insisto al actor que no muestre demasiado, que deje que el personaje tenga penumbras, zonas oscuras, que no se mueva sino lo preciso. Porque en Colombia, [...] hay una tendencia muy grande a que el actor sea demasiado histriónico, a que muestre demasiado, a que sea muy explícito, a ganarse el favor del espectador.

El personaje viene de esa naturaleza múltiple que tenemos, que queremos ser uno y no accedemos, porque siempre nos representamos distinto. También nosotros somos personajes en la realidad.

Tabla 1. **Nociones y perspectivas sobre el personaje en crisis dentro del teatro contemporáneo bogotano.** Elaboración propia.

---

¿Cómo comprender esta diversidad de nociones sobre el personaje en el teatro contemporáneo? Este estudio está compuesto por cinco constelaciones organizadas de modo deductivo —desde el amplio campo en donde se ubica nuestro lugar de enunciación, hasta las particularidades sobre la reflexión del personaje teatral en nuestro *aquí y ahora*—, que constituyen un *mirador barroco* desde el que buscamos aportar posibles respuestas a esta pregunta.

Hemos nombrado a nuestras constelaciones *Mutatis Mutandis*, *Hic et Nunc*, *Homo Barocchus*, *Teatrum Mundi* y *Barocchus Personae*, expresiones en latín, algunas tradicionales y otras propuestas por nosotros, a través de las cuales queremos recordar, siguiendo a Bolívar Echeverría, el carácter paradójico del arte barroco: atrapado entre dos tendencias contrapuestas, lo clásico y lo nuevo, opta por los dos contrarios a la vez, aspirando a que lo antiguo se reencuentre en su contrario, es decir en lo moderno. De este modo, en la constelación de la historia relumbran al mismo tiempo el pasado y el presente.

La primera constelación hace referencia a cómo entendemos el presente y desde dónde nos situamos para abordar nuestro análisis. La segunda, establece conexiones entre el presente, su estado de crisis generalizada y la necesidad de las perspectivas críticas para comprender dicho estado. La tercera, profundiza en la noción que sobre lo barroco se ha construido en la contemporaneidad y sobre cómo da cuenta de la crisis desde una perspectiva crítica que contribuye al desmontaje de las nociones modernas sobre lo real, porque ya no son capaces de expresar la inestabilidad del mundo de la vida. Nuestra cuarta constelación desarrolla el tema del teatro contemporáneo dentro del contexto de la crisis, la crítica que este

---

ha ejercido al teatro dramático en la modernidad, y cómo lo barroco se relaciona con esta actitud crítica. La quinta constelación plantea el tema específico del personaje teatral en crisis desde la mirada del grupo de artistas escénicos que compartieron con nosotros sus reflexiones sobre este tema, en donde planteamos la metáfora del *personaje barroquizado* para comprender la presencia conflictiva del personaje en el teatro contemporáneo bogotano.





# CONSTELACIÓN *MUTATIS* *MUTANDIS*: El lugar de enunciación

RESPONDEMOS A LA necesidad de pensar el presente, que como afirma Giorgio Agamben en su texto *¿Qué es lo contemporáneo?*, es nebuloso; por eso nos dice que quien quiere pensar su tiempo es aquel que tiene la mirada fija sobre él “para percibir no las luces, sino la oscuridad (...) Contemporáneo es, precisamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, que está en grado de escribir entintando la lapicera en la tiniebla del presente” (Agamben, 2008, p. 3). Percibir la oscuridad en medio de las luces destellantes de nuestra época exige una habilidad, un esfuerzo. Pensar el presente es un ejercicio de ver en medio de la penumbra que es el *hic et nunc*, mas no pretende disiparla, porque sin ella ya no sería él mismo.

Ser contemporáneo implica adherirse al presente y al mismo tiempo tomar distancia. Para Agamben es necesario un desfase, puesto que quienes se alinean perfectamente con su época no logran verla y quienes intentamos pensar la contemporaneidad podemos

---

hacerlo “solo a costa de dividirla en más tiempos, de introducir en el tiempo una esencial des-homogeneidad” (Agamben, 2008, p. 7).

Vivir el *hic et nunc* es percibir la discontinuidad de la historia, porque el paso del tiempo es inexorable, no tiene marcha atrás. Pero la historia es una presencia de nosotros en el mundo que pone en interacción varios tiempos al mismo tiempo, es así como quien busca captar su época, percibe en ella la persistencia del pasado, y solo así, en este desfase, es posible ser contemporáneo. El presente siempre es un instante que, cuando sentimos captarlo al fin, ya es pasado, es lo más efímero e inestable que nos podamos imaginar, mas no por ello inasible. Asumiendo esta fragilidad, esta nebulosidad, nos entregamos al imperativo de dar sentido al tiempo y al espacio que habitamos y nuestra posibilidad es intentarlo desde nuestro oficio, el teatro, no desde una posición que presuma de absoluta, incuestionable, porque esto, más que contemporáneo, nos resulta un anacronismo envejecido. Por eso asumimos con Michel Maffesoli, que lo más pertinente para nuestro anhelo de ser contemporáneos es saberse fiar de la sabiduría relativista. Ella “sabe”, gracias a un saber incorporado, que nada es absoluto, que no hay una verdad general, sino que “todas las verdades parciales pueden entrar unas en relación con las otras. (...) Sin embargo, la lección de las cosas, por muy relativista que sea, no implica en modo alguno una abdicación del espíritu” (Maffesoli, 1997, pp. 12-13).

Desde esta sabiduría relativista, queremos proponer un mirador del presente que nos ayude a observar nuestro oficio. Los cimientos de este mirador están en el concepto de historia elaborado por Walter Benjamin con el cual consideramos que dialoga la pregunta sobre lo contemporáneo de Agamben.

---

Benjamin critica la noción de historia universal, que pretende alinear la vida de la humanidad imponiendo —o por lo menos, queriendo imponer— un común denominador con el cual dotar de sentido todos los aspectos de su existencia: continuidad, causalidad, progresión, linealidad. Para citar tan solo un ejemplo cercano, nos hemos formado con la idea de “historia universal del arte”, hemos creído en ello. Pero puede que no sea más que una ficción o un intento fallido por domesticar el tiempo. Más bien, la historia es como una simultaneidad de discontinuidades, de interacciones entre elementos muy diversos que se expanden en todas las direcciones. En la historia puede haber esto y mucho más, pero, nos dice Bolívar Echeverría, “lo que no hay es un desarrollo lineal y progresivo. Este fue un planteamiento ideológico del siglo XIX” (Echeverría y Kurnitzky, 1993, p. 55).

Somos herederos de esta forma de organización de la historia, pero ya no nos es contemporánea, es decir, no responde a nuestras necesidades de comprensión y construcción de lo real. En efecto, hemos heredado a punta de contradicciones las ilusiones decimonónicas, la mirada optimista de la historia como progreso, la creencia en el éxito del proyecto civilizatorio moderno, pero

... la experiencia humana como experiencia histórica no tiende hacia el progreso ni está ordenada en forma rectilínea ni de espiral. La guerra y la miseria nos muestran su fracaso. El historicismo tiene que retroceder en su idea positivista de proponerse como objeto la historia humana porque ella no se da bajo el mismo respecto; la vida está viva y por ende la historia. (Sepúlveda, 2008, p. 108)

---

Preferimos igual que Echeverría, escuchar a Benjamin, para quien la idea de historia universal está amarrada a la del progreso, así como la idea de cultura, lo cual implica la pretensión de que toda la historia de la humanidad pueda ser alineada en la “cadena del progreso”, es decir, que aquella tiene que ser puesta en el común denominador de ese historicismo positivista del que nos habla Carlos Sepúlveda. En contraposición a esta idea universalista, Benjamin considera la historia como “interrelaciones y encadenamientos causales tejidos fortuitamente” (Benjamin, 2001, p. 43) y no como linealidades o progresismos; un *discontinuum*, no una sucesión de acontecimientos que corren sin tropiezos entre los dedos como un rosario —la imagen, por supuesto, es de Benjamin—. Es una relación entre el pasado y el presente en donde no se trata de que uno arroje luz sobre el otro, se trata de una interacción en donde “el pasado y el presente se juntan para construir una constelación” (Benjamin, 2001, p. 57) y de captar esto en el instante histórico que es nuestro tiempo, el *hic et nunc*, ya que ambos, el pasado y el presente, comparten la misma esencia: la fugacidad, pasan veloces frente a nosotros al mismo tiempo que atraviesan nuestros cuerpos.

Una constelación no puede ser sin la mirada de quien ve en el firmamento un grupo de estrellas y las organiza de tal manera que establece con ellas un vínculo a través de la necesidad de darles un sentido. Este es el primer aspecto fundamental de entender la historia como una constelación: siempre construiremos una perspectiva, o mejor unas perspectivas, unos puntos de vista sobre ella.

De este primer aspecto se deriva el segundo, y es que las constelaciones son agrupaciones arbitrarias: cada civilización ha

---

encontrado diversas formas en los mismos grupos de estrellas. Dichas formas dependen de la perspectiva, como hemos dicho ya, y esos puntos de vista dependen de lo que Bolívar Echeverría denomina *ethos* histórico, un modo de ser, una forma de habitar el mundo de la vida, la manera de dotar de sentido la existencia que no es fija, invariable o trascendente; por el contrario, responde a las circunstancias históricas específicas de cada grupo humano. Por lo tanto, entender la historia como una constelación implica que las formas que le demos dependen de nuestro *ethos* histórico.

Y hay un tercer aspecto fundamental: las estrellas que conforman una constelación no están asociadas espacialmente, es decir, no necesariamente están unas cerca de las otras; de hecho, pueden encontrarse a cientos de años luz de distancia. De igual manera, en la constelación de la historia, los tiempos lejanos entre sí interactúan ante nuestra mirada relumbrando unos junto a los otros.

Desde este mirador que hemos construido, vemos nuestro tiempo como un *discontinuum*, como una constelación en la que interactúan de maneras complejas el pasado y el presente, sin que haya en ello la pretensión de elaborar ideas claras y precisas, en fin, definitivas. Deseamos asumir esta invitación-incitación: hay una fascinación en lo nebuloso, en lo relativo, hay una constatación del agotamiento —o del anacronismo podríamos decir— de la época de las certezas, hay en lo relativo un ensanchamiento de la imagen de la realidad en donde se acepta lo clarooscuro como parte de la misma y nos permitimos considerar las situaciones de nuestro presente “viendo lo que tienen de efímero, de oscuro, de equívoco, de grandioso también” (Maffesoli, 1997, p. 13).

---

Este es el panorama dentro del cual podemos observar nuestro tiempo desde nuestro oficio y observar nuestro oficio desde nuestro tiempo. De este modo nuestro mirador nos lleva a ubicarnos en una zona de intersecciones, una zona coherente con el *discontinuum*, con las sombras y las luces de nuestro tiempo, con lo relativo y lo posible, conformando la constelación del presente. Desde aquí nos apropiamos de las preguntas de Agamben: ¿Qué cosas ve quien ve su tiempo? ¿De quién y de qué cosas somos contemporáneos? Y proponemos: ¿Qué cosas ve quien ve el teatro de su tiempo? ¿De quién y de qué cosas es contemporáneo ese teatro? ¿Cómo es la constelación del teatro de nuestro tiempo? ¿Cómo se ve desde nuestra localización?







# CONSTELACIÓN *HIC ET NUNC*: Presente, crisis y crítica

ASUMIR LA HISTORIA y el presente como un *discontinuum* es ya un indicio de lo que vemos al ver nuestro tiempo y el teatro de nuestro tiempo: la “ruptura del continuum histórico implica un problema muy complejo: desbaratar el concepto mismo de sujeto, de experiencia, de relación con el mundo, de construcción de humanidad” (Sepúlveda, 2008, p. 108), y esto no es otra cosa que la puesta en crisis del proyecto civilizatorio moderno tal como lo plantea Bolívar Echeverría.

Un estado de crisis se da cuando se cuestiona el fundamento del orden, el concepto, la forma que sustenta lo que llamamos realidad ¿qué pasa cuando los preceptos hegemónicos de nuestra realidad, a la que llamamos modernidad, son puestos en cuestión? Asistimos, siguiendo a Maffesoli, al desmonte de paradigmas tales como el universalismo —idea de sujeto, forma, orden, supuestamente válida para cada ser humano y sociedad, pasando por encima

---

de las particularidades, localizaciones específicas y diferencias que existen dentro del complejo mundo moderno—, al mismo tiempo que hacemos parte de la construcción del concepto y práctica de la otredad, lo cual implica el reconocimiento de un otro —individuo o colectivo— diferente, y por consiguiente, la aceptación de la relatividad de nuestras certezas. Esta conciencia de la sabiduría relativista es la que puede poner en crisis las concepciones hegemónicas de nuestra realidad.

De modo que al dejar la mirada fija sobre nuestro tiempo vemos, en medio de la penumbra, la presencia de una crisis, que no tiene que ver con uno u otro aspecto en particular de nuestra cultura, o nuestra organización social o económica; tiene que ver con nuestra presencia en el mundo, incluso, con las condiciones que sustentan nuestra vida en el planeta. Nunca antes los seres humanos hemos provocado semejantes desmesuras, semejantes excesos insostenibles. Nunca antes hemos puesto nuestra propia existencia tan al borde del abismo como lo hacemos ahora. La crisis de la modernidad nos acompaña desde finales del siglo XIX, y podría resultar para algunos un tema viejo o agotado. Pero nos es contemporánea, hace parte de nuestro *hic et nunc*, y lo es porque

... la profundidad y duración de la misma [no] parece ser solamente las que corresponderían a la crisis pasajera, de renovación o innovación, que afectara a un aspecto particular de la existencia social (...) Resulta ya evidente que no es solo lo económico, lo social, lo político o lo cultural, o una determinada combinación de ellos, lo que no alcanza a recomponerse de manera más o menos viable y duradera desde hace ya más de cien años. El modo como

---

las distintas crisis se imbrican, se sustituyen y complementan entre sí parece indicar que la cuestión está en un plano más radical; habla de una crisis que estaría en la base de todas ellas: una crisis civilizatoria. (Echeverría, 2011, p. 194)

En efecto, vivimos en una civilización, en una forma de organización de la vida que no puede dar un paso sin condenarse a destruirse a sí misma. La historia es lineal, la sociedad es racional, el concepto es la realidad (Maffesoli), el individuo está en el centro de la configuración del mundo y es dueño de su subjetividad: estos relatos que la modernidad ha construido para la humanidad se han vuelto insoportables e insostenibles a causa de que no dan cuenta de la diversidad y la complejidad de nuestras vidas, entre otras cosas porque como explica el sociólogo y escritor portugués Boaventura de Sousa Santos, “este modelo se universaliza, pero únicamente sobre la base de la desigualdad” (Santos, 1994, p. 317).

Para Santos, la modernidad es un paradigma social, cultural, político y epistemológico que surge en Europa en el siglo xv o xvi, que coincide con la revolución científica, con la expansión europea y con la emergencia del sistema mundial capitalista, y que se sustenta en los pilares de la regulación social y la emancipación social, los cuales se supone, deben tener un desarrollo armónico. El pilar de la regulación se constituye por tres principios: el del mercado, el del Estado y el de la comunidad. Por su parte, el pilar de la emancipación social se rige por tres principios de racionalidad identificados por Max Weber: la racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, la racionalidad cognitiva-instrumental de

---

la ciencia y la técnica, y la racionalidad moral-práctica del derecho y la ética (Santos, 1994, pp. 314-315).

La “gran crisis contemporánea” consiste en que “por primera vez en la modernidad, al final del siglo xx, llegamos con una doble crisis que es, de un lado, crisis de la práctica y del pensamiento de la regulación social, y del otro, simultáneamente, crisis de la práctica y del pensamiento de la emancipación social” (Santos, 1994, p. 313). Los pilares de este proyecto civilizatorio no establecen una relación coherente de soporte mutuo, han entrado en una contradicción insalvable que carcome el proyecto mismo sustentado en la lógica de la no contradicción, por eso le es imposible aceptar la paradoja en que ha caído. Pero, además, esta promesa de emancipación estructurada a partir de los tres principios de racionalidad mencionados, no se da sin la sumisión o destrucción de *modos de ser otros* que no configuran su existencia a partir de esta idea de racionalidad, por eso nos dice Boaventura de Sousa Santos que lo que se universaliza es la desigualdad, no la emancipación.

Para que este proyecto de modernidad funcione se supone una relación armónica entre sus dos pilares, pero lo que ocurre es que cada uno tiende a maximizarse yéndose inevitablemente en contra del otro: “maximizar la regulación, sistemas autoritarios; maximizar la emancipación, sistemas revolucionarios (...) hay una dificultad de desarrollo armónico” (Santos, 1994, p. 313). Este paradigma demasiado ambicioso, en vez de ampliarse y hacer vivible la vida para quienes lo han construido y para quienes se lo han impuesto, va sufriendo un estrechamiento, una reducción progresiva que lo lleva a una crisis completa:

---

Las formas de regulación social que la modernidad ha producido (...) están todas debilitadas, fragilizadas, puestas en cuestión. Por ejemplo, la soberanía del Estado nacional (...) el derecho estatal (...) el estado de bienestar, la familia heterosexual separada de la producción, el sistema educativo, la democracia representativa, la religión institucional, el canon literario [y artístico en general], la identidad nacional (...) al mismo tiempo, y en esto reside la originalidad de la situación actual, hoy están igualmente fragilizadas, desacreditadas, debilitadas las formas de emancipación social que le correspondieron hasta ahora a esa modernidad: el socialismo, el comunismo, el cooperativismo, la socialdemocracia, los partidos obreros y el movimiento sindical, la democracia participativa, la cultura popular, la filosofía crítica, los modos de vida alternativos, etcétera. (Santos, 1994, p. 314)

Frente a este estado de las cosas Michel Maffesoli nos invita a no ser nostálgicos, en el sentido de que, si este proyecto civilizatorio se vuelve cada vez más estrecho y aplana la complejidad de la vida, nos conviene superar sin miramientos esas premisas racionalistas que en vez de ayudarnos a dotar de sentido lo real, se han vuelto el molde prefabricado que nos exhorta a verter la realidad en él para que así ésta se ajuste a su forma. No es una lucha a ultranza contra la razón, sino una crítica a la versión que de ella ha construido la modernidad dominante; y es una crítica pertinente porque

... la hegemonía de la cultura occidental moderna ha cumplido ya su tiempo de servicio. Es la época del multiculturalismo, y todas

---

las filosofías, religiones, maneras de ser y modos de pensamiento que se consideran arcaicos, retrógrados o simplemente anacrónicos [excluidos por el racionalismo] están ahora sólidamente establecidos en nuestras sociedades. (Maffesoli, 1997, p. 46)

Por lo cual es necesario sobrepasar los límites demasiado rígidos de ese racionalismo y procurar comprender “los procesos de interacción, de mestizaje, de interdependencia que actúan en las sociedades complejas” (Maffesoli, 1997, p. 46).

La *racionalidad* fue cooptada por ese *racionalismo* que la puso en crisis al volverse hegemónico y encerrar la multiplicidad en la uniformidad, al volverse maniaco de la clasificación y de la separación de las diversas dimensiones de lo humano hasta el punto que estas no se comunican entre sí, al volverse un molde *a priori* para la experiencia de la vida, al jerarquizar la abstracción como expresión suprema del conocimiento desprestigiando así formas *otras* de comprender lo real —como lo sensible, lo intuitivo, o lo holístico—, al volverse una categoría totalizadora que para serlo se torna inevitablemente excluyente; al poner lo “irracional” y lo sensible como su antagonista, su enemigo necesario para consolidar su imposición.

Hay, según Maffesoli, “algo de enfermizo en esa pulsión que quiere constreñir lo real”. Pero también hay en la vida una pulsión a resistirse contra todo lo fijado, un impulso barroco; he aquí la fuerte presión que soporta el molde hecho *a priori* del racionalismo y lo hace entrar en crisis, y aunque ese molde resista, ya ha surgido la consecuencia inevitable de ese estado de crisis: la crítica. Ésta es necesaria porque no podemos asumir que con lo

---

“pos” o lo “trans” se hayan dado por superados esos fundamentos modernos, lo que vemos, tal como plantea Bolívar Echeverría, es la presencia simultánea, la coexistencia de ese racionalismo con formas *otras* de la racionalidad, hay una presencia simultánea de elementos heterogéneos sin asomo de llegar a una síntesis, hay una coexistencia del racionalismo con su crítica.

Dentro de esta perspectiva crítica, nos dice Carlos Sepúlveda que la modernidad

... se cierne como la [época] más terrible de todas: la de la estulticia, la de la alienación, la del fracaso, la del horror, la del error; como dice Bretón: “podemos afirmar sin exageración que la civilización humana no se había visto amenazada por tantos peligros como hoy”. ¿Puede haber una época más dura que aquella en que el hombre mismo deviene mercancía? (2008, p. 108)

Pero por más dura que sea esta crítica, por más desesperanzador que sea el hecho de asumir el fracaso de este proyecto civilizatorio, no implica para nosotros la caída en el nihilismo, ni en la imposibilidad de seguir dotando de sentido nuestra existencia. No entendemos la crisis como una caída en la anulación del sentido, sino como revisión y transformación en unos casos y abandono en otros, de los discursos hegemónicos de la modernidad, es decir, aquellos sustentados en los pilares de regulación y emancipación por vía del racionalismo de los que nos habla Boaventura de Sousa Santos. Y si es este racionalismo el que ha caído en crisis, no es posible servirnos de él para ejercer una crítica contra sí mismo; de ahí la complejidad a la que hace referencia Sepúlveda, ya que al

---

impugnar el racionalismo debemos revisar críticamente sus productos: la racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, la racionalidad cognitiva-instrumental de la ciencia y la técnica, y la racionalidad moral-práctica del derecho y la ética. A nuestro campo de estudio le compete la crítica a la racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, y como hemos dicho, nuestra posibilidad es hacerlo desde el oficio del teatro en la contemporaneidad.

Este racionalismo ha configurado nuestro concepto de sujeto, de experiencia y de relación con el mundo; a través de él nos vemos a nosotros mismos y eso es lo que simbolizamos y expresamos en el arte —que también es producto de este racionalismo—, por eso este es uno de los escenarios en donde tiene lugar el desarrollo de esta crisis, que a nuestro juicio, puede ser un espacio de crítica en donde se reconfigura la percepción de lo real y de nosotros mismos para evitar que sigamos vertiendo nuestra experiencia de la vida en moldes preestablecidos, hasta donde esto pueda ser posible. Aunque estamos atrapados en la paradoja de dar forma a lo real para poder comprenderlo, podemos valernos de la sabiduría relativista para revisar a cada paso dichas formas y evitar, por lo menos por instantes, caer prisioneros de nuestros propios paradigmas.

Así que preferimos que, en vez de evitar las contradicciones propias de la vida, o de tratar de superarlas a través de la síntesis, nuestra lectura crítica se ubique en una lógica “contradictorial” (Lupasco) que no pretende superar dichas contradicciones sino asimilarlas, es decir, aceptar la *coincidentia oppositorum*; a esto le llama Maffesoli organicidad, “mantener juntos elementos opuestos e incluso contradictorios” (Maffesoli, 2007, p. 13). Esta lógica debe rechazar en consecuencia las dicotomías tan caras a la



---

modernidad dominante: cultura/naturaleza, razón/emoción, cuerpo/espíritu, objetividad/subjetividad; y si no busca síntesis, ha de desvincularse de lo teleológico, de buscar grandes certidumbres y grandes soluciones. En un entorno estructuralmente ambiguo y cambiante no puede haber un horizonte a lo lejos al cual dirigirse confiando en la existencia del progreso; por el contrario, hemos de entender nuestro *hic et nunc* como algo que se expande en varias direcciones y que se concreta en lo cercano, en lo contingente, y en este contexto, “todo lo que pretende tener una solidez a toda costa es ya una ruina” (Maffesoli, 2007, p. 18).

En las interacciones inciertas que ocurren entre verdades parciales es insostenible el concepto de sujeto moderno dominante, aquel cuya lógica de identidad se basa en la idea de individuo universal y abstracto, de subjetividad racional, dueño de sí y del mundo, cuyo racionalismo estricto le ha llevado a entenderse a partir de dualismos, intentado separar las dimensiones de sí mismo que le resultan contradictorias, lo que ha devenido en una compartimentación que le impide una comprensión holística de sí mismo. Este es un *ethos* que ya no le es pertinente a nuestro tiempo, esto es, ya no nos es contemporáneo.

En la constelación del *hic et nunc* hay una multiplicidad de *ethos* y de representaciones de lo real, una diversidad epistémica; la confianza en que la razón —la versión que de ella hizo el racionalismo— nos haría libres y en la consistencia de lo real, no hace parte de los *ethos* que se están configurando en la contemporaneidad, porque ahora estamos dispuestos a admitir, como afirmó Jorge Luis Borges en su texto *Avatares de la Tortuga*, que “hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible,

---

ubicuo en el espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido en su arquitectura tenues y externos intersticios de sin razón para saber que es falso”.

A causa de este desgaste de los principios hegemónicos que configuraron la modernidad dominante<sup>4</sup>, lo barroco aparece en la constelación de lo contemporáneo como un espacio de crítica desde donde se puede analizar esta fatiga. En nuestra siguiente constelación, *Homo Barocchus*, planteamos este sentido de lo barroco como medio de aproximación a “las cosas no por la exterioridad brutal del concepto, sino por los lados, por el borde” (Maffesoli, 2004), ya que frente a la dureza de las certezas optamos por la vía indirecta, la vía barroca.

4 | Decimos “modernidad dominante” porque como veremos con Bolívar Echeverría en nuestra siguiente constelación, la modernidad tiene varias versiones de sí misma, una dominante y otras subordinadas que existen de manera simultánea.



Ilustración 1. Constelación *Hic et Nunc*

Elaboración propia. Diseño: Felipe Vélez.



# CONSTELACIÓN *HOMO BAROCCHUS*: Lo barroco en nuestro *Hic et Nunc*

SEVERO SARDUY DICE que todo texto sobre el barroco empieza con la definición de la palabra barroco; esta “manía”, como la llama el escritor cubano, resulta inevitable teniendo en cuenta la etimología del término y los giros que conceptualmente ha tenido en el campo del arte y la cultura: *Barroco* (portugués): perla irregular. *Berrueco-berrocal* (español): áspero conglomerado rocoso. *Barroco*: entre los joyeros se entiende como “lo elaborado y minucioso, lo cincelado, la aplicación del orfebre” (Sarduy, 1974, p. 15). Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española:

*Barroco*: 1. Dicho de un estilo arquitectónico o de las artes plásticas que se desarrolló en Europa e Iberoamérica durante los siglos XVII y XVIII, opuesto al clasicismo y caracterizado por la complejidad y el dinamismo de las formas, la riqueza de la

---

ornamentación y el efectismo. 2. Dicho de un estilo literario: Caracterizado por una rica ornamentación del lenguaje, conseguida mediante abundantes elementos retóricos. 3. Dicho de un estilo musical: Que se desarrolló entre los siglos XVII y XVIII, caracterizado por la aparición de nuevos recursos expresivos, géneros y composiciones como la ópera, el oratorio, la cantata o la sonata. 4. Excesivamente recargado de adornos. (Diccionario Real Academia Española, 2016)

Aunque los diccionarios continúen presentando esta definición que conserva algo de la crítica peyorativa que hiciera el neoclasicismo sobre el barroco, hoy en día este se encuentra disociado de las interpretaciones que lo consideraban como una estética del exceso, del mal gusto, del artificio, de la complicación inútil y ornamentalista, tal como lo señala la investigadora brasileña Irlemar Chiampi (2000, p. 27). Lo barroco ha saltado las fronteras del arte para afirmarse como “una categoría de la historia de la cultura en general” (Echeverría, 1994, p. 13) a través de la cual se puede diagnosticar el estado de crisis de nuestra época: gracias a su carácter heterogéneo y su reticencia a las certidumbres tiene el potencial de develar la entropía de la modernidad y de deconstruir sus grandes relatos: Progreso, Humanismo, Ciencia, Arte, Sujeto (Chiampi, 2000, p. 10); es decir, se ha convertido en un instrumento de crítica.

El barroco “estaba destinado desde su nacimiento a la ambigüedad (...) Fue la gruesa perla irregular, la roca, lo nudoso, la densidad aglutinada de la piedra” (Sarduy, 1986, p. 167). Esta perla irregular, complicada en su forma y velada en su sentido, fue la que

---

puso en crisis la armonía y el equilibrio perfecto del círculo, que fue la imagen del cosmos hasta inicios del siglo XVII, momento en el que Johannes Kepler descubre que las órbitas de los planetas en torno al sol no eran circulares sino elípticas. La elipsis representa la deformación del círculo y la pérdida de un único centro. El mundo del siglo XVII que apenas si lidiaba con los descubrimientos de Copérnico y Galileo, ahora debía aceptar el hecho de que ya no era posible mantener el círculo como “autoridad icónica” (Sarduy, 1974, p. 55) de la realidad. La cosmología fue clásica hasta Galileo, con Kepler pasó a ser barroca, es el paso del círculo a la elipse, “el de *lo que está trazado alrededor del Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural*” (Sarduy, 1974, p. 19). Esta metáfora sarduyana nos da cuenta de un aspecto fundamental de lo barroco: su vinculación con los momentos de transformación, es decir, de crisis, como el que describimos en la constelación *Hic et Nunc*.

Las crisis denotan un agotamiento, la insostenibilidad de lo que en su momento era aceptado como la medida de todo lo real. Esta insostenibilidad hace que el mundo se tambalee, que se vuelva inestable y provisorio, se ponen en duda los cimientos de ese mundo; en una crisis todo está en movimiento y nada puede fijarse. La forma barroca es desequilibrada porque así percibe que es el mundo, sugiere movimiento porque quiere resistirse contra todo lo fijado, es ambivalente porque sabe que no es posible mantener verdades absolutas, es recargada porque quiere llenar provisionalmente los vacíos que dejan las certezas, quiere conjugar lo heterogéneo porque reconoce que el mundo no es uniforme, prefiere difuminar los contornos porque, nos dice el experto en

---

literatura barroca Cristo Rafael Figueroa, el barroco ama los juegos de luz y de sombra, los ambientes nebulosos,

... la metamorfosis y la inconstancia, porque posee un agudo sentido de las variaciones que secretamente alteran la realidad. Se vale de una constelación de imágenes que fluctúan entre lo evanescente y lo inestable, lo efímero y lo fugitivo (...) donde el mundo se refleja movedizo e ilusorio (...) mundo de las formas en movimiento y de un hombre en vías de cambio o de ruptura, quebrado entre lo que es y lo que parece ser, entre su máscara y su rostro. (Figueroa, 2007, p. 38)

Lo barroco comprendido de esta manera expresa la sabiduría relativista a la que nos hemos referido, por esto parece ajustarse al contexto de la contemporaneidad, en donde confrontados “al término de las grandes certidumbres ideológicas, (...) [y a] la fatiga que van granjeándose los valores culturales que han formado la modernidad”, constatamos que “ésta ya no tiene mucha confianza en sí misma” (Maffesoli, 1997, p. 11). La ruptura de la unidad elaborada por el Renacimiento fue “lo que produjo la efervescencia creadora característica de la era barroca”, de igual forma, nos dice Maffesoli, “podríamos postular que es el estallido de los valores sociales, el relativismo ideológico, la diversificación de los modos de vida lo que engendra esta barroquización de la existencia a la cual nos vemos de nuevo confrontados” (Maffesoli, 2007, p. 143).

Por eso este sociólogo tiene la intuición de que, para comprender el mundo contemporáneo —para él posmoderno—, “hay que comprender la florescencia barroca” (Maffesoli, entrevista



---

con Francisco Gómez-Mont, 2004). A partir de este vínculo nos propone conceptos como “mundo barroquizado” y “sensibilidad barroca” para nombrar las formas y los sentidos de la *socialidad* contemporánea, es decir, nuestras maneras de estar juntos. La *barroquización* del mundo radica en el reconocimiento de su multiplicidad, su complejidad, su dinamismo y su ambiente flotante y nebuloso. La sensibilidad de tipo barroco “descansa en el *a priori* de lo complejo”, en la desaparición de los límites entre la razón y la emoción, entre el espíritu y el cuerpo, entre lo racional y lo irracional; en la preferencia por los contornos suaves, las prácticas ambiguas, los modos de vida nómada y asigna al presente un lugar central en la vida social al desplazar la idea de progreso por la valoración del *hic et nunc*. Así, el tiempo ya no es unidireccional, sino que se espacializa expandiéndose en varias direcciones, a esto le llama Maffesoli *presenteismo*. Esta sensibilidad tiene a reducir “por demasiado abrupta, la dicotomía que la modernidad estableció entre la razón y lo imaginario, o entre la razón y lo sensible” (Maffesoli, 2007, p. 10).

Lo barroco puede expresar el deseo de ser contemporáneo en medio de la crisis porque no existen en él divisiones tajantes, sino una situación cambiante, camaleónica. La difuminación de los contornos posibilita un reencuentro con una comprensión de nosotros mismos más holística, que en vez de excluir o negar el desorden en el que naturalmente acontece la vida, lo acepta como parte de su complejidad y del impulso que la mantiene en movimiento.

Si bien Michel Maffesoli nos plantea el asunto de lo barroco dentro de su panorama general de análisis de las sociedades con-

---

temporáneas, otros pensadores, como Bolívar Echeverría, lo han planteado en contextos más específicos, pero igualmente reveladores de la crisis de la modernidad. Este es el caso de los estudios sobre el fenómeno barroco en América Latina, los cuales han resaltado la capacidad de este concepto para nombrar la multiplicidad y la hibridez del continente latinoamericano, cuyo signo distintivo es el mestizaje cultural.

Cristo Rafael Figueroa, desde los estudios literarios, advierte una persistencia del barroco en nuestro contexto cultural y constata que su itinerario “tanto en la cultura occidental como en América Latina no solo no ha concluido, sino que no cesa de metamorfosearse en las artes, en la literatura y en diversos objetos culturales” (Figueroa, 2008, p. 19). Partiendo de este mismo principio, Irlemar Chiampi rastrea lo que ella llama “las inserciones del barroco” (Chiampi, 2000, p. 18) en la historia de la modernidad literaria, en una larga trayectoria de 100 años vivida en cuatro ciclos: 1890, 1920, 1950 y 1970. Este análisis es posible gracias a que “el barroco se coloca en el debate intelectual de los años setenta y ochenta, sobre la modernidad/posmodernidad como una arqueología de lo moderno, que permite reinterpretar la experiencia latinoamericana como una modernidad disonante”, tal como reconoce la propia Chiampi.

A mediados del siglo xx los escritores cubanos Alejo Carpentier y José Lezama Lima reivindicaron el barroco y lo consideraron como un elemento propio a través del cual se podía configurar una identidad latinoamericana. Lezama observó el barroco criollo, aquel que se desarrolló durante el período de colonización española, no solo como un agente de opresión colonial, sino como un arte de

---

*contraconquista*, que gracias a sus estructuras inclusivas fue capaz de expresar el contexto cultural americano. Para Carpentier, nos dice la investigadora Lois Parkinson Zamora, “toda simbiosis, todo mestizaje, engendra un barroquismo” y propuso entender el barroco como una constante humana y no como un estilo histórico, facilitando así “la interacción de espacios culturales que pertenecen a distintos órdenes del tiempo. Así se sustituye la periodicidad cronológica por los espacios conceptuales y actuales, y la secuencia temporal por el movimiento multidireccional” (Parkinson, 2011, p. 152), ya que, en tanto que constante, puede aparecer en cualquier momento, especialmente aquellos determinados por procesos de mestizajes. En la década del setenta, Severo Sarduy trasladó “la atención de la temática del nacionalismo cultural” hacia las “estrategias subversivas del artificio barroco” (Sarduy, 1974, p. 356), configurando así una poética neobarroca que en su dimensión crítica quiere subvertir los “cimientos de la modernidad occidental: realismo, racionalismo, individualismo, originalidad, historia homogénea” (Sarduy, 1974, p. 345). Esta lectura de Sarduy que desliga lo barroco de la construcción de identidades nacionales y de región en América Latina, se encuentra dentro de lo que podríamos llamar la constelación de las elaboraciones más contemporáneas sobre este concepto, porque pone el énfasis en su potencial crítico que parodia el mundo moderno.

En los años noventa, Bolívar Echeverría dirigió en la Universidad Autónoma de México (UNAM) la investigación *El concepto de cultura política y la vida política en América Latina* dentro de la cual desarrolló su concepto de *ethos* barroco. El filósofo organizó su análisis en torno a tres conceptos fundamentales: modernidad,

---

*ethos* e historia. El concepto de *ethos* es, en síntesis, un modo de ser y de estar en el mundo en el cual se conjuga el sentido de “uso, costumbre o comportamiento automático” con el de “carácter, personalidad individual o modo de ser” (Echeverría, 1994, p. 18). La configuración de un *ethos*, de una manera de ser y estar en el mundo de la vida, responde a las necesidades y especificidades de cada momento en la historia, por lo que no es posible afirmar la existencia de un *ethos* universal, esencial o trascendente. Es más, los modos de ser no se desarrollan de manera lineal o progresiva a lo largo del devenir histórico, puesto que la historia, como hemos señalado, es un *discontinuum*.

Para este filósofo es un hecho innegable que el dominio de la modernidad establecida no es absoluto ni uniforme, y lo es también que ella misma no es una realidad monolítica, sino que está compuesta de un sinnúmero de versiones diferentes de sí misma —versiones que fueron vencidas y dominadas por una de ellas en el pasado—, pero que, reprimidas y subordinadas, no dejan de estar activas en el presente (Echeverría, 2000, p. 35).

Este reconocimiento es fundamental, ya que a causa del estado general de crisis del proyecto civilizatorio moderno, la revisión de lo barroco dentro de este contexto se conecta con la necesidad de construir un “discurso crítico acerca de la época presente” (Echeverría, 1994, p. 14).

El proyecto cultural dominante dentro de la modernidad impuso la concepción de un sujeto racional, abstracto y universal inmerso en el orden capitalista; pero, como ya dijimos, la modernidad no es una realidad monolítica y dentro de ella conviven diferentes versiones de sí misma. Este proyecto civilizatorio eu-

---

ropeo expandido por todo el mundo acarrea la homogenización y la masificación de la vida de los seres humanos, pero no tiene, a pesar de todos sus esfuerzos, un dominio absoluto, debido a que por más imposición que haya, no es posible borrar del todo las especificidades de cada historia, de cada cultura, de cada territorio, de cada cuerpo. América Latina y sus diversos procesos de mestizaje cultural es un ejemplo de ello. Por eso, para Echeverría esta región es un escenario privilegiado para observar las diferentes interpretaciones y usos de los principios de ordenamiento del mundo propuestos por la modernidad.

El autor observa que son cuatro los modos de ser que conviven en el orden del mundo moderno, a pesar de que sea uno de ellos el dominante: el *ethos* realista, el cual se define “por su carácter afirmativo no solo de la eficacia y la bondad insuperables del mundo establecido o ‘realmente existente’, sino, sobre todo, de la imposibilidad de un mundo alternativo” (Echeverría, 2011, p. 198). Los otros tres modos de ser son el romántico, el clásico y el barroco. Los dos primeros se definen por el reconocimiento de las contradicciones de la modernidad ordenada en torno al capitalismo, pero el *ethos* romántico las reconoce para después negarlas, mientras que el *ethos* clásico reconoce las contradicciones para vivirlas en el cumplimiento trágico de la marcha del mundo. En este sentido, ni el romántico ni el clásico generan resistencia al *ethos* dominante, ni plantean alternativas frente a su ordenamiento del mundo. Por su parte, el barroco es un *ethos* que reconoce “la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista” pero “se resiste a aceptarla”, por lo cual desarrolla una estrategia de comportamiento para lidiar con esta contradicción,

---

cuyas características se pueden comparar con la forma barroca, que Echeverría describe como una forma atrapada entre dos tendencias contrapuestas: respeto y trasgresión del canon clásico. Y frente a la tensión generada por estas tendencias contrapuestas, el barroco opta por elegir a los dos contrarios a la vez. Por esto, el *ethos* barroco genera una combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, respeto y al mismo tiempo un sentimiento de rebeldía. Este juego de transgresiones y contradicciones propias del barroco le da ese carácter ambivalente, ambiguo, inestable, desequilibrado y móvil con el que se le suele asociar; y es lo que le parece pertinente a Echeverría para explicar el modo de ser que en América Latina surge a raíz del proceso de colonización y de inserción en la modernidad. En efecto, el sujeto americano del siglo XVII experimenta un

... estado de empate e interdependencia entre dos propuestas antagónicas de forma para un mismo objeto: una progresiva y ofensiva, que domina sobre otra, conservadora y defensiva, a la que sin embargo no puede eliminar y sustituir y en la que debe buscar ayuda ante las exigencias del objeto, que la desbordan. (Echeverría, 2011, p. 204)

En otras palabras, lo que aquí se explica es el proceso de mestizaje cultural producto de la colonización. En este, la estrategia de supervivencia implicó la adopción de un comportamiento al mismo tiempo rebelde y conservador: por un lado, el sometimiento al proyecto civilizatorio europeo y la “traición” a lo que era América y, por otro lado, la resistencia a esta nueva realidad colonial como

---

manera de expresar “fidelidad” a lo que era este territorio. Huellas de este particular comportamiento se pueden encontrar por ejemplo en la arquitectura, en donde, según el escritor Gonzalo Celorio, desde los primeros tiempos de la conquista asomaron “rasgos de carácter indígena en las decoraciones de los edificios cristianos, ya que la mano de obra era india, aunque los proyectos fueran españoles”. Con el tiempo, estas manifestaciones se incrementaron “hasta que se llegó a un verdadero sincretismo en el barroco del Nuevo Mundo” (Celorio, 2013, p. 17).

Esta situación específica del ser americano inmerso en un proceso de colonización propicia un comportamiento cuyo sustento es la ambivalencia radical, ontológica, que llega al extremo de convertir la consistencia de la vida humana y su mundo en una “realidad evanescente” (Echeverría, 2011, p. 204). De ahí que sea pertinente denominar barroco a este modo de ser, puesto que comparte con él las características de ambigüedad, transgresión, inestabilidad y movilidad que antes mencionamos como propios del estilo barroco. Es tal la radicalidad de esta ambivalencia en el comportamiento barroco que

... la contraposición entre lo aprovechable y lo desechable, lo sustancial y lo accesorio, lo fundamental y lo azaroso, lo necesario y lo contingente; la contraposición entre lo que obedece a un orden y tiene sentido y lo caótico y carente de sentido se presenta así en dos versiones distintas que se anulan recíprocamente y que pueden ser igualmente válidas o igualmente insostenibles. (Echeverría, 2011, p. 212)

---

La barroca no ha sido la forma predominante de vivir la modernidad, es de los cuatro *ethos* modernos, el más periférico con respecto al centro que determina el ordenamiento del mundo: el *ethos* realista. Esta ubicación periférica puede ser entendida como una zona marginal que aspira a ser incluida en el núcleo de significación dominante del mundo de la vida, pero también, como un lugar que por su movilidad y su condición de límite, de frontera, puede generar una conciencia crítica con respecto al orden establecido por el *ethos* realista, esto es, como dice el escritor venezolano Víctor Bravo “revelar las múltiples incongruencias que asechan detrás de las representaciones del orden” (Bravo, 2004, p. 68). Pero, es fundamental la precisión que hace Echeverría sobre los *ethos* de la modernidad y sus interacciones:

Ninguno de estos cuatro *ethe* (...) se da de manera exclusiva; cada uno aparece siempre combinado con los otros, de manera diferente, según las circunstancias, en la vida efectiva de las distintas construcciones modernas del mundo (...) Es indudable, sin embargo, que el *ethos* realista, el que llegó a desempeñar el papel dominante en esa composición, es el que ha organizado su propia combinación con los otros y los obliga a traducirse a él para volverse efectivos. (Echeverría, 2000, p. 172)

Siguiendo esta línea analítica, encontramos dentro de los estudios literarios sobre lo barroco en Latinoamérica realizados en los últimos años, el trabajo de la investigadora Mabel Moraña, quien coincide con Echeverría al entender lo barroco como “hibridez y palimpsesto, una deformación nacida de la transgresión de sus



---

límites, que resulta de la defensa ejercida por el cuerpo que recibe el desafío de la heterogeneidad. Producto de juegos de absorción y resistencia, la perla barroca combina, en su proceso, la norma y la excepción” (Moraña, 2010, p. 52). Su interés en lo barroco también parte del hecho de evidenciar su papel en la elaboración de los discursos que configuraron la entrada de América Latina en la modernidad globalizada y su persistencia en las elaboraciones del arte y la cultura de la región, que rastrea desde el periodo vi-reinal hasta lo que ella llama la era posaurática<sup>5</sup> —posmoderna y poscolonial— y propone una lectura del barroco como el espacio en el campo de lo simbólico de “las luchas del poder que son inherentes al proceso de inserción del mundo americano en el contexto del occidentalismo” (Moraña, 2010, p. 53). De la reincidencia del barroco en la historia latinoamericana se pueden distinguir tres momentos: Barroco, Neobarroco y Ultrabarroco.

El Barroco como código cultural impuesto en América durante el proceso de colonización, adquirió características y sentidos inusitados debido a su contacto con el grupo social que lo asimiló, de tal suerte que el arte barroco que se exporta desde la metrópolis como dispositivo de homogenización acorde con los planes unificadores de la España Imperial —“un dios, un rey, una lengua”— resulta en su actualización colonial un producto híbrido, replegado

---

5 | Moraña entiende por posaurática, a partir de la noción de aura de W. Benjamin, la época en que la obra de arte es susceptible de reproducción masiva a través de la tecnología, en la que aquella pierde el carácter de objeto único e irrepetible.

---

sobre la heterogeneidad que busca reducir, desplegado desde los parámetros de la “alta” cultura hacia los horizontes populares de la diferencia y el abigarramiento americanos (Moraña, 2010, p. 54).

Y, además, señala Moraña que

... sin el reconocimiento de esta agencia a partir de la cual el sujeto colonial apela no ya a la reproducción de los protocolos imperiales sino sobre todo a la producción proactiva de una performatividad que extrema esos modelos en el proceso de su reconversión, es imposible advertir el sentido contracultural, mímico y reivindicativo que adquieren las apropiaciones del código barroco en las colonias. (Moraña, 2010, p. 56)

Este juego paradójico de apropiación del código cultural del colonizador es lo que permite establecer una singularidad y una “diferencia americana” que complejiza el proceso de colonización americano y las dinámicas del mestizaje cultural, puesto que ya no es posible entenderlos como fenómenos unidireccionales de solamente imposiciones del colonizador hacia los colonizados. Esta concepción del barroco, que es la que plantearon los escritores José Lezama Lima y Alejo Carpentier a mediados del siglo XX, propicia la “reivindicación de América como un núcleo otro del mundo occidental, generador de significados e incorporador de la diferencia” (Moraña, 2010, p. 66).

La reivindicación del barroco como espacio de la diferencia, como posibilidad de la construcción de una *episteme otra*, tiene como consecuencia la redefinición de las ideas de originalidad y trascendencia estética que hacen parte del concepto de arte de la

---

modernidad dominante, es decir, el arte sustentado en el principio de racionalidad estético-expresiva del que nos ha hablado Boaventura de Sousa Santos. En esta revisión crítica del arte se sitúa para Moraña el segundo momento del barroco en América Latina, que se desarrolla hacia finales del siglo XX: el Neobarroco. Retomando el análisis del escritor cubano Severo Sarduy, la investigadora explica que en el Neobarroco se desvirtúa la oposición obra original/copia, ya que esta estética recurre a la re-producción, porque es un arte de la cita, de reciclaje, fragmentariedad y simulacro (Moraña, 2010, p. 64); y al recurrir a estos procedimientos obliga a la expansión del concepto de arte. De nuevo una reivindicación de la diferencia.

Por otro lado, el neobarroco pone en crisis la aspiración de una identidad latinoamericana construida por el discurso reivindicativo del barroco, que como hemos dicho, fue propuesta por Lezama Lima y Carpentier. El neobarroco de Severo Sarduy ya no se preocupa por la construcción de identidades nacionales, cosa que va perdiendo sentido a cada paso que se van consolidando los mercados transnacionales y la globalización; aunque sigue expresando la hibridez y el mestizaje recurriendo a la parodia, a la teatralización o a la carnavalización, pero esta vez, desde la perspectiva de las “postidentidades plurales y polifónicas”.

De lo anterior que Moraña considere que

... el tema de la crisis de la subjetividad moderna atraviesa, de una manera u otra, todas las reflexiones sobre el Neobarroco (...) [que] diagnostica la crisis de los procesos modernos de subjetivación y el agotamiento de sus correlativas políticas identitarias

---

y, en el mismo movimiento, propone una expansión proliferante de la diferencia. (Moraña, 2010, pp. 77-78)

En cuanto al tercer momento del barroco en América Latina, Moraña propone llamarlo Ultrabarroco, retomando el término del título de la exposición itinerante *Ultra barroque. Aspects of Post Latin American Art* realizada en 2001 cuya curaduría estuvo a cargo de Elizabeth Armstrong y Víctor Zamudio-Taylor. Citando las reflexiones de los curadores, Moraña nos dice que el Ultrabarroco

... caracteriza las extensiones transhistóricas y las reterritorializaciones del Barroco como estética postnacional: no solo ya, como la codificación estética que se traslada de sociedades europeas a territorios coloniales (...) sino también como un producto que, en sus modulaciones modernas y postmodernas, aparece ya definitivamente emancipado de sus especificidades históricas. En este sentido Armstrong habla, al referirse a la torsión final del Ultrabarroco, como de un arte postlatinoamericano, que más allá de las limitaciones impuestas por fronteras nacionales e identidades políticas, se inserta en los escenarios más actuales combinando impulsos locales y globales. (Moraña, 2010, p. 87)

El Ultrabarroco, la expresión más actual del barroco en las elaboraciones del arte y la cultura, ahonda aún más en la crisis de todo el modelo civilizatorio propuesto por la episteme moderna: nación, identidad, ciudadanía, consenso, progreso y subjetividad. Esta última reapropiación del barroco no señala solamente un estilo o una estética, sino que se entiende como una *actitud*, una

---

disposición, que da cuenta de la hibridación y la transculturación que caracteriza el mundo globalizado; lo que nos recuerda la *sensibilidad barroca* que según Maffesoli caracteriza a las sociedades contemporáneas. La actitud ultrabarroca teatraliza, en el sentido de volver espectáculo, de evidenciar la artificialidad, el debilitamiento de los pilares de la identidad individual y colectiva de la modernidad dominante, aquella que se constituyó en torno al *ethos* realista: territorialidad asignada a las culturas nacionales, la noción de consumo como principio democratizador y como forma privilegiada de realización personal e integración social, la apuesta a la transparencia del lenguaje como vehículo de consenso político y social, el afán pedagógico del arte y la concepción de la obra como producto acabado, armónico y total (Moraña, 2010, p. 90).

Finalmente, y esto es fundamental, Moraña propone entender la persistencia de lo barroco como la presencia de la *diferencia* y la *ruina*: la diferencia en el sentido de reconocimiento de la alteridad, de formas *otras* de ser que divergen del núcleo identitario moderno. También es, en el sentido matemático, *residuo* o *resto*, de tal suerte que la ruina, lo residual, “remite también a lo diferencial: a lo que sobrevive y permanece en una existencia fantasmática, desplazada, fuera de tiempo y de lugar” (Moraña, 2010, p. 80). En efecto, podemos entender el *ethos* barroco en nuestro *hic et nunc como* una presencia residual, en el sentido de que para permanecer ha tenido que subordinarse al *ethos* realista dominante, pero a pesar de ello, o gracias a ello, introduce en la configuración de la modernidad un espacio para la diferencia, la *otredad* que pone en crisis el modelo dominante de esta misma modernidad.

---

Este panorama de las elaboraciones más recientes sobre lo barroco nos muestra cómo este se ha desplazado de la cerrada historiografía del arte hacia un espacio en donde su significado se expande para nombrar no solo expresiones estéticas, sino un *ethos*, un tipo de sensibilidad, una actitud “que atraviesa la modernidad y sobrevive a su racionalismo instrumental” (Chiampi, 2000, p. 44). Por esta razón proponemos ver lo barroco, que da cuenta del entrecruzamiento del pasado y el presente, es decir, del *discontinuum* de la historia, y que siempre emerge “del abismo de una crisis” (Chiampi, 2000, p. 45), como parte de la constelación de la contemporaneidad, signada por la impugnación a las grandes certezas y a las verdades absolutas. Lo barroco se sitúa dentro de esta constelación, como una perspectiva crítica del principio de racionalidad de la modernidad que ha devenido en un racionalismo estrecho incapaz de cumplir con la promesa de emancipación de este proyecto civilizatorio. Así, podemos entender lo barroco como un concepto que puede nombrar uno de los *ethos* que habitan la contemporaneidad, una época en la que diversas maneras de ser reclaman su espacio en medio de la multiplicidad que le hace frente a la estandarización de la vida.

En lo que a nuestro campo de estudio compete, consideramos lo barroco como parte del espectro de perspectivas críticas sobre el principio de racionalidad estético-expresiva del arte y la literatura, dentro del cual se desarrolló el drama como forma predominante del teatro en la modernidad, cuya crisis, que corresponde al estado general de crisis civilizatoria de nuestra época, ha configurado el heterogéneo panorama y la mixtura de expresiones del teatro contemporáneo.

---

Son muchos los aspectos de este teatro que podemos analizar a la luz del concepto de lo barroco y su incidencia en el presente, pero lo barroco en su sentido amplio de *ethos*, tipo de sensibilidad o actitud, lleva nuestra atención hacia el personaje teatral que, aunque esté en estado de crisis, como lo veremos en nuestras siguientes constelaciones, no deja de ser una expresión de nuestras maneras de ser y de las formas en que nos comprendemos a nosotros mismos dentro de la constelación de nuestra época. Además, lo barroco en la contemporaneidad emprende una crítica a los procesos modernos de identidad y subjetivación, los cuales son el fundamento de la construcción del personaje dentro del drama, cuya crisis, necesaria por demás, ha desatado la multiplicidad de expresiones del *teatro del presente*.

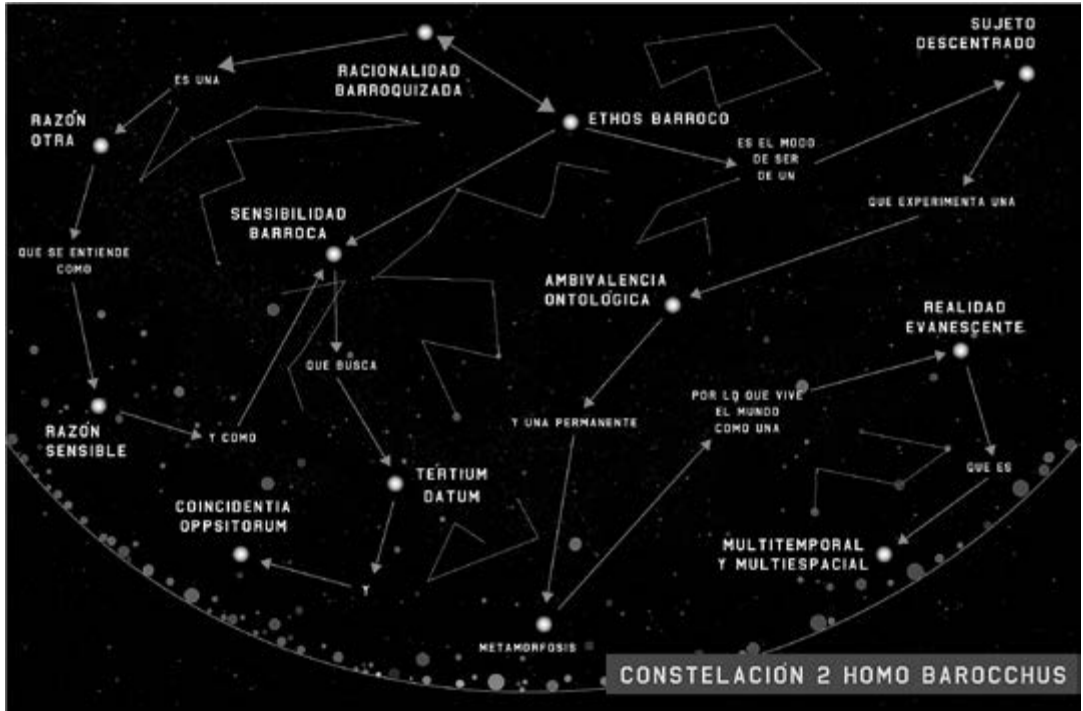


Ilustración 2. **Constelación Homo Barocchus**

Elaboración propia. Diseño: Felipe Vélez.







# CONSTELACIÓN *TEATRUM* *MUNDI*: Barroco, teatro contemporáneo y crisis

BOLÍVAR ECHEVERRÍA PRECISA que uno de los principales imperativos de la civilización moderna capitalista es la separación de tiempos dentro de la vida cotidiana: el tiempo de la ruptura como tiempo improductivo y el tiempo de la rutina como tiempo productivo. El primero es la excepción, en donde se encuentra la experiencia estética, el juego, la fiesta, el arte; el segundo es la regla de la cotidianidad en el que impera el trabajo productivo. El *ethos* barroco, que como hemos dicho prefiere los contornos suaves, claroscuros y no estas divisiones tajantes, se resiste a esta separación de tiempos que el *ethos* dominante impone como orden de la vida y al hacerlo, opta por una interacción entre ellos que se convierte, según el filósofo, en el espacio de reivindicación de su existencia “en ruptura”: al volver fluidos los límites entre el mundo real —tiempo productivo— y el mundo de la ilusión —tiempo improductivo— el *ethos* barroco *estetiza* la vida cotidiana a tal

---

extremo que considera la experiencia estética “como esencial para la humanización de la existencia rutinaria”, y esta es su “estrategia propia y diferente de construcción de mundo” (Echeverría, 2000, p. 195). Es por esto por lo que el *ethos* barroco entiende el mundo como teatro, el *teatrum mundi*, el lugar en donde toda acción, para ser efectivamente tal, tiene que ser una escenificación, es decir, ponerse a sí misma como simulacro —¿recuerdo?, ¿prefiguración?— de lo que podría ser. Construir el mundo moderno como teatro es la propuesta alternativa del *ethos* barroco frente al *ethos* realista; una propuesta que tiene en cuenta la necesidad de construir también una resistencia ante su dominio avasallador (Echeverría, 2000, p. 95).

Echeverría reconoce en la actitud barroca y su capacidad de entender el mundo como teatro un potencial crítico frente al *ethos* realista dominante de la modernidad, y lo hace al invertir el sentido de la crítica peyorativa que tilda al barroco de ornamentalista y teatral, es decir, el filósofo considera que en estas características residiría la vitalidad del arte y la sensibilidad barroca. La teatralidad de lo barroco nos introduce a un tema fundamental, que proponemos vincular con la circunstancia del teatro contemporáneo: el asunto de las representaciones del mundo que hace el barroco.

La crítica condenatoria del arte barroco que lo considera teatral y excesivamente decorativo entiende que, al ser teatral, el barroco finge hacer arte, simula, hace “como si” representara el mundo, “hace teatro”. Para el *ethos* realista el arte barroco es falso y engañoso por detenerse en lo decorativo, y por tanto superficial, y por no representar el mundo y el sujeto moderno tal y como se supone que es. Pero, para Echeverría no cabe duda de que mirar

---

al ornamentalismo del barroco como muestra de un defecto disimulado, de una “ausencia de representación con apariencia de representación”, es algo que solo se puede hacer “sobre la plena aceptación de la idea moderna, sumamente estrecha, de lo que es la representación artística”, idea que la reduce a “ser una transposición en imagen de lo que un sujeto nítidamente separado del objeto alcanza a percibir a través de su *aesthesis* o sensibilidad” (Echeverría, 2000, p. 209). Sin embargo, si se mira el ornamentalismo barroco desde la idea de mimesis, que para Echeverría es más amplia que la idea de representación artística moderna, se observa que “es indudable que la representación del objeto tiene un momento teatral” y es este el que media en la experiencia que el sujeto tiene en relación con el objeto artístico y que al alcanzarse “pone las condiciones para una reactualización del propio sujeto de la experiencia” (Echeverría, 2000, p. 209), ya que dentro de ésta, “lo representado en el arte barroco, lejos de ser una reproducción “falsa” de lo real, sería un hecho que se resiste a aceptarse como un producto indiferente de la circunstancia dramática que le otorga sentido” (Echeverría, 2000, p. 209). Esta circunstancia dramática es justamente esa teatralización de la vida que practica el *ethos* barroco como resistencia a la “contradicción moderna del mundo”. Entonces, desde la perspectiva del barroco, “lo que el arte propiamente reproduce al perseguir la forma perfecta de los objetos que produce no es la realidad de los mismos, sino el sentido del *ethos* desde el cual ha elegido cultivar la singularidad (...) de la vida social en la que se encuentra” (Echeverría, 2000, p. 213).

Nos llama la atención la distinción que hace Echeverría entre la idea moderna de representación artística y la idea de mimesis, ya

---

que allí hallamos un vínculo con las reflexiones que al respecto hace el escritor e investigador teatral Robert Abirached, quien propone la categoría de *crisis del personaje* para analizar el estado de crisis de la forma dramática en el teatro moderno, que es el antecedente de las diversas expresiones del teatro contemporáneo. Detenernos en este punto nos resulta indispensable para comprender la presencia de lo barroco en la constelación del presente y sus posibles vinculaciones con el teatro y el personaje en crisis en el contexto de la crisis generalizada de nuestro tiempo.

Echeverría nos dice que la idea de representación moderna es estrecha si se le compara con la de mimesis. Esta apreciación nos resulta más comprensible acudiendo a Abirached, quien precisa que para Aristóteles “la imitación es una de nuestras actitudes más familiares ante lo real” y su esencia es “hacernos tomar distancia de ello para dominarlo, o, más sencillamente, para mirarlo de frente tal y como es, y de ahí la necesidad de la mediación de las imágenes” (Abirached, 1993, p. 24). En efecto, lo que las imágenes muestran en el teatro y en el arte en general, no se adecua a su modelo y este desfase, según Abirached, agudiza la comprensión de la realidad significada; por esto afirma que “desde el principio el acto teatral es mimético: no nos da lo real (...) sino que lo representa y lo re-produce, activa y concretamente, en un espacio y un tiempo singulares” (Abirached, 1993, p. 24).

Esta imagen mimética que hace el teatro sobre lo real se basa en el “principio orgánico de unidad” y a través de este se confiere una forma, un orden y un sentido a lo real en la representación teatral. Esta organización cumple con el “imperativo de una acción que se desarrolla en el tiempo y en el espacio desde el principio

---

hasta el fin” (Viviescas, 2005, p. 441), que es directamente vivida por personajes que se expresan a través del diálogo y que tiene como testigo a los espectadores, y se caracteriza por la invisibilidad de la estructura que le da forma, el principio de progresión orgánica basado en el impulso dinámico del conflicto, la integración de actor-personaje-texto, y la identidad y unicidad del personaje (ídem).

Si bien en esta idea de mimesis se basa la representación teatral desde el teatro griego hasta el moderno, dentro de la modernidad dicho concepto sufrirá transformaciones que reducirán la imitación a un calco de lo real, de tal suerte que la imagen, lo imaginario que construye el arte, no tendrá ya esa distancia y ese desfase con respecto a lo real, que son el sustento de la mimesis desde Aristóteles. Este constreñimiento de la mimesis es ejercido en el teatro por el drama moderno, que Abirached denomina *drama burgués*, porque es la expresión del proyecto civilizatorio moderno que buscó afirmarse en los derechos del individuo, descubriendo la importancia de las estructuras sociales y del trabajo en la historia, colocando a la economía en el centro de las relaciones humanas, derribando lo sagrado y lo imaginario [fuentes arcaicas de la creación teatral] en beneficio de un imperialismo, cada vez más ampliamente reconocido, de la racionalidad (Abirached, 1993, p. 92).

En este sentido, el drama moderno es la expresión del *ethos* realista, el modo de ser predominante en la modernidad que para afianzarse exige al teatro retratar el mundo tal y como es —como supone este *ethos* que el mundo es—, imperativo desconocido hasta ese momento, puesto que no hay nada más extraño para el teatro y, por consiguiente, para el personaje teatral, que la repre-

---

sentación a partir de “la famosa antítesis entre los hombres como son y como deberían ser” (Abirached, 1993, p. 26).

Desde esta perspectiva podemos entender pues, la diferenciación que hace Bolívar Echeverría entre representación y mimesis: vemos que esa idea de representación a la que él se refiere es la que elabora en la modernidad el *ethos* realista a partir de su necesidad de proyectar su propia imagen en el arte, una imagen que “al subordinar demasiado la noción de mimesis a la tiranía de la exactitud y al llevar a copiar la realidad demasiado cerca” corre el riesgo de corromperla (Abirached, 1993, p. 65); y la mimesis la entiende como una imitación que no hace una copia de lo real, sino que toma distancia para proponer una imagen que nunca se adecua a su modelo y esta inadecuación amplifica la comprensión sobre lo real. De aquí que Echeverría considere que la imagen mimética sea *per se*, teatral, ya que la mediación con lo real se hace a través del recurso a lo imaginario, a lo artificial.

En efecto, el drama como expresión del *ethos* realista es la representación del hombre como un individuo que se abroga el poder de transformar la realidad para lograr sus fines, que requiere para ello de una encarnación individual del carácter y las pasiones de un personaje que, como explica Víctor Viviescas, se basa en el subjetivismo entendido como la superioridad del individuo para dominar situaciones y condiciones exteriores, lo cual se refleja en el logro de los objetivos, por lo que el personaje se entiende como una unidad que se mantiene fiel a sí mismo y funda su identidad. Aquí hay un dominio del principio de la subjetividad como fundamento del individuo moderno, aquel que critica lo barroco tal como nos ha mostrado Mabel Moraña.



---

Ahora bien, es en el contexto del estrechamiento que sufre el concepto de mimesis en manos del *ethos* realista en donde se gesta la crisis del drama moderno desde finales del siglo XIX, que a su vez es la “expresión de una crisis más profunda que afecta la comprensión del sujeto mismo y de su relación con el mundo” (Viviescas, 2013, p. 15). Es así como

... al llegar el final del siglo XIX, esa similitud entre el mundo de lo real y el mundo del escenario [planteada por el drama moderno] deja de ser productiva y tampoco hay forma de devolverse a la mimesis aristotélica, porque ésta tiene una pretensión que es imposible de cumplir ahora, y es que el poeta sepa interpretar el mundo para llevarlo al escenario. Lo que acontece a finales del siglo XIX es que no sabemos cómo es el mundo, básicamente la relación del hombre con el mundo es de extrañeza y desconocimiento. (V. Viviescas, comunicación personal, 20 de agosto de 2015)

Luego del embate que sufre la mimesis clásica en manos del drama moderno, que la pone en crisis a causa del estrechamiento al que se ve sometida, dicho concepto se enfrenta de nuevo a una crisis, más profunda y permanente, porque la imitación ya no puede distanciarse de lo real para dominarlo, porque el poeta ya no está seguro de cómo es el mundo ni está seguro de sí mismo. Por eso nos dice Viviescas que en el contexto de la crisis del drama el teatro no puede volver a la noción de mimesis clásica y la experiencia teatral se explorará desde la crisis de la representación que deconstruye, reorganiza o deroga los principios del drama moderno y como

---

consecuencia inevitable de este movimiento aparece también la crítica a ese drama.

El siglo xx y lo que va corrido del xxi, albergan experimentaciones teatrales cuyo origen es la crisis del drama, pero que no podrían circunscribirse a una sola tendencia o una sola respuesta o reacción a esta crisis, y que tampoco podrían afirmarse como un abandono total de lo dramático. Lo que vemos es una constelación en la que convergen muy diversas formas de comprender lo teatral pasado el tiempo del imperio del drama, una proliferación de la heterogeneidad en donde, siguiendo a Maffesoli, se crea una *armonía conflictiva*, una *concordancia disonante* entre las multiformes visiones del *teatro del presente*.

Hans-Thies Lehmann propone la categoría de *teatro posdramático* para analizar el teatro de la crisis y precisa que el adjetivo *posdramático* designa un teatro que se dispone a operar más allá del drama tras una época en la que este había primado dentro de la escena teatral; lo cual no quiere decir ni negación abstracta ni mero soslayo de la tradición del drama. *Tras el drama* significa que —aunque debilitado y exhausto— este continúa existiendo como estructura del teatro *normal*; como expectativa de gran parte del público, como fundamento de muchos de sus modos de representación y como norma de su *drama-turgia* (Lehmann, 2013, pp. 44-45).

Sin embargo, en su tarea de describir y analizar el teatro, o mejor, los teatros de la crisis del drama dentro de los cuales es necesario “aceptar la coexistencia de conceptos teatrales divergentes que no pueden subordinarse bajo la preponderancia de un paradigma único”, Lehmann encuentra que

---

... difícilmente se puede soslayar que en el nuevo teatro [el teatro contemporáneo] resaltan algunos rasgos estilísticos que podrían atribuirse a la *tradición manierista*, como son: la aversión a la unidad orgánica, la tendencia al extremo, la distorsión, la incertidumbre y la paradoja. La estética de la metamorfosis (...) se añade al principio manierista de la equivalencia: en vez de contigüidad, como afirma la narración dramática, se encuentra una heterogeneidad dispar en la cual cada detalle parece emerger en el lugar del otro. (Lehmann, 2013, pp. 146-147)

El autor prefiere usar el término *manierista* en vez de *barroco*, tal vez porque parte de una tradición analítica que usa indistintamente ambos términos o porque usar la palabra barroco le parece demasiado. Pero es evidente que a lo que se refiere es lo que aquí hemos analizado dentro del concepto de lo barroco y su presencia en la constelación de lo contemporáneo.

Compartiendo y ampliando la perspectiva del Lehmann, vemos que hay otros elementos, además de los identificados por él, que lo barroco puede aportar para la comprensión del *teatro del presente*. Unos de estos elementos los hallamos en el teatro del barroco histórico y otros en los estudios literarios sobre el barroco en la literatura moderna latinoamericana.

El teatro barroco del siglo XVII y parte del XVIII, nos dice el historiador de la literatura y el arte español Emilio Orozco Díaz, se caracteriza por su preocupación por la puesta en escena (la escenografía, el decorado, la relación del actor con el espectador) porque “el estilo barroco se mueve por íntimos impulsos de espíritu y vida, complica con espontánea violencia las formas, y sobrevalora

---

y recarga el elemento ornamental y apariencial procurando actuar intensa y directamente sobre los sentidos” (Orozco, 1969, p. 18), debido a que el creador de este teatro, el *homo barocchus* de esta época, expresa a través del artificio de la puesta en escena teatral su “angustiosa concepción de la vida como aparente, cambiante y fingida”, realidad que se identifica con la obra de teatro, porque “todo el mundo se convierte en teatro, porque la vida toda es teatro” (Orozco, 1969, p. 20). El *teatro del presente*, heredero del desplazamiento del texto como elemento central del teatro dramático moderno, también pone el énfasis en la puesta en escena, en lo específicamente teatral, lo que está más allá de la palabra escrita, en lo que ocurre en el encuentro único entre el actor y el espectador. En este sentido, se valora más lo escénico que lo textual, por lo cual podemos pensar que en el teatro de hoy late lo que está en el fondo de toda obra barroca: “la gran fugacidad de la vida” (Orozco, 1969, p. 21).

El teatro barroco se permite la mezcolanza de elementos opuestos, la tragedia dentro de la comedia, la comedia dentro de la tragedia; se permite la fluidez entre el espacio de la representación y el espacio de los espectadores, de tal suerte que la obra se abalanza sobre ellos, el actor transita sin tropiezos entre el escenario y el público y este termina incorporado por completo en el espectáculo barroco. Orozco llama *continuidad espacial* a este desbordamiento de la puesta en escena barroca, que además hace que los límites entre lo real (el espacio de los espectadores, el teatro mismo entendido como espacio de representación) y lo ficcional (la obra teatral, sus personajes, su escenografía) se desdibujen, haciendo más profunda esta percepción de la vida como teatro, el

---

*teatrum mundi*. El *teatro del presente* ha hecho un sinnúmero de exploraciones espaciales que comparten con la puesta en escena barroca el principio de continuidad espacial: tanto en escenarios convencionales como no convencionales, los espectadores de hoy comparten con los actores el espacio de la representación, o en otros casos, el espacio de la presentación.

Los análisis de las poéticas barrocas exploradas por la literatura moderna latinoamericana nos aportan elementos que, si bien están dirigidos a comprender el fenómeno de lo barroco dentro de la literatura, podrían ser útiles para comprender las diversas dinámicas del teatro contemporáneo.

Es evidente que lo barroco se resiste a aceptar la idea de mimesis del *ethos* realista, de ahí que sea una alternativa de exploración en la constelación de lo posdramático y de la crisis del drama. De hecho, la opción barroca agudiza la crisis de la representación, puesto que tiene la intención de representar el mundo, pero al hacerlo radicaliza la significación del concepto “representar” porque

... la obra que produce no se pone frente a la vida, como reproducción o retrato de ella: se pone en lugar de la vida como una transformación de la vida; no trae consigo una imagen del mundo sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación. (Orozco, 1969, p. 213)

Esto obedece a la estrategia de supervivencia del *ethos* barroco frente al estado de crisis generalizada que ha generado el

---

proyecto civilizatorio moderno dominante. Esta estrategia de concebir el orden del mundo de la vida como artificial, es una forma de transgredir y criticar ese orden, y este impulso transgresor se refleja en el espectáculo barroco, que según Severo Sarduy, “postpone, difiere al máximo la comunicación del *sentido* gracias a un dispositivo contradictorio de la *mise-en-scène*, a una multiplicidad de lecturas que revela finalmente, más que un contenido fijo y unívoco, el espejo de una ambigüedad” (Sarduy, 1982, p. 78). Por eso para este escritor “el barroco actual, el neobarroco, refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto (...) es el arte del destronamiento y la discusión” (Sarduy, 1986, p. 183). Este análisis trasladado al teatro contemporáneo nos puede dar cuenta de su carácter no teleológico y su deseo de renunciar a la síntesis, ya que en medio de semejante multiplicidad ésta ya no es posible.

Cristo Rafael Figueroa resalta la preferencia del barroco por la forma abierta, lo cual manifiesta su inclinación a sustituir lo absoluto por lo relativo (Figueroa, 2007, p. 30). En el barroco, la palabra, la imagen o la metáfora se esfuerzan por traducir la fascinación y la intensidad de las impresiones y, al mismo tiempo, sugieren la fugacidad, la instantaneidad, la ilusión de la vida o la fragilidad de las cosas; porque el mundo es solamente como parece en el momento mismo de su elaboración (Figueroa, 2007, pp. 37-38). También destaca este investigador la “tendencia al fusionismo” del barroco, puesto que busca unificar, mezclar elementos que son contrastantes o contradictorios. Esta tendencia hace que se borren, que se anulen los límites rígidos, también genera una fuerte inclinación hacia la sugerencia y no hacia la descripción:

---

Sugerir personas, paisajes o cosas, al atenuar y confundir sus contornos (...) La poética barroca procura, pues, despertar y suscitar la maravilla o la sorpresa (...) [que] la mayoría de las veces sugieren relaciones secretas entre los seres y las cosas (...) la metáfora barroca es el elemento fundamental de su estética, no tanto como evasión, sino como constatación de analogías recónditas o como posibilidad de transfigurar. (Figuerola, 2007, p. 39)

Las estéticas neobarrocas, nos dice Parkinson Zamora, conscientes de su vínculo con el pasado y su relación con el presente, tal como es el planteamiento de la historia como constelación, juegan con destruir la idea de equilibrio y secuencialidad, tensionar los límites hasta romperlos o experimentar el exceso, la vaguedad, lo indefinido. Disponen los fragmentos culturales en una relación dinámica para volver a imaginar historias y culturas. Estas partes existen en “desarmonía”, pero sus configuraciones son coherentes, por más tentativas y temporales que sean; los significados son múltiples y esquivos, pero no imposibles; y los significantes están en movimiento y el movimiento mismo es significativo (Parkinson, 2011, p. 357).

Estos son los mecanismos a través de los cuales, desde el campo de lo imaginario, lo barroco devela la crisis del hombre como individuo moderno en su versión predominante, que hemos denominado siguiendo la terminología propuesta por Bolívar Echeverría como *ethos* realista, de tal suerte que este “pierde la condición de ser la escala de referencia de la realidad” (Viviescas, 2005, p. 450), se relativiza la universalidad de esta concepción del hombre moderno y se evidencia la imposibilidad de la realización de este individuo

---

como aquel que se configura dentro y gracias a la modernidad, “un paradigma social, cultural, político y epistemológico que surgió en Europa en el siglo XV y XVI, y que coincide con la revolución científica; coincidió también con la expansión europea y con la emergencia del sistema mundial capitalista moderno” (Santos, 1994, p. 314), puesto que ocurre un estrechamiento de este proyecto civilizatorio al no ser capaz de cumplir “el *slogan* positivista del siglo XIX” de orden y progreso: orden a partir del pilar de la regulación y progreso a partir del pilar de emancipación. Boaventura de Sousa Santos entiende que esta crisis sostenida es una muestra de que habitamos en una época en la que se está dando una “transición paradigmática”. Y es en esta transición en la que el *ethos* barroco y sus poéticas en el arte pueden demostrar su potencial crítico con respecto a aquella idea de sujeto moderno dominante que está en crisis y sin posibilidades visibles de poder reconfigurarse para recuperar su lugar privilegiado, porque el barroco es un *ethos* “capaz de retórica, de visualización, de sensualidad, de inmediatez, capaz de combinar conocimientos aparentemente incombinales, de distinguir la vocación de las alternativas y al mismo tiempo, capaz de sorprenderse, de rebelarse, de distanciarse, de reírse” (Santos, 1994, p. 330). En esta época de “transición paradigmática” ya no es posible comprender el mundo como una unidad lógica, coherente y controlable; como hemos insistido, lo que presenciamos es una proliferación de realidades, un mundo que se metamorfosea de manera constante, una relativización de todos los principios de construcción de realidad y de su representación. La inestabilidad de la realidad nos arroja a un mundo escurridizo, desbordado, descentrado y múltiple.



---

El teatro contemporáneo busca expresar, criticar, captar este mundo de la inestabilidad: hace un desmontaje de la fábula, cuestiona la representación fundamentada en la reducción de la mimesis a un calco de lo real, se disloca, se expande, se reorganiza cuantas veces sea necesario. Este teatro se podría definir no por una forma particular de dramaturgia, de actuación o de puesta en escena, sino, como hemos visto, por una puesta en crisis del fundamento del drama moderno: aquel imperativo de una acción que se desarrolla desde el principio hasta el fin y de sus características principales, como la integración actor-personaje-texto, la invisibilidad de la estructura del drama, el principio de progresión orgánica de la acción y la identidad y unidad del personaje.

La inserción de las poéticas barrocas contemporáneas —neobarrocas y ultrabarrocas— en la constelación del *teatro del presente* se ubica en la exploración de los terrenos de la crisis del drama o de lo posdramático y contribuye al ahondamiento de la crisis del sujeto moderno en su versión dominante, el *ethos* realista, porque hacen una crítica a dicho sujeto a través de la exploración del personaje en crisis, al que, en nuestra siguiente constelación, propondremos nombrar metafóricamente como *personaje barroquizado*.



Ilustración 3. *Constelación Teatrum Mundi*

Elaboración Propia. Diseño: Felipe Vélez.





# CONSTELACIÓN *BAROCCHUS PERSONAE*: MIRADOR DEL PERSONAJE EN CRISIS DEL TEATRO CONTEMPORÁNEO

EL INVESTIGADOR TEATRAL Patrice Pavis dice que “el personaje es, probablemente, la noción dramática que parece más evidente, pero en realidad presenta las mayores dificultades teóricas”. En efecto, el personaje de la mimesis clásica es diferente al personaje del drama moderno y este es muy diferente de las múltiples versiones de personaje del teatro contemporáneo. Por tal razón, resulta necesario hacer algunas precisiones antes de esbozar una lectura del personaje en crisis en el *teatro del presente* a partir de nuestro mirador barroco y en el contexto de la crisis generalizada de nuestra época.

A pesar de los avatares, deconstrucciones y reelaboraciones, el personaje teatral siempre se ha definido por su acción, “el personaje es lo que hace” nos dice el crítico teatral colombiano Enrique Pulecio (2012). Abirached, al estudiar la estructura y el funcionamiento del personaje teatral, evidencia que el espacio en el

---

cual este se configura a través de sus acciones se halla entre lo real y lo imaginario; y este espacio se lo otorga la mimesis que, como hemos dicho, se distancia de la realidad para hacer una imagen de ella que no se adecua a su modelo original, no es un calco sino una interpretación, de tal suerte que el teatro, según Aristóteles, produce personajes superiores o inferiores a los hombres que imita conforme se extraigan de ellos imágenes trágicas o cómicas (Abirached, 1993, p. 25), de lo cual se desprende que

... la distancia respecto al mundo es constitutiva del personaje teatral (...) no hay nada más extraño al teatro y al personaje teatral que la antítesis entre los hombres como son y como deberían ser: la mimesis no procede de ninguna de esas dos maneras, puesto que no puede hacer una copia de lo real ni borrar su huella en la representación que elabora. (Abirached, 1993, pp. 25-26)

Ese espacio intermedio entre la realidad y lo imaginario permite al personaje teatral ser real en la ficción dentro de un tiempo y un espacio metafóricos, y ser ficticio en la realidad. Esta condición intermedia se sustenta en la noción de verosimilitud, que según nos explica Abirached, no designa lo verdadero sino su imitación, y se requiere porque media la naturaleza de las relaciones del personaje con la realidad debido a que, como hemos mencionado, este se encuentra a medio camino entre lo real y la imaginación. La verosimilitud, siempre será una *apariencia* de lo real, pero su comprensión varía a merced de su dimensión histórica, es decir que siempre está ligada a “un código de convivencias, dictado por la sensibilidad colectiva y por la cultura dominante de

---

una determinada época” (Abirached, 1993, p. 39), es decir, estará determinada por el *ethos* histórico.

Además de regirse por los códigos de la verosimilitud, el personaje de la mimesis clásica está sometido al “imperio de la fábula”, es decir, a una cierta organización de la acción dramática a través de la cual se configura su existencia, que tiene la función de dar sentido a la proliferación de acontecimientos dentro de la obra teatral, confiriendo coherencia a la sucesión de acciones y sucesos ensamblados a través de la relación causa-efecto y del principio de unidad. Porque la naturaleza de la mimesis teatral, desde la perspectiva clásica, consiste en “ofrecer la reproducción de un fragmento de la realidad construyéndolo como un todo y dotándolo de una lógica que le es propia” (Abirached, 1993, p. 56). Un aspecto fundamental de la fábula es que impide que el personaje sea leído en un sentido unívoco: puesto que sabemos de él lo que muestra a través de sus acciones, solo podemos captarlo en movimiento y de allí extraer esos indicios que usamos como espectadores para configurar la idea completa del personaje. Así se llega a aprehender la obra como un todo, a partir de pistas que otorgan cierta licencia a la imaginación, pero que tienen un sentido que permite descifrarla.

Dentro del imperio de la fábula, que organiza el desarrollo de un conflicto, el personaje está compuesto por una serie de dimensiones y características que lo conectan con lo real y a la vez le proporcionan la autonomía inherente a lo imaginario. Constituido por las dimensiones de máscara, imagen de una persona que se presenta “como signo de una realidad diferente a la vida cotidiana” (Abirached, 1993, p. 23); tipo, su valor simbólico o su ejemplaridad

---

para con la sociedad y la época dentro de las cuales se ha creado; y carácter, la singularidad que evidencia la línea general de su conducta, su comportamiento; el personaje logra caracterizarse por una identidad, una función, pasiones y genios que como ya hemos advertido, no le adjudican una única verdad, sino que lo hacen un personaje abierto a significados polisémicos, en fin, “un conjunto de relaciones (entre la imagen y el mundo, el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido) a la vez constantes, y en cuanto a su aplicación, susceptible de funcionar de las más variadas maneras, en consonancia con los cambios históricos, ideológicos y estéticos” (Abirached, 1993, p. 31).

Esta definición de personaje que expone Abirached al inicio de su libro *La crisis del personaje en el teatro moderno*, se mantiene en términos generales, invariable hasta el siglo XVIII, momento en que aquel se ve “profundamente sacudido por la crisis de la conciencia europea” porque la cultura burguesa, el *ethos* realista, en proceso de configuración, “cuestionará (...) trastornándolas irremediabilmente, nociones que le conciernen vivamente” (Abirached, 1993, p. 92).

La constelación *Teatrum Mundi* nos ha anunciado ya las transformaciones fundamentales que sufre la mimesis clásica en manos del *teatro realista*, a nuestro entender, el teatro que expresa el mundo de la vida del *ethos* realista. Esas transformaciones, que van reduciendo la imitación a un calco de lo real, tienen que ver con la alteración de la relación entre lo real y lo imaginario, en donde este último es relegado y sustituido por la ilusión de realidad, con la que se busca que aquello representado en el escenario sea tan cercano a lo real que logre crear en el espectador la ilusión de que



---

en efecto lo es. La distancia con respecto a la realidad representada constitutiva de la mimesis y por tanto del personaje teatral, se pierde. Como consecuencia, se trastorna también la noción de verosimilitud, “elemento esencial del funcionamiento de la mimesis” nos dice Abirached, que aparenta lo real pero siempre con la mediación, la distancia de lo imaginario con respecto a la realidad, de tal suerte que lo verdadero y lo verosímil se vuelven una sola cosa.

Así, el personaje que se equipara al individuo moderno pierde su lugar de enunciación entre lo real y lo imaginario, y esta situación conlleva inevitablemente a la indistinción entre personaje y actor. Según Pavis, en el teatro griego la *persona* es la máscara, el papel desempeñado por el actor, no se refiere al personaje esbozado por el autor dramático:

El actor se diferencia netamente de su personaje, es solo su ejecutante y no su encarnación, hasta el punto de disociar en su actuación el gesto y la palabra (...) A partir del Renacimiento y hasta el Clasicismo francés, el personaje (...) se compone de un conjunto compacto de rasgos psicológicos y morales, se define más como esencia que como carácter con rasgos individualizados: tiende a lo universal. Más tarde, en los siglos XVIII y XIX, con el surgimiento del individualismo burgués, el personaje se afirma como individuo definido sociológicamente, decidido a hacer valer sus derechos particulares. Esboza su mutación extrema en forma de personaje naturalista. Forma así un solo cuerpo con su intérprete y llega a ser imposible determinar cómo se distingue del cuerpo y del espíritu del actor, y en qué consisten sus ac-

---

ciones. De hecho, forma parte del medio, que lo predetermina totalmente. Pierde su autonomía sustancial y reacciona según un determinismo que lo sobrepasa. (Pavis, s. f., s. p.)

El personaje, más que someterse al imperio de la fábula, se somete al imperio de la ilusión, a la tarea de volverse él mismo una persona, un individuo, no ya alusivo o construido a través de indicios, sino un sujeto determinado por sus rasgos físicos y psicológicos, clase social, educación, ocupación o profesión, religión, raza, nacionalidad, coeficiente intelectual, orientación política, pasatiempos, manías, complejos, vida sexual, normas morales, temperamento, facultades, cualidades, en fin<sup>6</sup>. Así, el personaje ya no es más la interacción de sus tres dimensiones —máscara, tipo y carácter—, sino que se disminuye “en contra del teatro, la dimensión de máscara y la dimensión de tipo y se hiperboliza la dimensión de carácter” (V. Viviescas, comunicación personal, 20 de agosto de 2015).

Pero, el teatro moderno, así como la modernidad misma, es una constelación en la que se puede ver la coexistencia de varias versiones del drama. Esa versión radicalmente realista que aca-

---

6 | Características del personaje dramático nombradas por Enrique Pulecio en su artículo *Esbozo sobre algunas características del personaje clásico*, a partir de la propuesta del escritor húngaro Lajos Egri (1888-1967), autor de *El arte de la escritura dramática*, en donde postula que la construcción de un personaje bien definido es el elemento principal de la escritura dramática y no la fábula como plantea Aristóteles en *La poética*.

---

bamos de esbozar es una parte del panorama del drama moderno, pero es fundamental tenerlo en cuenta ya que su entrada en crisis provoca el estallido del drama, generando varias versiones de sí mismo, incluso algunas de ellas que, como dice el profesor francés Jean-Pierre Ryngaert, conservan ese nombre a la fuerza. Para comprender este estallido del drama y muchas de sus expresiones que parecen negarlo, estar más allá de él o por fuera de sus límites, vale recordar que la crisis del drama no implica su abandono o negación total, como nos lo ha explicado Lehmann, sino más bien, una relación conflictiva, en permanente crisis con lo dramático, una crisis que se vuelve el lugar de enunciación del teatro contemporáneo ¿Qué vemos al observar el teatro de nuestro tiempo? Una proliferación sin eje unificador, lo mismo que vemos al observar lo barroco.

## **EL PERSONAJE *BARROQUIZADO***

La insostenibilidad de la versión dominante del sujeto moderno provoca la disolución del personaje tal como lo entiende el canon dramático moderno en su versión realista, es decir, como una elaboración ficcional en la que se privilegia la construcción de un carácter, ya que “el personaje de teatro no podía ser puesto en crisis más que por la crisis misma de la civilización en la cual se había formado” (Abirached, 1993, p. 92). Frente a esta crisis de construcción del sujeto moderno, nos explica Viviescas, los autores dramáticos intentan recuperar la noción de personaje, pero ya no lo pueden hacer desde la máscara, el tipo o el carácter, “y tienen

---

que inventarse qué tipo de personaje están construyendo”. De allí las tentativas de eliminar definitivamente el personaje o de construirlo por fuera de los parámetros del canon dramático.

Dentro de este contexto, al personaje teatral le corresponde expresar el estado de crisis del sujeto moderno dominante. Según Viviescas, el personaje, entendido como imagen del individuo moderno dentro de un mundo de ficción y como parte del campo discursivo del teatro, no se realiza en el teatro contemporáneo, ya que en este lo ficcional no es la manera predominante de metaforizar el mundo real; estas metáforas se encuentran en el fragmento, la ruina, la versión, el simulacro y no en el recurso a la ficción, porque el texto escrito del teatro contemporáneo no constituye siempre un texto de ficción, no hay una acción completa y teleológica; hay figuras, aproximaciones al sujeto o fragmentos, pero no personajes. Para este dramaturgo y director teatral, lo que está en primer plano en la escena de hoy es el actor y no el personaje, quien tiene una función más rapsódica, es decir, más narrativa que interpretativa, ya que prevalece el acto de enunciación de las figuras que hacen parte de la obra.

Sin embargo, la presencia de estas figuras, fragmentos o rapsodas en la escena contemporánea no implican necesariamente la muerte del personaje teatral, ya que no es evidente que este

... se disuelva en una lista de propiedades o de signos. Que sea divisible, que no sea una pura conciencia de sí donde coinciden la ideología, el discurso, el conflicto moral y la psicología, esto está claro desde Brecht y Pirandello. Tampoco quiere decir que los textos contemporáneos y las puestas en escena actuales ya no

---

recurran ni al actor o al menos a un embrión de personajes. De hecho, las permutaciones, los desdoblamientos y la amplificación grotesca de los personajes solo hacen consciente el problema de la división de la conciencia psicológica o social. Aportan su grano de arena en la demolición del edificio del sujeto y del personaje, propios de un humanismo ya agotado. (...) El personaje no ha muerto; simplemente ha llegado a ser polimorfo y difícilmente aprehensible. Esta era su única posibilidad de supervivencia. (Pavis, s. f., s. p.)

La perspectiva del profesor francés Jean-Pierre Ryngaert coincide con la de Pavis. Es claro que “el debilitamiento del personaje es la a vez causa y consecuencia de la crisis del drama. Vector de la acción, soporte de la fábula, transportador de la identificación y garante de la mimesis, el personaje tiene a cargo múltiples funciones en las dramaturgias tradicionales”, pero en el teatro de hoy “el personaje ha perdido características físicas tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado o una historia, menos aún proyectos futuros o de porvenir identificables.” (Ryngaert, 2013, p. 167). El personaje aparece de manera intermitente, en fragmentos, lo cual se evidencia en la incertidumbre de quien enuncia: ¿el autor?, ¿el narrador?, ¿el actor?, ¿el personaje? Sin embargo, esto no implica que se tienda hacia la desaparición total del personaje. Siguiendo el profesor las reflexiones de Robert Abirached, concluye que

... estos personajes del intermedio nombran quizás una vez más nuestras identidades vacilantes y nuestros compromisos velados;

---

ellos no han desaparecido de la escena como habría podido esperarse: la acechan a fuerza de reminiscencias y deseos que se agotan, siempre ahí, y no del todo ahí. (Ryngaert, 2013, p. 172)

Otro profesor francés, Jean-Pierre Sarrazac, nos recuerda que, de las tres dimensiones constitutivas del personaje, máscara, carácter y tipo, es contra la segunda que “se batan las dramaturgias modernas [de la crisis del drama] y contemporáneas”, de tal suerte que este presenta una “ausencia de identidad”, es decir, es un “personaje sin carácter”, *impersonal*. Así, en el teatro contemporáneo el personaje está provisto

... de mil cualidades, pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Lo que significa, entonces, que parezca abocado a ese nomadismo y a ese camaleonismo —cambiar de identidad de un lugar a otro— que lo obliga a actuar todos los roles, que no le permite escaparse o ahorrarse ninguno. Quizá se trate aquí de esas “otras vidas” múltiples de las que nos dice Rimbaud, en *Una temporada en el Infierno*, que “a cada ser” le “parecen debidas”. Pues es cierto que el impersonaje —llámese Desconocido, esté reducido a una inicial, o incluso desprovisto de toda marca personal— actúa el mundo saltando de un rol a otro, de una máscara a otra, fustigado por Dionisios, ese dios de lo impersonal... En esta encrucijada él es Edipo, en esta otra es Saúl o bien el Judío Errante; cualquiera sea su sexo, él se vuelve Adán o se vuelve Eva, quizá Pandora, Hamlet y Ofelia, Fausto y Margarita, etc., etc. El proceso es infinito, puesto que aquí

---

coinciden —el “mismo instante”, diría Beckett— el comienzo y el fin... (Sarrazac, 2006, p. 368)

Estas comprensiones del personaje del teatro contemporáneo se pueden comparar con el *ethos* barroco: no hay un “carácter objetivo” que rija nuestras acciones, sino que en cada uno de nosotros hay una multiplicidad, una armonía conflictiva y un recurso a la máscara de acuerdo con la necesidad de cada momento de nuestro *hic et nunc*. El carácter es una forma de dotar de estabilidad, seguridad y coherencia al sujeto moderno; pero lo barroco al asumir la ambivalencia como su base ontológica (oxímoron) y a lo real como una percepción evanescente y artificial, evidencia lo ilusorio de ese carácter.

En la contemporaneidad, el personaje, igual que el texto escrito, se desplaza del centro de la configuración del teatro y pasa a ser un elemento más de la creación escénica; pero este desplazamiento, como lo hemos visto, no implica necesariamente su desaparición, de igual manera que la impugnación de la hegemonía del texto no concluyó con su destierro de la escena, sino con su resignificación. Este desplazamiento del centro es lo que queremos nombrar como la existencia *barroquizada* del personaje, que tiene límites difusos y sentidos diversos e incluso contradictorios, pero que no dan cuenta de su muerte, sino de la reivindicación de su existencia, que solo se da si se mantiene en crisis. En efecto, el personaje, así como el modo de ser barroco, habita los territorios más inestables y escurridizos y ello constituye, paradójicamente, su soporte. A esta existencia conflictiva se refiere Robert Abirached al afirmar que el personaje,

---

... destinado desde hace tanto tiempo a la destrucción, no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, reajustándose de época en época, pero siempre irreductible. Atraído hacia el mundo a riesgo de convertirse en un pálido reflejo del mismo, solicitado por el imaginario hasta diluirse entre sus nubes, a veces sobrecargado de cualidades y otras desmembrado, sosías o fantasma, maniquí o ícono, disecado bajo sus costuras, o aún devorado por sus palabras, no ha abandonado los escenarios europeos [y latinoamericanos] (...) La crisis del personaje sería entonces el signo y la condición de su vitalidad, a medida que el mundo va cambiando. (Abirached, 1993, p. 423)

Cuando la existencia en crisis se vuelve el lugar de enunciación y fundamento de la permanencia del personaje en la escena contemporánea, este se *barroquiza*. No es posible fijar con claridad los límites del *personaje barroquizado* porque sus contornos no se definen, se vuelve nebuloso y juega con nuestra percepción: puede tener apariencia de personaje sin serlo o ser un personaje y aparentar que no lo es. Es un juego de vacilaciones que expresan a través del recurso a la indeterminación, la crisis del mundo de la vida en la contemporaneidad, una crisis civilizatoria en la que habitamos hace más de un siglo, según nos ha dicho Bolívar Echeverría; también es la expresión de la sensibilidad *barroquizada* de nuestro *hic et nunc*, signado por los modos de ser que reclaman su lugar en medio del reconocimiento de la heterogeneidad.

En las siguientes líneas intentaremos mostrar esta presencia conflictiva del personaje en el teatro contemporáneo a partir de las experiencias creativas y reflexiones de los artistas escénicos



---

entrevistados, con el fin de esbozar una constelación que dé cuenta de las particularidades del personaje *barroquizado* en la escena bogotana. Pero, nuestra propuesta de construir un mirador barroco para observar el personaje teatral contemporáneo no tiene como objetivo plantear una lista de características por las cuales se le pueda denominar *barroco* al personaje teatral, ya que, como afirma el dramaturgo Pedro Miguel Rozo “no todos los personajes deben ceñirse a un mismo esquema de análisis” (Rozo, 2012, p. 10). Nuestro mirador barroco, insistimos, busca observar las constelaciones teatrales contemporáneas desde una perspectiva flexible que sea capaz de contemplar sus movimientos; de tal suerte que no se trata de “forzar a que un personaje encaje en ciertos parámetros teóricos en los que quizá no tiene por qué encajar” (Rozo, 2012, p. 10), sino de captar los sentidos de su heterogeneidad.

## CONSTELACIÓN DEL PERSONAJE EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO BOGOTANO

En esta constelación observamos el diverso panorama del personaje teatral desde nuestro mirador barroco a partir de la información y las reflexiones que los artistas entrevistados nos brindaron; pero este panorama está lejos de ser completo, nos queda mucho trabajo por hacer para aportar a la comprensión de las complejas dinámicas de nuestro *teatro del presente*, tanto para identificar sus similitudes con el contexto general del arte contemporáneo, como para detectar sus particularidades. Asumiendo esta incompletitud,

---

presentamos las reflexiones de los artistas escénicos en torno a tres aspectos fundamentales:

- 1) El concepto de crisis.
- 2) Teatro contemporáneo y crisis.
- 3) La diversidad del personaje en el teatro contemporáneo bogotano.

Estas reflexiones nos dan cuenta, tal como afirma Sandro Romero Rey, de que “la tendencia del teatro contemporáneo en Bogotá es que no hay tendencias”. Así como en el barroco, lo que hay es una proliferación sin eje unificador, ya que la ruptura de los cánones modernos ha llevado a los artistas a plantear sus propias lecturas sobre el estado de crisis del sujeto moderno y de su representación en el arte. De aquí que insistamos en la imposibilidad de una síntesis, aunque la diversidad del panorama no implica la inexistencia de terrenos compartidos o puntos en común entre las exploraciones de los artistas.

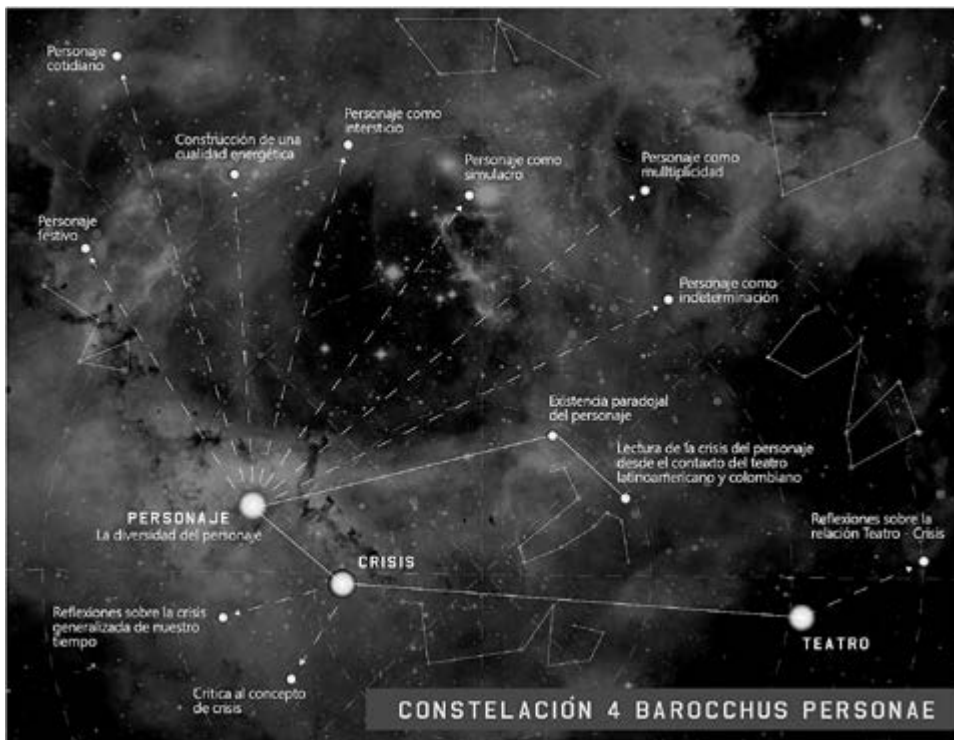


Ilustración 4. **Constelación *Barocchus Personae***

Elaboración propia. Diseño: Felipe Vélez

## 1) El concepto de crisis

### *Reflexiones sobre la crisis generalizada de nuestro tiempo*

Hay un reconocimiento por parte de algunos artistas de que la idea de crisis no se circunscribe solamente al campo de teatro y el arte,

---

sino que tiene que ver con el contexto y las dinámicas del sujeto y las sociedades contemporáneas. En efecto, el director Carlos Sepúlveda nos dice que la actual es una crisis del concepto de hombre, de la falta de identidad del sujeto devenido en mercancía, de tal suerte que la nuestra es una condición humana desgarrada, por eso el teatro ya no es el escenario de los grandes relatos, por lo que el arte se torna un escenario frágil y contingente. La dramaturga Verónica Ochoa considera que es la especie humana en general la que está en crisis y el teatro expresa su fracaso; el actor César Badillo observa que el tema de la crisis no es una moda sino que tiene que ver con nuestro contexto, es una crisis permanente en donde vivimos como individuos escindidos y propone preguntarse qué personajes requiere el contexto de hoy; la directora Catalina Moskowitz está de acuerdo en que en la contemporaneidad hay una crisis de identidad que produce seres perdidos; y el dramaturgo y actor Felipe Vergara opina que la identidad no desaparece del todo en la contemporaneidad, sino que se multiplica, corresponde a una visión de mundo que reconoce que las cosas no son estables, ya que estas pueden ser una y múltiples a la vez, es para él, una suerte de identidad cuántica, ya que la ciencia nos dice que las partículas pueden ser ondas y partículas a la vez.

### *Crítica al concepto de crisis*

Hay artistas que consideran la crisis como algo inexistente, una moda que carece de sentido, pero es importante tener en cuenta que en estas opiniones la idea de crisis se entiende solo desde el campo

---

del teatro y no en el contexto general que hemos descrito anteriormente. Por ejemplo, Andrés Rodríguez opina que en el teatro actual no hay una impugnación real al teatro dramático y a la poética aristotélica, el personaje sigue siendo la representación o la interpretación o evocación de una persona, es quien ejecuta la acción y permite su avance, es el sustrato mismo del drama. No considera que el teatro pueda prescindir del personaje porque implicaría prescindir de la noción de persona y eso ya no sería teatro, puesto que el teatro habla de las personas y piensa que las tendencias del tratamiento del personaje en el teatro contemporáneo obedecen a un deseo de seguir modas impuestas. Según Rodríguez:

Existe la moda del hiperrealismo, la moda de la presentación-representación, la de la fragmentación del personaje, la deconstrucción del personaje, del desmontaje del personaje, de la atomización del personaje, de la negación del personaje. Todo han sido modas, muchas de ellas no nacen de acá. Nos viene bien traerlas acá para redactar proyectos bonitos que pasen en el ministerio y que pasen en Idartes y los hagamos ver como una novedad, pero no es tal.

**Y complementa su idea:**

No creo en esas crisis. Toda la teoría que se ha plantado alrededor de eso siempre me ha parecido un poquito falsa, un poquito intelectualoide, un poquito para hablar del teatro porque necesitamos hablar del teatro, porque necesitamos teorizar, necesitamos sacar textos, necesitamos trascender, de alguna manera, con el teatro.

---

No ve que en el teatro contemporáneo se rompa con lo clásico, no deja de haber sobre la escena sucesos informativos, un nudo, un clímax, un desenlace. Todo es representacional, incluso el performance, por lo cual no siente “que haya ninguna ruptura por ningún lado”. Considera la crisis como algo mandado a recoger, para él el teatro siempre ha estado en crisis de todo y eso le ha permitido evolucionar. No entiende la crisis del personaje, no sabe dónde está, “hay muchas obras que pretenden eliminar el personaje para volverlo presentación del actor, pero el actor indudablemente se tiene que convertir en un personaje para hacer eso”, conclusión a la que llegó luego de poner en escena la obra *Insultos al público* de Peter Handke, donde

... todo el tiempo estamos negando el hecho de estar haciendo teatro, pero es falso, todo el tiempo estamos haciendo teatro y eso es reconocible, hay una partitura, y es muy difícil para nosotros ser nosotros mismos, aunque lo estamos intentando todo el tiempo. Pero no puedo ser yo mismo a través de una partitura.

Por su parte, Hugo Afanador dice que la crisis es solo una teoría; en nuestro contexto el artista siempre ha estado en crisis ya que se ve forzado a hacer su obra con lo poco que tiene, en cuanto a medios materiales se refiere. Y desde una perspectiva del teatro dramático moderno, Eliécer Cantillo considera la crisis del personaje teatral, derivada de lo posdramático, como un invento que para él es “una disminución cultural que ya no se puede llamar teatro”, en donde ya no se necesita del actor, el director o el escritor para la realización “de lo que hoy se llama teatro”.

---

Otra perspectiva que cuestiona la idea de crisis de personaje teatral es la de Misael Torres, quien desde su oficio como juglar y como actor festivo de teatro al aire libre, percibe que esta crisis carece de sentido, porque es claro que cuando él está en su rol de juglar es él mismo contando historias, y cuando es un personaje se transforma para dar vida a un ser ficcional. Al respecto nos dice Torres:

Yo soy contador de historias. (...) cuando yo cuento historias, soy Misael, y cuando yo cuento las historias, las historias mías van cargadas de emocionalidad, de gestualidad, de puesta en escena (...) Pero cuando hago “José Arcadio Buendía”, no soy Misael (...) soy una entidad que está construida desde la estructura del personaje teatral, y a él yo accedo por los diferentes recursos que tengo y me transformo en ese personaje. Yo sí definiendo profundamente el transformarse en escena.

## 2) Teatro contemporáneo y crisis

Los artistas entrevistados aportaron varios elementos a la reflexión de la interacción entre teatro y crisis en la contemporaneidad. José Domingo Garzón advierte que toda conceptualización en el teatro es transitoria, idea similar a la planteada por Lehman en cuanto a que la teoría teatral debe asumirse como un *work in progress*. Andrés Rodríguez dice que el arte no se puede considerar como trascendente, puesto que es la expresión de una realidad que, como nos ha dicho, no se puede conocer.

---

Sandro Romero Rey observa que en el teatro actual hay una coexistencia de tendencias disímiles y una pluralidad de lenguajes, por lo que es difícil establecer un denominador común. En este mismo sentido, César Badillo reconoce que hay una coexistencia de lo dramático y lo posdramático, hay una presencia simultánea en el teatro contemporáneo de lo ficcional y lo no ficcional. El recurso a la ficción, a desarrollar historias, así sean fragmentadas e incompletas, se modela a través de la forma dramática (fábula, acción, conflicto, personajes) y la forma narrativa, (teatro documental y testimonial). Lo no ficcional tiene que ver con una escenificación no mimética, es decir expresiones que se dan en torno a la idea de presentación como algo opuesto a la representación. Esto se da en el teatro porque, según nos explica Víctor Viviescas, la ficción ya no tiene ese gran poder de ser metáfora de la vida real o ya no es la única metáfora posible, por lo que el trabajo del actor en la escena no pasa necesariamente por la representación de un personaje.

Otros aspectos interesantes sobre las características del teatro contemporáneo son aportados por Pedro Miguel Roza, quien reconoce que el artista ya no es capaz de descifrar el mundo, sin embargo, a través de su obra puede provocar preguntas, no plantear respuestas; puede problematizar la realidad, para lo cual es necesario potenciar el nivel paradójico del teatro.

Por otro lado, tres de los entrevistados, Víctor Viviescas, Sandro Romero Rey y Felipe Botero, hicieron una lectura de la crisis desde la perspectiva del personaje teatral en los contextos específicos del teatro latinoamericano y colombiano, reflexiones importantes que requerirían de una profundización en estudios posteriores. Viviescas observa que el teatro contemporáneo latinoamericano



---

corresponde al gran movimiento de la crisis del drama, pero es necesario particularizarlo. Este teatro recurre a la fragmentación, expresa la multiplicidad del sujeto y evidencia la imposibilidad de sostener personajes y acciones en la escena; y esto corresponde a una “situación deficitaria de nuestras sociedades”, a una “extrema violencia en los procesos de dominación”. Aunque reconoce que a veces estas experimentaciones del teatro latinoamericano solo se dan a nivel formal, es decir a un nivel superficial, como una moda que acude a las formas del teatro contemporáneo europeo.

Sandro Romero Rey opina que la crisis del personaje, en el contexto teatral colombiano, está vinculada con la creación colectiva que se desarrolló en nuestro teatro durante la segunda mitad del siglo XX, porque es allí en donde se experimenta con la posibilidad de que el actor no desaparezca detrás del personaje, a través del recurso a las formas del teatro épico brechtiano. El teatro de la creación colectiva planteó personajes no individualizados y, por tanto, no psicológicos. Los actores representaban varios personajes en una misma obra más cercanos al arquetipo que al personaje dramático. Romero cita como ejemplo la obra *Soldados* (1968, primera versión) del Teatro Experimental de Cali (TEC) en la cual tres actores interpretaban todos los personajes de la obra. Estos personajes tienen un rol más narrativo que dramático, porque según Romero, la versión latinoamericana del teatro brechtiano conserva más el recurso al distanciamiento, es un teatro que cuenta, que narra cosas y “evidentemente, si uno hace un teatro en el cual los actores no están representando, sino que están narrando, que están contando, entonces esa idea de personaje, de crear la ilusión de que uno es otro entra en crisis, o por lo menos se transforma”.

---

En efecto, esas obras de creación colectiva, dice Romero Rey son obras que, finalmente, no están contando la historia de gente [sujetos en particular], sino que está contando sensaciones conjuntas, impresiones de una época, de una atmósfera, de un espacio, de un país, más que de individuos; son obras que no están persiguiendo ni la psicología, ni el alma de los personajes; sino que quienes representan, están al servicio de un conjunto de elementos que son como climáticos, como de situaciones que tratan de reproducir geografías, lugares y emociones.

Para Botero, la crisis del personaje radica en que los autores dejaron de preocuparse por el público y también vincula la crisis con el contexto colombiano:

Vivimos en un constante hiperrealismo. En una realidad que está en crisis constantemente. Creo que no es de extrañar que el personaje en el teatro colombiano esté buscando nuevas contextualizaciones, esté buscando nuevas maneras de narrar su propio conflicto. La realidad colombiana es muy ambigua, no tiene principio, no tiene fin, entramos, salimos. ¿Qué está pasando con nosotros? ¿Creemos en esto o no? ¿Somos colombianos o no lo somos? Empezando por ahí, hay un problema de identidad y eso afecta directamente a nuestra realidad. A veces olvidamos que lo que se construye en arte depende del contexto del cual está hablando. Y cualquier país en crisis económica, social, cultural, lo que sea, bélica, tarde o temprano va vomitando por el lado del arte esa crisis. Entonces, la crisis dentro del escenario está directamente relacionada con la crisis del país o con el buen momento del país.

---

### 3) La diversidad del personaje en el teatro contemporáneo bogotano

Pensar el personaje en el contexto diverso y ambiguo del teatro contemporáneo genera la necesidad de renovar la definición de personaje, así lo plantea Pedro Miguel Rozo. Pero el personaje no se puede definir de manera general, los artistas prefieren acudir a nociones provisionales del personaje que dependen de las necesidades específicas de cada creación. Esta es una reflexión compartida por Felipe Vergara, Cristóbal Peláez, Sandro Romero y Verónica Ochoa. Aunque los demás artistas entrevistados no lo enuncian de manera explícita, sus reflexiones sobre el personaje nos dejan ver que también se ubican en este terreno de la provisionalidad en lo que a la definición de personaje se refiere.

Observamos que en el teatro contemporáneo se presenta una coexistencia del personaje teatral con *formas otras* de representación o de presentación, en donde el actor, el director o el dramaturgo no acuden necesariamente a las nociones tradicionales de personaje<sup>7</sup> para elaborar su creación escénica.

Para los artistas entrevistados hay varias razones por las cuales se considera que el personaje es una realización imposible en el teatro contemporáneo y también por qué el personaje, a pesar de sus crisis, sigue vivo en el *teatro del presente*. Carlos Sepúlveda

---

7 | Por nociones tradicionales de personaje nos referimos a la versión clásica aristotélica y a la versión realista del drama moderno que hemos explicado al inicio de este capítulo.

---

considera que el teatro contemporáneo no tiene personajes y que la noción de personaje ya no es tan fija porque el teatro está pensando los devenires del ser humano. José Domingo Garzón opina que hoy en día hay teatro sin personaje, que es posible prescindir de este concepto; critica además, al personaje burgués, aquel descrito por Abirached como realización del teatro dramático moderno, como un concepto anacrónico y obsoleto. Leonardo Petro coincide con las dos opiniones anteriores al referir que el personaje, como representación de una persona como unidad, no existe. Para él, el arte contemporáneo está más en el terreno de la plástica y allí la presencia humana es algo más decorativo que tiene la función de complementar esa idea plástica. Este abandono del personaje se debe a que, como “ya no nos reconocemos a nosotros y entre nosotros, tampoco podemos reconocer a los personajes”. Felipe Vergara también reconoce que hay teatro sin personaje, pero desaparecerlo del todo significa perder un recurso para el teatro; sin embargo, reconoce también que el personaje hoy tiene un sentido nostálgico, puesto que “nos permite perdernos en un universo por un momento, fantasear, creer que el mundo es estable y las cosas permanecen”; el personaje sabe que está muerto y vuelve a vivir y esta nostalgia no dejará que el personaje desaparezca. Víctor Viviescas nos dice, citando a Sarrazac, que en el teatro contemporáneo hay una figura que es antes del personaje o después del personaje, pero no es el personaje del drama moderno, porque este es justamente el que es cuestionado por la crisis del drama, puesto que es la representación del individuo con poder de transformar la realidad para lograr sus fines, y esta realización del hombre moderno ya no es posible en la contemporaneidad, como

---

tampoco es posible el proyecto del carácter como fundamento de una personalidad y de una identidad del individuo, cada sujeto es múltiple y el carácter no es más que una “máscara que me construyo para no dar salida a mis heridas y conflictos”.

Coexiste, junto con estas reflexiones sobre la disolución del personaje, la idea de que este sigue siendo una pieza fundamental de la estructura teatral, así lo entiende Hugo Afanador, quien considera que aún es válida la unidad entre acción, personaje y actor, aunque reconoce que el personaje es un material maleable. Erik Leyton también identifica al personaje como el vector de la acción y como elemento fundamental de la construcción de sentido. Por otro lado, José Domingo Garzón y Leonardo Petro tienen una visión más crítica con respecto a la permanencia del personaje en el teatro actual: este se mantiene como concepto estructural de la actuación, porque la mayoría del mercado teatral todavía lo estima así, es decir que el teatro dramático tradicional se sigue haciendo en parte porque sigue siendo exitoso en el mercado, y en este sentido el artista se ve obligado a hacer concesiones con el público, agrega Petro. Ana María Sánchez tiene una opinión que contrasta con las anteriores, y es que el actor tiene cada vez menos oportunidad de hacer personajes y esta pérdida se debe a que en la dramaturgia contemporánea los personajes son retazos, el teatro comercial solo se preocupa por el divertimento, por lo cual no es posible trabajar de manera profunda un personaje, y en la televisión es imposible hacer un personaje.

Pero la presencia del personaje en el teatro contemporáneo no está supeditada solo a razones comerciales o a que, como dice Lehman, el teatro dramático siga siendo, aunque cuestionado,

---

la normativa del teatro y la expectativa para la mayoría de los espectadores. En nuestro contexto, el personaje se sigue creando y comprendiendo de diversas formas, así como lo evidencian las múltiples nociones que sobre el mismo han elaborado los artistas entrevistados, y que nosotros hemos propuesto nombrar de las siguientes maneras:

### *Personaje como intersticio*

Los artistas Johan Velandia, Felipe Botero y Sandro Romero, mencionan que el personaje es una incompletitud, puesto que no está definido del todo por el texto dramático, por el actor o por el director; sino que se crea en el intersticio en donde se encuentra el trabajo de la dirección, la actuación y la dramaturgia.

### *Personaje como multiplicidad*

Para el director Cristóbal Peláez, el teatro es una mentira que demanda del actor ser un buen farsante para poder realizar la tarea de representar un choque de fuerzas, un conflicto entre unos personajes, que son los portadores de la acción. En esta reflexión Peláez acude a la mirada aristotélica, pero luego va más allá al plantear que el personaje viene de la naturaleza múltiple del ser humano. Sin embargo, nos dice que “desde nuestra formación nos han enseñado la unicidad y no se estudia esa multiplicidad que tenemos, que incluso, es la que nos lleva a hacer teatro, a tratar de convertirnos en

---

el otro, a fingir en un escenario”, puesto que, “queremos ser uno y no accedemos, porque siempre nos representamos distinto”. Pero también somos personajes en la vida cotidiana y en este sentido, todo el tiempo estamos representando. A este respecto, Peláez hace referencia a Nicolás Evreinoff, quien en su libro *El teatro de la vida* dice que no le gusta el teatro de la escena sino el de la vida:

Evreinoff llegó a trabajar con Stanislavski y se retiró, y dijo: “ya no me gusta el teatro puesto en escena, me voy al teatro de la vida”. Empezó a investigar la teatralidad de la vida y se encontró con que la vida era mucho más rica en su teatralidad, que en las puestas en escena. Porque existe un teatro de puesta en escena como espectáculo, que se confronta con un público, es decir, como arte, como técnica. Y hay otro teatro que está instalado en nuestro instinto, es decir, ¿qué clase de personajes somos nosotros? ¿Qué clase de personaje soy yo? Quizá es por eso por lo que uno aprecia tanto eso, que ha sido maravilloso, que es el baño: cuando nos enfrentamos con nosotros mismos y tratamos de arrancarnos la máscara; como Pessoa que dice ‘fui y me arranqué la máscara y cuando me arranqué la última máscara no había rostro’.

La multiplicidad y el teatro de la vida o la vida como teatro, como fingimiento, son aspectos fundamentales para lo barroco como *ethos* y como estética, y están presentes, así como nos lo muestra Cristóbal Peláez, en las reflexiones sobre el teatro contemporáneo.

Las exploraciones de esta multiplicidad tienen varios matices que podemos ver en las siguientes obras referenciadas por los artistas entrevistados.

---

**Camilo** (2015). Creación colectiva del Teatro La Candelaria, dirigida por Patricia Ariza. En la sinopsis de la obra, este grupo de teatro dice que

... decidió emprender la creación de una obra sobre Camilo Torres, un hombre representativo de la intelectualidad colombiana, cofundador, con el maestro Orlando Fals Borda, de la Sociología en Colombia, profesor universitario, sacerdote, político, rebelde y, por último, insurgente. Hacemos esta obra como un acto de recuperación de la memoria al pie de la conmemoración de los 50 años de su muerte y de la celebración de medio centenar de vida de nuestro grupo. El cuerpo de Camilo está oculto, para sus seguidores “desaparecido”. Y, nosotros y nosotras, en un acto de fe en la memoria, prestamos, como dice uno de los actores, nuestro cuerpo para su búsqueda y su presencia.

Cuando emprendimos este viaje, una de las razones que nos impulsó a seguirle la huella a esta intuición, fue la de tratar de entender este complejo personaje que concentra en su vida un cúmulo de ricas contradicciones: el misticismo, la rebeldía, el amor y el sacrificio. Pensamos también que, abordando estas contradicciones desde el teatro, se pueda ahondar en la comprensión tanto en la humanidad de este hombre histórico, como en el conflicto social que vivimos. Por un lado, Camilo nos propone el amor eficaz hacia los otros. Por el otro, él mismo vivió la dificultad de ejercer el “apostolado” o la militancia como un derecho legal y un acto de justicia. Y, por último, la decisión fatal de Camilo de rebelarse contra el establecimiento y vincularse a la insurgencia



---

en la que muere en su primer y último combate. (Recuperado de: <http://teatrolacandelaria.com/general.php?idmg=2>)

Para el montaje de esta obra el grupo partió de la consigna “todos somos Camilo”, según nos comenta el actor César Badillo. Cada actor representa a Camilo al mismo tiempo que plantea sus propias preguntas y sus posiciones sobre este personaje. Así, el personaje se multiplica, se atomiza, se desmitifica y se vuelve paradójal, ya que es y no es al mismo tiempo, y la obra se vuelve “como un caleidoscopio”, una pieza compuesta por muchos espejos en donde el espectador debe construir la imagen completa.

El objetivo de esta obra no era volver la historia de Camilo Torres el eje central de la creación, sino partir de cada actor para hablar de este personaje. En esta atomización, en esta multiplicación del personaje, cada actor fue expresando sus preguntas frente a los temas de la obra, nos dice Badillo: “¿Qué es la rebeldía? (...) ¿Qué es ser rebelde hoy?, (...) ¿De verdad, yo me identifico con Camilo? Ahí empezó a jugar esa persona frente a ese personaje. Empezaron a salir elementos autorreferenciales polémicos, porque yo no me identifico con las armas”. De tal suerte que el personaje no es propiamente Camilo, es y no es, y allí está la paradoja de la obra: “hay unos tracitos del personaje”. La obra es para este actor una

... especie de caleidoscopio, como espejitos y espejitos. Pero el espectador es el que se tiene que dar la imagen, no sé si se llega a dar, de lo que es Camilo. Entonces son como 15 posiciones [actores] sobre el personaje que hay en la obra, creo. Pero no hay un personaje de principio a fin clásico.

---

Tampoco hay una acción que se desarrolle de principio a fin, ésta está diseñada con base en ritmos y no en un argumento (fábula), por eso la acción es más performática.

***Nuestras vidas privadas*** (2009) es una obra escrita y dirigida por Pedro Miguel Rozo. En esta obra se desarrolla el conflicto de una familia tradicional de clase media alta cuya cotidianidad se ve alterada por

... la amenaza de la pérdida de la reputación de los integrantes de un mismo núcleo familiar, debido a un rumor que dice que el padre, la cabeza masculina, intentó abusar sexualmente del hijo de una de sus empleadas.

En ese momento surgen dudas, controversias, tensiones y especulaciones que servirán para que cada uno de los integrantes examine los dolores y rencores que por años no han sido exteriorizados.

El padre con toda su singular psicología, la madre abnegada que se comporta como si nada pasara, el hijo gay y bipolar, el psiquiatra aprovechado y un hermano rodeado de éxito, son algunos de los personajes que aparecen en esta obra caracterizada por la irreverencia, un lenguaje cercano a la sátira y mucha crudeza al momento de reflejar la realidad nacional. (Recuperado de <http://www.elspectador.com/impreso/teatro/articuloimpreso167979-esta-temporada-nuestras-vidas-privadas>)

En esta puesta en escena Rozo se planteó la exploración de la des-personificación del personaje creando una obra cuya

---

dramaturgia permanece dentro de los límites bien definidos del drama moderno, pero cuya puesta en escena pone en crisis esos límites al romper la unidad entre actor y personaje, ya que todos los actores interpretan todos los personajes, pero de manera fragmentada, porque cada actor interpreta distintas facetas del personaje. En este sentido, el autor y director nos dice que le interesaba indagar sobre unas "funciones de relación del personaje más que una representación mimética", por ejemplo, la representación del personaje de La Madre se da a través del asco como elemento determinante de su construcción y de su relación con los demás personajes de la obra.

¿Por qué des-personificar el personaje? El autor nos comenta que, por un lado, está la necesidad de renovar la concepción de caracterización naturalista dentro de parámetros académicos (edad, personalidad, estrato social, etc.) y, por otro lado, está la pregunta: ¿Un personaje es una persona? Roza considera que

... un personaje no es necesariamente una persona. En el teatro psicológico es la mimesis de una persona, pero yo pienso que en el teatro brechtiano hay mucho donde es la mimesis de una idea, de un concepto, y no por eso deja de ser menos válido, todos los autos sacramentales de Lope de Vega y de todo esto, el amor, la justicia. Un entremés de Lope de Vega, donde los personajes son alegorías, no son personas. Miremos qué posibilidades hay de romper ese estereotipo de personaje, entonces empezamos a probar distintas cosas: una, descomponerlo como en un prisma. Vamos a descomponer este personaje en distintas facetas, esta es

---

la faceta límbica, esta es la faceta moral, esta es la faceta perversa, la sagrada y tú te encargas solamente de esa parte del personaje.

A raíz de esta exploración el dramaturgo y director llega a la conclusión de que el personaje no existe en el actor, “porque como no es una persona, el personaje es un concepto que se construye en la cabeza del público (...) no es solamente un problema del actor, la construcción de personaje es un conjunto de todo, una luz puede construir un personaje” y el actor no solamente representa personajes, no está obligado a permanecer en el terreno de lo figurativo, puede ejecutar una acción mucho más poética sobre la escena.

***Kilele*** (2005) es una obra escrita por Felipe Vergara y dirigida por Fernando Montes, director del teatro Varasanta. Esta obra, según los creadores,

... se había comenzado a gestar el 2 de mayo de 2002 como una reacción a la barbarie cometida en Bellavista por el bloque José María Córdoba de la guerrilla de las FARC y el Bloque Élder Cárdenas de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) que, bajo la mirada cómplice del batallón Manosalva Flórez del ejército colombiano, iniciaron el combate que acabó con la vida de unas 119 personas que se refugiaron en la iglesia de la cabecera municipal del municipio de Bojayá. *Kilele* surgió como un intento de usar el arte para tratar de entender lo inexplicable, para unir fuerzas con los afectados directamente y levantar la voz para que no se repitiese. Queríamos contarle a la gente cómo la violencia sistematizada estaba permeado la vida y la cultura

---

chocoana; queríamos encontrar una manera de contar la historia de los chocoanos de forma que ésta se engranara en la memoria nacional y se convirtiera en la historia de todos, en la memoria de todos. Queríamos encontrar una voz para conjurar a los muertos del Chocó para que se nos revelaran como los muertos de todos, para que nos recordaran que el país entero tenía la responsabilidad de llorarlos y rendirles tributo a ellos y a sus sobrevivientes. (Recuperado de [www.barracudacarmela.com](http://www.barracudacarmela.com))

En esta obra los personajes tienen identidades borrosas que los vuelven múltiples. Los personajes son desplazados y al mismo tiempo ánimas en pena, ya que el dramaturgo encuentra en estas dos identidades aspectos en común, se dio cuenta de que “la gente que había sido desplazada vivía errante de un lado al otro, que no son desplazados una sola vez, sino que sucede constantemente (...) y es el mismo concepto de la ánimas en pena, que no se han podido ir del todo de la tierra, entonces están ligadas al mundo de los vivos, pero también están yéndose, entonces están y no están, al igual que los desplazados”.

### *Personaje como indeterminación*

Víctor Viviecas nos habla del personaje como indeterminación a partir de su obra *La técnica del hombre blanco* (2014). Lo que ocurre en esta obra es que Korvan ha retenido a un hombre al que llama Nirvana y lo esconde en el sótano de su casa. En un contexto de agitación social y de enfrentamiento, Korvan altera el

---

comportamiento habitual de quienes se encuentran en conflicto con el gesto inesperado de la captura. La presencia de certezas y la caída de las máscaras de esa pequeña sociedad que conforman Korvan con su esposa Agnes y los fantasmas de sí mismos que son Roscoe y Maggy. Hasta que un nuevo equilibrio sea conseguido (recuperado de: [www.teatrovreve.org/#obras](http://www.teatrovreve.org/#obras)).

La obra, nos dice Viviescas, tiene todas las condiciones externas, superficiales para ser una obra de representación de ficción clásica. Lo que puede defenderla como obra contemporánea es que trabaja con la indeterminación de los sujetos y aparece por lo menos en tres posibilidades:

El espectador que acompaña la obra nunca sabe quién es el negro [Nirvana], ni sabe quién es Agnes, ni sabe quién es Korvan, porque los personajes están todos doblados de los discursos de los otros, por lo tanto, nunca sabemos exactamente quiénes son. De entrada sabemos que Korvan se hace llamar Rosco, y cuando él se hace llamar Rosco, Agnes se hace llamar Maggy. Que esto es un fantasma, un deseo, una realidad efectiva de desdoblamiento... La pieza nunca lo resuelve, y del negro nunca sabemos más que las hipótesis que tienen los otros sobre él. Lo único que sabe el espectador es que lo matan, o sea, lo tenían retenido y lo matan. Allí supone un tipo de drama donde no hay consistentemente personajes. Entonces, la apreciación del espectador es toda hipotética: si es verdad que este hombre es un hombre negro que lo capturaron ayer, entonces pasa eso. Claro que, si todo eso no es verdad, entonces todo se me desbarata como hipótesis. Hay un momento en que la mujer le dice al hombre: no es verdad

---

que estés ciego, todo lo que dices lo comprendo. Como no hay forma de ir a verificar un estado de verdad, el espectador tendría que volver a reconstruir la obra diciendo: y si el negro sí los entiende (...) ¿qué significa? Que el espectador está en frente de una obra, pero al mismo tiempo no tiene certeza de frente a qué obra está. Esa indeterminación da buena cuenta de la escritura contemporánea que asume la indeterminación del sujeto.

### *Personaje como cualidad energética*

Dice Fernando Montes, en cuanto al personaje, que existe como lo escribió Shakespeare. Hamlet, por ejemplo, es un mundo, un pensamiento. Pero también existe la respuesta que yo le pueda dar hoy a ese Hamlet “con este actor, con esta historia, con esta edad, con estos antecedentes”. Si existe Hamlet ¿dónde está? ¿Qué debo hacer para representarlo? Hacer una reconstrucción histórica para hacer existir a este personaje, considera este director, tendría sentido solo para los ingleses, para nadie más. Entonces, “¿ese Hamlet es ese actor en las circunstancias dadas de Hamlet? O, como cuestiona Stanislavski, ¿es el actor usando a Hamlet como trampolín para hacer el salto, como diría Grotowski? ¿Es el Hamlet de Heiner Müller que empieza ‘yo no soy Hamlet’?”.

Para Montes, el personaje teatral está en el papel. Lo que existe somos nosotros, aquí y ahora, que nos ponemos en relación con lo que escribió Shakespeare, porque Varasanta siempre ha trabajado el texto como un amigo más, como una de las partes de la construcción del espectáculo, que cuenta con la creación del

---

actor, la edición del actor y las imágenes que surgen durante el proceso de creación.

El trabajo del actor es construir una presencia a partir de los temas que se tratan en cada obra. Pero, afirma Montes, “esos temas solo pueden tocar al actor en su realidad. En su realidad de ser humano. [...] no es solamente lo que ha vivido, sino también sus deseos, sus aspiraciones, su contexto histórico, donde nacimos, la historia de su familia, la historia de su pueblo”, y a pesar de que muchas veces el actor las desconoce, empiezan a operar en él y surge en sus reacciones, acciones y en su imaginación. Lo que se hace con el actor es “estructurar esas acciones y esas imaginaciones y esas reacciones, y ahí surge algo que alguien podría leer desde el teatro clásico como un personaje, aunque realmente no hay personaje”.

Esta presencia de los actores, organizada dentro de una estructura y en torno a unos temas (la violencia es un tema recurrente en las obras de Varasanta), busca generar una vivencia que se comparte con los espectadores, que tienen un inicio, un desarrollo y un final, pero que no obedece a los cánones aristotélicos, sino que es una vivencia que es más como un fragmento, como cuando se cuenta un sueño, porque “la vida no es aristotélica. No, eso es una pendejada que llevamos como dos mil años (...) que ya eso se está rompiendo y se está ganando, pero la vida no es aristotélica. Eso nada que ver, unidad de tiempo, de espacio y de acción”.



---

## *Personaje como simulación*

Johan Velandia dice que el personaje es una entidad a través de la cual se comunica con los espectadores, un vínculo, un canal, una excusa para transmitir algo, para poder ser parte del pensamiento del espectador, es la materialización de unas ideas estéticas, temáticas y escénicas que tiene el actor. Tiene unas características filosóficas, que indican hacia dónde va direccionado el pensamiento; tiene unas características materiales o externas, quién es, quién nos habla, cómo se vuelve cuerpo ese pensamiento, cómo se comunica, cómo se comporta, su proxemia, su *kinesis*.

El personaje es el punto de encuentro, el lugar donde confluyen el trabajo de dramaturgia, actuación y dirección, es el punto de partida y el punto de llegada, porque es una creación que se compone, se desbarata y se recompone a lo largo del proceso de creación, en este sentido es una creación colectiva, puesto que durante el montaje de la obra todo el grupo interviene en la configuración de cada personaje. La puesta en escena es definitiva en la construcción de un personaje, pero esta es una construcción constante que se hace en cada presentación de la obra. Por eso dice:

La categoría del personaje no es como tan mística como la creía cuando empezó a estudiar. Que uno decía, estoy en personaje, entonces uno pensaba que lo poseía, (...) que llegaba una entidad diferente a uno mismo, que lo poseía y que uno empezaba a hablar de tal cual forma y se comportaba de tal. (...) Pero luego

---

(...) me doy cuenta que es muy relativo eso y que, finalmente, el actor lo está manejado todo.

El personaje es una manipulación, una máscara, una figura que permite expresar, que lleva al espectador a una emoción, sensación o sentimiento:

A veces el personaje no existe, yo estoy diciendo esto y cambio la voz y me visto de tal manera y camino de tal forma para hacerles creer que y llevarlos a donde yo los quiero llevar, y entonces el personaje resulta ser como un simulacro, como una estrategia; como la estrategia que, desde la dirección o desde el escritor o desde el actor, utilizo para decirle al público “esto es lo que yo pienso o esto está pasando o ésta es mi visión sobre tal tema o pilas con esto, cómo estamos reaccionando frente a la sociedad”. Finalmente está ahí muy presente, ahora lo siento, la voz del actor y del director.

La representación es la potencia del teatro y el planteamiento del conflicto es la movilización de esta potencia. Si no hay conflicto, tal vez no sea teatro sino una obra plástica, una instalación. Y en esta representación, el personaje se encuentra en un intersticio: no es aquella entidad clásica mística que posee al actor, pero tampoco es solo el actor porque ¿dónde quedaría su tarea artística? Es una construcción de dos presencias simultáneas, la del actor que es consciente de que está representado y la del personaje como máscara o simulacro que es diferente a la presencia del actor.

---

## *Personaje como representación del hombre común*

El dramaturgo Felipe Botero explora el personaje como un hombre común invisible y cotidiano con el cual el espectador se identifica. Este personaje se construye a partir de un texto que es la acción, que tiene un porqué y un para qué y le otorga identidad al personaje, cuyo conflicto se desarrolla a través del diálogo. A pesar de que esta comprensión es muy cercana al personaje naturalista del drama moderno, Botero también entiende que el personaje es una incompletitud porque no es creado completamente por el dramaturgo, sino que es una entidad que el actor termina de construir. En una de sus obras más recientes titulada *Silencio, el niño está dormido* (2016), Felipe Botero continúa su exploración del personaje cotidiano profundizando en características como la construcción de opuestos, los conflictos consigo mismo y la evidencia de que los personajes no son seres ideales ni aleccionadores. Este autor busca dotar a los personajes de una voz propia, porque considera que el personaje pierde cuando se vuelve vocero del autor.

El dramaturgo Erik Leyton dice tener una concepción clásica del personaje, aunque también incluye en él características del personaje moderno producto de la crisis del drama. El personaje es el elemento constitutivo de la trama, el vector de la acción en el que recae la mayor parte del sentido, es un constructor de sentido y de cambio. El personaje es a través de la acción. Es una realidad condensada y corporeizada dotada de historia y de intenciones. Leyton explora la individualidad del personaje, su complejidad psicológica y sus contradicciones como producto de un problema interior. Al mismo tiempo que acepta su indeterminación, debido

---

a que es la representación de un hombre perdido, un hombre sin objetivos. Estos personajes a pesar de tener obstáculos no resuelven nada, son personajes que no se quieren ver, no se quieren reconocer debido al hecho de que “vernors al espejo nos cuesta”. A pesar de tener intenciones, conflictos, contar con un antes y un después, el dramaturgo procura que sus personajes no tengan una sola cara, ya que nosotros mismos somos una multiplicidad.

Por su parte, Andrés Rodríguez, desde una perspectiva del teatro clásico, se mantiene en el concepto de que el personaje es la representación de una persona y que el teatro no puede ser sin personajes. Pero, pone en tensión estas ideas tradicionales del teatro al construir sus personajes desde la exploración del transhumanismo<sup>8</sup> y posthumanismo<sup>9</sup>. Así se puede ver en la obra *Test a Turing* (2015), pieza que según Rodríguez,

... se soporta en los postulados de David Lavy, uno de los principales expertos en inteligencia artificial, quien, en su libro *Amor y sexo con robots*, argumenta un nuevo nivel de intimidad en las relaciones de los seres humanos. *Test a Turing*, nos sitúa en un futuro no muy lejano, donde, cercanos a un punto de singularidad en el que la fusión máquina-hombre es el mayor anhelo, se realiza un experimento donde el objeto de estudio

- 8 | Transformación de la condición humana mediante la tecnología que busca mejorar las capacidades físicas, psicológicas e intelectuales del ser humano.
- 9 | Corrientes de pensamiento que aspiran a la superación del humanismo gestado por la modernidad desde el Renacimiento.

---

A (Abelardo) supone ser parte de un análisis de integración de software, y una robot (Eloiza), objeto de estudio B, supone ser parte de un análisis de integración endógena; pero, entretanto, los fines reales de tan extraña experiencia están por descubrirse. (Recuperado de <https://www.libeluladorada.com/programaci%C3%B3n/este-mes/test-a-turing/>)

### *Personaje festivo*

Misael Torres explora esta posibilidad del personaje teatral desde las especificidades del teatro al aire libre. El personaje festivo requiere una concepción de la actuación en donde el actor toma su cuerpo y su voz como herramientas fundamentales para crear un personaje distinto de sí mismo. Este director afirma que

... todos los personajes que tú ves en la historia del teatro, todos esos personajes han salido de la fuente popular. [...] esos personajes llevan mil, mil quinientos años, quinientos, ochocientos y no desaparecen. ¿Por qué no desaparecen? Porque son personajes nacidos, digamos, de la memoria popular. En el caso de *Ensamblaje*, y en mi caso, ¿yo qué he hecho? Tomar personajes populares como el diablo y convertirlos en personajes dramáticos y darles un sentido dramático, digamos, dentro de la dramaturgia que yo realizo. (...) resignificar los diferentes personajes que han sido creados desde el ámbito popular y darles, digamos, un tratamiento teatral para que sean sólidos y para que permanezcan a través de los tiempos. Por ejemplo, un personaje popular de la

---

cultura americana es el dictador latinoamericano, por eso estoy montando *El otoño del patriarca*.

En la obra *Las tres preguntas del diablo enamorado* el procedimiento que sigue este director es, como nos ha dicho, tomar un personaje de la tradición popular y convertirlo en un personaje dramático. En esta obra, tal como lo describe la periodista Xiomara Montañez,

... sus personajes, el Diablo Enamorado, la Muerte en Vacaciones, el Matachín Volao, el Ánima en Fiesta, la Vaca Loca, Anímus y Fi Extá (El hijo de rumba), salen del fondo de la imaginaria popular, de la creencia y del mito. Todos se encuentran en el camino donde se cruzan la muerte y la vida, en una constante búsqueda del amor, en un canto al amor. “El Diablo tiene su propio sufrimiento, una pena de amor; y allí su corte de acompañantes trata de ayudarle a superarla; pero a su vez en esta corte todos tienen su propia pena de amor; y es así como tienen un pacto secreto: El Diablo les concede que puedan tener su propio amor, si le consiguen uno a él”, explican los creadores de este trabajo. (...) Este Diablo que recoge tradiciones de la Costa Caribe, de Riosucio (Caldas) y de tantas fiestas y carnavales que a su nombre se celebran en Latinoamérica, a través de un texto dramático, con elementos tragicómicos, recopilado, investigado y plasmado por su autor. (Recuperado de <http://www.vanguardia.com/historico/30350-bosque-4-alcobas>)

---

## *Existencia paradójica del personaje*

Este panorama de la diversidad del personaje nos muestra que la coexistencia del personaje con *formas otras* de representación o presentación, no implica solamente una dicotomía entre el recurso al personaje y el abandono de este; sino que observamos en el teatro contemporáneo una condición paradójica del personaje en donde este *es y no es al mismo tiempo*. En esta paradoja se conjugan muchos de los elementos que hemos analizado como parte de la constelación del personaje teatral en crisis en la contemporaneidad, tales como las definiciones provisionarias, la necesidad de renovar la noción de personaje, el reconocimiento de la multiplicidad, la incompletitud y la indeterminación del personaje, las diversas y disímiles fuentes de las que puede partir la creación escénica, y en definitiva, la coexistencia de lenguajes teatrales diversos sin eje unificador. La particularidad de esta condición paradójica del personaje es que su permanencia en la escena contemporánea acontece a través de la *coincidentia oppositorum* y del *tertium datur*, esta zona de ambivalencia sobre la que lo barroco llama nuestra atención. Lo paradójico implica también un desbordamiento, una ruptura de los límites del concepto de personaje, ya que este sobrepasa las fronteras de sí mismo para mantener su vigencia en el *teatro del presente*. Este desbordamiento llega hasta unos límites en donde los artistas prefieren soslayar el término *personaje* y buscar otras nociones que den cuenta de sus exploraciones creativas de una manera más amplia: *cualidad energética, evocación, esbozo, trazo, contenedor, simulacro, rapsoda*; incluso algunos artistas plantean la posibilidad de que el actor sea él mismo un personaje. Podemos

---

comprender estas *presencias escénicas otras* que mantienen una relación paradójal con el personaje teatral, a partir de las obras creadas por los artistas entrevistados, que describiremos a continuación:

Sobre ***Mujeres en la guerra*** (2001) y ***Columpio de vuelo*** (2009), Carlota Llano, creadora e intérprete de estos dos monólogos, nos dice que los personajes son construcciones abiertas y siempre cambiantes, y que incluso la propia actriz puede devenir en personaje. En efecto, en la obra *Mujeres en la guerra*, que recoge cuatro testimonios de mujeres que han padecido la guerra en Colombia, la actriz “sirve de médium para encarnar a alguien, el trabajo de la actriz es poner todas sus capacidades físicas, técnicas, emocionales, espirituales, al servicio de encontrar a ese alguien”. Pero, por otro lado, la actriz misma se convierte en personaje que, en el caso de esta obra, “es la que enlaza, a través de la historia del mito de la creación Cogui y que se convierte al final también en otro testimonio”. Carlota Llano acude a la metáfora por la crudeza de la realidad signada por la violencia que se cuenta a través de las vivencias de los personajes de la obra. En la obra interactúan dos dimensiones de la acción: 1) La palabra como acción que conduce la narración de cada uno de los personajes dentro de la guerra o como víctimas de ella. 2) La acción como metáfora que genera un contrapunto con la palabra, así la acción en la escena no es una reiteración de lo dicho a través de la palabra, sino unos gestos, acciones y relaciones con los objetos que la actriz propone para establecer un diálogo con la narración sobre la violencia.

La obra no es solo la representación de unos personajes involucrados como víctimas o victimarios en la guerra colombiana,



---

es también un diálogo entre estas historias y la propia actriz. No es un diálogo del tipo épico, puesto que la actriz no se presenta distanciada para presentar sus puntos de vista sobre los personajes o sobre las historias que se narran, ni plantea a los espectadores la tarea de develar a través de la obra las causas y consecuencias de la violencia; es un diálogo en la dimensión de lo sensible, que la actriz expresa a través de la acción como metáfora.

En *Columpio de vuelo*, la actriz ha pasado de representar a mujeres víctimas o partícipes de la guerra en Colombia (una guerrillera, una campesina con vínculos con paramilitares, la madre de Carlos Pizarro, entre otras) a despojarse de un personaje para hablar ella misma de su propio duelo por el asesinato de su hermano. Ambas obras están para ella dentro del género del testimonio, aunque con mucho recurso a la metáfora y a la acción poética. Pero, incluso cuando Carlota Llano habla en primera persona en *Columpio de vuelo*, la actriz considera que hace un personaje de ella misma, porque hay una construcción y asume una actitud específica de acuerdo con las necesidades de la obra: “¿Ahí hay un personaje? Sí, es Carlota, es una construcción. Si hago otra obra donde el personaje sea Carlota van a ser otros momentos, otros aspectos, otro momento de la vida de Carlota”.

Víctor Viviescas se encuentra del otro lado de esta comprensión del personaje, porque considera que se puede decir que el actor que entra en un espacio escénico caracterizado se transforma, “pero decir que esa transformación lo convierte en personaje, es una manera de hacer una síntesis un poco abusiva”, porque el personaje tal como lo caracteriza Aristóteles, tiene un objetivo, un carácter, se propone algo dentro de la acción. Cuando el actor en

---

escena se enuncia como tal “yo soy Víctor Viviescas”, el público entiende que es una persona y no un personaje, entonces

... si yo pongo muchos materiales de mí mismo en escena, eso no me hace un personaje, eso me hace un tipo de operación en el cual mi “yo” se desdobra en escena. Decir que ese es un personaje, o el personaje de Víctor, para mí es una síntesis o una especie de atajo para ahorrarse explicaciones.

***Viceversa*** (2007), escrita y dirigida por Pedro Miguel Rozo. El tema de esta obra es la transfusión de personalidades. Dice Rozo que es sobre

... una mujer que se vuelve otra. Hay una mujer que le quiere robar la vida a la otra y la torpedea psicológicamente y la destruye para ella poder adoptar su personalidad. Por eso se llama *Viceversa*, porque la primera parte, son Julia y Marta, y en la segunda parte Marta suplanta a Julia y le hace creer a Julia que ella es Marta. Ese es el juego. El problema no es solamente ella pasarse a la categoría de Julia, sino convencer a Julia de que ella es Marta, ese es el acuerdo.

Pero, además, la obra plantea el concepto de meta-personaje, porque se propone un personaje que interpreta a otro personaje; aquel no es otro que las propias actrices, quienes se interpretan a sí mismas dentro de una relación de enemistad y a su vez interpretan a los personajes de Julia y Marta. De este trabajo empezó a surgir para este artista la pregunta sobre los límites de la representación.

---

***Banquete antropofágico*** (2014), creación del Teatro Varasanta a partir de las obras *Las tres hermanas* de Chéjov y *Tito Andrónico* de William Shakespeare, dirigida por Fernando Montes. La actriz Liliana Montaña nos dice que el trabajo de Varasanta no se centra en la construcción de personajes, sino en la construcción de materiales escénicos desde su relación personal con los temas que se trataban en cada montaje. El personaje no es un tema que ocupe la reflexión del grupo, sus búsquedas se centran en la relación que establecen con los espectadores, “de qué queremos contagiar al espectador, cómo queremos que vibre, que la voz toque el corazón de este espectador, que este canto le toque la piel y no solo el oído, que este movimiento realmente exprese la libertad”, comenta la actriz. Y agrega que *Banquete* “se propone exhumar las estructuras mentales presentes en dos obras insignes de nuestra cultura occidental, que también operan en nuestra sociedad”, lo que se evidencia en la descripción que el Teatro Varasanta hace de la obra:

*Tito Andrónico* es una obra frenética, que destila sangre y que presenta la muerte de una manera tan natural, permanente, directa y sin descanso, similar a las masacres perpetradas en nuestro país, a las desapariciones forzadas, a los desmembramientos y a los ultra discursos de diferentes grupos al margen de la ley. *Las tres hermanas*, por su parte, es una obra que manifiesta la imposibilidad del hombre moderno de llevar a la acción sus deseos, la indolencia, la inercia moral y la falta de responsabilidad. Es en esa especie de indolencia e inactividad que se expresa la tragedia. ¿Y si finalmente la violencia no es más que una

---

reacción mecánica a la violencia, el desafío no sería la acción de la no violencia? (Recuperado de: <http://www.kioskoteatral.com/banquete-antropofagico/>)

En esta obra el grupo usa el recurso a la auto-referencia que ya había explorado en otras puestas en escena como *Fragmentos de libertad* (2009), y fue creada combinando diversos materiales: acciones autorreferenciales de los actores, personajes femeninos de la obra *Las tres hermanas* de Antón Chéjov y personajes masculinos de *Tito Andrónico* de Shakespeare y explica Liliana que

... la línea general de acciones en el montaje tiene que incluir a Liliana, pero también a Olga, pero también al hombre de Tito Andrónico. Entonces uno como actor tiene que encontrar unas transiciones y unas justificaciones que son otra línea que no es la del personaje. Es como las tres ahí en conjunto, o sea son varios personajes, más yo.

Estos personajes son esbozos, están incompletos y desdibujados, no están definidos. La construcción de la acción se da a partir de la relación de la actriz con los temas tratados en la obra “cómo hablamos de los desaparecidos, cómo hablamos del oficio del teatro, de la violencia y de la creación y de la inutilidad de estas tendencias performáticas”.

El eje de análisis de los diferentes personajes era ella misma. Montaña lo explica de la siguiente manera:

---

Liliana en relación con Olga [personaje de la obra *Las tres hermanas* de Chéjov], Liliana en relación con Masha [personaje de la obra *Las tres hermanas* de Chéjov], Liliana como actriz en relación con su oficio, Liliana en relación con la historia de Pacho [actor de la obra] y qué le importa a ella el papá de Pacho y qué le importa Pacho como actor, o Liliana en relación con Gina [actriz de la obra] y qué le importa a ella el papá de Gina, o qué le importa que Marcia [actriz de la obra] se eche la madre a sí misma... Como toda una respuesta humana, pero en relación con los temas de la obra, que sí en mucho está, como la violencia contra las mujeres, lo femenino, la inutilidad, la imposibilidad de hacer nada en el mundo burgués, en un mundo donde estamos cómodos.

La crisis del personaje permite romper la ficción y ha permitido más libertad en la creación. Hay quienes plantean que la crisis de la representación es un tema ya superado, pero la actriz considera que aquello no se puede afirmar categóricamente y a favor de la representación nos dice que defiende el artificio y la extracotidianidad como cualidades necesarias para la creación escénica, así a esto no se le pueda llamar personaje. Dentro de este contexto opina que el personaje no está muerto del todo, pero muchas veces se siente más conexión y más empatía con una cosa sincera que no es representación, aunque muchos espectadores se emocionan profundamente con la línea del personaje. Lo que habría que pensar, según la actriz, es cómo hacer más intensa la experiencia de revelación a través del personaje.

---

***Homo sacer*** (2007) y ***La herida*** (2013) son obras del Teatro de Occidente dirigidas por Carlos Sepúlveda, quien considera que el teatro contemporáneo no tiene personajes, por eso nos dice:

Yo no intento hacer personajes. (...) En el teatro que yo estoy haciendo, ya trabajar un personaje con una barriga, un bigote, ya no me interesa para nada ese criterio de representación. Evoco personajes, evoco a Danton, en este nuevo material que estoy trabajando evoco a José Asunción Silva, evoco a Alfonsina Storni, evoco una serie de poetas suicidas, Sylvia Plath, etcétera, pero como evocación, no me interesa que el actor represente a Sylvia Plath.

Ese teatro, que viene después de Heiner Müller, es un teatro donde la noción de personaje ya no es tan fija. (...) las problemáticas de la condición humana contemporánea, probablemente ya no se puede leer tan claramente a partir de Shakespeare. Es muy complicado, porque nosotros hemos sido formados por una tradición teatral, y reconocemos a Shakespeare, Molière, lo que tú quieras. Y no estoy negándolos, pero mi interés como creador en este momento ya no pasa por la idea del personaje.

En *Homo sacer* el grupo partió de testimonios de paramilitares sobre prácticas de antropofagia para deshumanizar a sus víctimas, pero sin la intención de llevarlos a la lógica del personaje, de tal forma que los actores hablan de sus propias vivencias y como telón de fondo estaban estos testimonios que no se dicen nunca en el

---

escenario, por eso dice Carlos Sepúlveda que aquí no hay ningún intento de representación.

En *La herida*, el grupo aborda el tema de los diálogos de paz a través de unos textos políticos del proceso de la revolución francesa y se pregunta:

¿Qué significa la Ley? ¿Qué significa tener una patria? ¿Cuándo se puede modificar la Ley? ¿Quién la modifica? (...) ¿Quién construye las leyes? ¿Cómo se construyen las leyes? ¿Las leyes son un asunto de los políticos o es un asunto de los ciudadanos? ¿Quién tiene potestad para cambiar una ley?, etcétera. ¿Qué es lo que constituye un Estado? ¿Un estado lo constituye el territorio? ¿Las instituciones?

Esas preguntas, aclara Sepúlveda, se hicieron en la Revolución Francesa, es decir, no en vano, tanto nuestra Constitución, como el acta de independencia estuvieron fuertemente influidas por lo que estaba pasando en Francia. Aunque la obra pone en juego a los actores dentro del contexto de un burdel en Francia, esta no plantea personajes fijos, sino que “se construyen partituras, música, canciones, coreografías, una propuesta plástica”, es una puesta en escena “que reflexiona sobre la naturaleza de una patria, y no necesariamente pasa por la noción de personaje”.

El teatro para este director ya no es el escenario de los grandes relatos, por eso reconoce la contingencia y la fragilidad del hecho escénico: “yo no puedo ni como director ni como artista ni siquiera recomponer mi propia vida, ¿cómo quiero yo atreverme a recomponer la vida de los demás?”. El teatro para él se da en la

---

posibilidad de crear comunidades efímeras de sentido en donde se visibilizan cosas que son

... absolutamente sencillas, frágiles, humanas (...) El teatro que nosotros hacemos en Bogotá, (...) tiene intereses que son de alguna manera frágiles. (...) ya no hay un intento de transformar socialmente los paradigmas sociales (...) vivimos en unos tiempos tan absolutamente complejos, tan absolutamente transitados por los fenómenos del mercado, por los fenómenos de las comunicaciones, etc., que el solo hecho de ir a una sala de teatro se convierte para mí en un fenómeno de resistencia.

Estas razones han modelado las búsquedas de Teatro de Occidente, por eso en *Homo sacer*, que como hemos dicho, se aborda el tema de la violencia, al grupo no interesaba generar un discurso que cambiara el comportamiento de los colombianos con respecto a este tema, lo que podían hacer era visibilizarlo con la probabilidad de “crear algún tipo de sensibilidad al respecto sin poder transformar nada”.

Estos son los criterios que asume este director con respecto a la crisis de la representación, no como solución a la misma, sino como alternativa, como una mirada crítica, porque considera que “es muy poco lo que podemos hacer por la condición humana”. Por eso no le interesa hacer un teatro masivo, sino “reflexionar junto con el espectador los asuntos que transitan por esa Colombia compleja que nos tocó vivir”.

*Arimbato* (2012) es una obra escrita por Felipe Vergara y puesta en escena por el Teatro Varasanta y La Barracuda Carlema



---

bajo la dirección de Vergara y Fernando Montes. Esta obra, según la descripción de sus creadores,

... se desarrolla entre cantos embera y coloridos movimientos que narran las creencias ancestrales sobre la muerte de los pueblos embera katío. Para el desconocimiento de muchos, jóvenes de esta comunidad indígena, deciden, a finales de los años noventa, suicidarse a razón de la violencia sistemática a la que fueron y aún son sometidos por diferentes actores del conflicto. Ellos a la muerte le llaman, *Arimbato*.

La obra propicia un encuentro entre los muertos y los mundos personales de los creadores de la obra, moviéndose desde las notas frías de los periódicos hacia la creación de un movimiento onírico que se comunica con el mundo indígena y el corazón colectivo de nuestra sociedad. *Arimbato, el camino del árbol* encuentra en la poesía y el canto una manera para restituir el dolor y evocar la resistencia latente en unas profundas ganas de vivir. (Recuperado de: <http://www.kioskoteatral.com/arimbato-el-camino-del-arbol-2/>)

En *Arimbato*, nos dice el dramaturgo, no hay personajes, sino una suerte de contenedores de personajes, que son los actores con sus propias vivencias acerca de los suicidios sistemáticos de los jóvenes de la comunidad indígena embera; “buscamos narrar estas historias a partir de nosotros mismos”, sin embargo, “dentro de esta línea a veces hay la oportunidad de entrar en ciertos personajes”.

---

***Pharmakon*** (2008) es un texto escrito por Carlos Mayolo en 2000 y puesto en escena por Sandro Romero Rey. Esta obra, según se explica en la página web del director,

... es un diálogo sin tapujos entre un Paciente y su Médico, donde aquel confiesa sus adicciones, las razones de su delirio y la relación directa entre las drogas y la poesía. Canto del cisne, antesala de su propia muerte, a partir de las cuatro versiones que Mayolo dejó escritas bajo el título de *Pharmakon*, sus amigos, la actriz Alejandra Borrero y el director Sandro Romero Rey, han realizado una puesta en escena de cámara, en la que se combina el cine y el teatro, la televisión y el espectáculo multimedia. Alejandra Borrero, corriendo otro de los grandes retos de su carrera, representa el rol protagónico, mezcla de hombre y mujer, de ángel y demonio, de ser lúcido y de sombra de la decadencia. Impulsado por las voces fantasmales de su médico (representadas por distintos actores del cine y la televisión que trabajaron en vida con Carlos Mayolo) el Paciente de la historia hace un recuento de su vida y sus excesos, hasta que la evidencia de la muerte lo pone contra la pared: contra la pared donde se proyecta la película de su propia existencia. Según las palabras de Sandro Romero, deja ver, sin tapujos, el ser humano que se escondía tras el director de cine colombiano Carlos Mayolo (1945-2007): un niño, un genio, un borracho, un megalómano, un creador, un drogadicto, un terco, un triunfador, un poeta, un hombre iracundo y feliz. Mayolo nunca se arrugó ante nadie. Habló todos los idiomas, se codeó con los protagonistas del mundo del cine sin complejos, vivió y murió sin contemplaciones y así,

---

sin más ni menos, se dedicó a garrapatear y a recordar su paso por el mundo. (Recuperado de: [www.sandroromero.com](http://www.sandroromero.com))

Romero Rey nos explica que en esta obra se encuentran de manera simultánea la presencia de la actriz, el personaje hombre-mujer y que es también el propio autor del texto.

***Corruptour*** (2015) es una obra escrita por Verónica Ochoa y dirigida por Felipe Vergara. La obra es un recorrido en chiva por la ciudad de Bogotá en donde se visitan los lugares que dan cuenta del asesinato de Garzón y de las personas involucradas en este crimen, es decir, los autores materiales, intelectuales e ideológicos; esta “cartografía de la corrupción” es la estructura dramática de la obra. El recorrido es guiado por cuatro azafatas que no están concebidas como personajes sino como canales de información. No le interesa a la dramaturga crear para estas azafatas un perfil psicológico o unos rasgos físicos, sino la potencia de cuatro actrices dispuestas “a profanar un monumento nacional, a hacer un grafiti, a pegar un afiche”. Durante el recorrido se suben a la chiva una serie de personajes que son el calco de los creados por Jaime Garzón en sus programas de humor y crítica política, aunque en esta obra estos personajes no tienen la voz crítica que les dio su creador, sino que transmiten al público la información sobre el asesinato de Garzón.

Aunque en esta obra, la dramaturga se encuentra en el terreno de la disolución del personaje, considera que cada obra tiene su necesidad y su propio dispositivo escénico, es por eso por lo que no tiene ningún discurso fijado sobre el personaje. Ha explorado tanto el terreno de la construcción de personaje como el de las escrituras

---

que se construyen desde la escena en donde no hay personajes sino “una suerte de energías que atraviesan a los actores y se liberan”.

Cuando aborda la creación de personaje, lo entiende como “un canal que permita ver nuestras contradicciones (...) desplegar una mirada o una galería de miradas del mundo”, que, en el caso de *Barrio malevo*, su obra más reciente, “es un asunto absolutamente sociológico” en donde se sientan a la mesa varios sectores de la sociedad encarnados por unos personajes, se toman unos tragos y juegan “a sacarse la porquería”. La creación de estos personajes se da a partir del “contacto directo con la vida”, del “puro ejercicio documentalista de irse a meterse en un bar y hablar con un tanguero y tomarte unos tragos con él y que te cuente historias, y ya”.





# INCONCLUSIONES

OCTAVIO PAZ AFIRMA que el barroco “acepta todos los particularismos y todas las excepciones” (Paz, 1976, p. 14). Nuestro contexto ha sido siempre el del mestizaje cultural, y es necesario construir categorías de análisis que nos ayuden a dar cuenta de esta multiplicidad y sus expresiones en el arte y la cultura. La mixtura ha configurado nuestros diversos modos de ser, estamos acostumbrados a revolver cosas de muy distintos orígenes e incluso opuestos, por lo que, ante el estado de crisis de nuestra época, no quedamos en el vacío, sino que podemos recurrir a la constelación de la historia para configurar formas *otras* (nuevas o no) de lo teatral dentro de lo dramático o más allá de él. Esto es algo que ya acontece en el *teatro del presente* y Lehmann nos lo recuerda al afirmar que “el teatro posdramático incluye la presencia, la readmisión y la continuación de estéticas antiguas, incluso de aquellas que ya habían

---

rechazado anteriormente la idea dramática al nivel del texto o del teatro” (Lehmann, 2013, p. 45).

Lo barroco es capaz de dar cuenta de las mixturas, por eso nos sirve como mirador del teatro contemporáneo, porque al explotar el canon del teatro dramático sus fragmentos entran en interacción con formas *otras* que se encuentran más allá de sus límites, es decir, ocurre un mestizaje, la posibilidad de crear reuniendo lo heterogéneo. Gracias al empleo del “vértigo de la ambivalencia” (Echeverría, 2000, p. 216) como soporte de la experiencia estética, lo barroco no nos plantea la dicotomía de ser o no ser; esa ya no es la cuestión. Nos plantea una tercera posibilidad, que es ser y no ser al mismo tiempo. Este *tertium datur* es en donde nuestro teatro contemporáneo ubica al personaje en crisis, su presencia como indeterminación exacerbada es una existencia *barroquizada*: ante el imperativo de la elección personaje/no personaje podemos optar por los dos contrarios a la vez, experimentando al mismo tiempo su rechazo y su revitalización.

En efecto, la noción misma de personaje es hoy nebulosa, no distinguimos con claridad sus contornos, pero ahí está. Adaptada a las necesidades específicas de cada creación, de cada localización, permanece en constante movimiento, tal como el *ethos* barroco. ¿Hasta dónde podemos expandir los límites de esta noción de personaje? ¿Al despojarnos como actores del personaje, entendido como una construcción ficcional, pasamos a hacer de nosotros mismos un personaje o por lo menos, una presencia que comparte ciertas características con él? ¿La caída en crisis o el desuso del drama como normativa del teatro contemporáneo implica necesariamente la caída en desuso del personaje?



---

Víctor Viviescas considera que “el terreno del personaje, destruido el terreno del drama, ya no existe, no hay posibilidad” (comunicación personal, 20 de agosto de 2015). Entonces, ¿el personaje solo se puede dar dentro del drama, incluyendo los terrenos de su propia crisis? El personaje teatral, así como lo muestra el estudio de Robert Abirached, le pre-existe al drama moderno y su definición era otra diferente a la que elaboró lo que él llama el teatro dramático burgués, el teatro del realismo radical. Teniendo esto en cuenta, ¿es posible que el personaje exista, *mutatis mutandis*, después del drama?

Algunas formas teatrales contemporáneas buscan prescindir del personaje, pero no por ello podemos decretar su muerte. Debemos insistir en la coexistencia de opuestos, la *concordantia oppositorum* que nos plantea lo barroco y la lógica contradictorial: afirmar que la crisis del personaje teatral se resuelve con su disolución es una síntesis apresurada en un contexto que rehúye a las síntesis, solo podemos constatar que después de la crítica al personaje del drama moderno lo que vemos es la coexistencia de múltiples versiones del personaje teatral, las cuales continúan expresando y ahondando la crisis del sujeto moderno en su versión predominante, que nosotros consideramos dentro del modo de ser que Bolívar Echeverría ha llamado *ethos* realista.

También podemos dar algunas tentativas de la construcción de la noción de personaje en el *teatro del presente* desde la perspectiva de nuestro mirador barroco: puede ser un *trompe l'oeil*, una trampa al ojo que nos hace creer que está, aunque todo sea una ilusión óptica, pero, aun así, es una de las formas en las que asegura su supervivencia en la escena contemporánea. Tal vez,

---

sea como la percepción que tenemos del color: este no está en los objetos *per se*, sino que es un efecto de la interacción de nuestros ojos con la luz que refleja o absorbe el objeto que la recibe; es decir, que es una presencia totalmente virtual, un imaginario, una ficción. Este personaje sin contornos definidos es un mestizaje de formas, una adaptación conflictiva de la otredad que se ubica en los límites de sí mismo y no en el centro del teatro actual que, de hecho, no tiene un centro reconocible, sino una proliferación de centros y de periferias. Sus objetivos, si los tiene, son contingentes, se concretan en lo cercano, en lo efímero y no se conducen a una sola dirección; pero hay objetivos, es decir, una construcción de sentido en la escena, aunque las tensiones que experimenta no lleguen a resolverse. También podemos verlo como una existencia en los intersticios, *en medio de*, porque es encubrimiento y revelación: decimos y hacemos a través de él al mismo tiempo que buscamos despojarnos de él para expresarnos nosotros mismos. Es un juego de máscaras y disfraces entre el personaje y nosotros, actores, escritores, directores. Estos lugares *en medio de* son los que lo barroco nos invita a observar, porque son los espacios de la crisis y la crisis es el espacio de la crítica.

Habitamos la crisis, continuamos en la tarea de impugnación del sujeto individual construido por ese racionalismo moderno que ha criticado Maffesoli, Santos, Echeverría, Sarduy y fijamos la mirada sobre lo barroco porque este tiene una tradición de crítica a los procesos modernos de subjetivación (Moraña) y de construcción de identidad. Es evidente que a raíz de la crisis del drama moderno se da en el teatro contemporáneo un ensanchamiento (Viviescas), necesario por demás, de sus propios límites,

---

evitándose a sí mismo caer en el anquilosamiento. Porque el teatro es movimiento y es este el que puede mantenerlo vivo en medio de un mundo mediatizado, obsesionado con el mercado y la tecnificación de la vida, en donde el arte, a menos que proporcione utilidades a dicho mercado, resulta algo anacrónico, y es en este desfase que el teatro que habita la crisis puede ser contemporáneo.

Hemos de anotar, para finalizar, un tema que ha quedado por fuera del alcance de nuestro estudio por el momento, pero que consideramos fundamental desarrollar dentro de las investigaciones que hagamos *a posteriori* sobre nuestro teatro contemporáneo: de acuerdo con Víctor Viviescas, el teatro del siglo xx y el que acontece hoy en Colombia y en general, en América Latina, corresponde al gran movimiento del teatro de la crisis del drama. Este teatro debería singularizarse, porque las realidades culturales de América Latina y Europa son distintas. En efecto, el director y dramaturgo considera que

... queda por hacer (...) una reflexión de la crisis del drama y de las transformaciones de la forma dramática desde la perspectiva de las escrituras dramáticas latinoamericanas y tomando apoyo en esta tradición y en el diálogo que estas escrituras han desarrollado con la tradición europea (...) Un estudio sistemático de las transformaciones de la forma dramática en la crisis de la modernidad, desde la perspectiva de la modernidad colonial de América Latina, sigue en mora de ser producido. (Viviescas, 2013, p. 18)

La categoría de lo barroco puede servir a este propósito, ya que se plantea preguntas sobre qué modos de ser se han configurado

---

a partir del mestizaje cultural que nos es característico, acepta la multiplicidad y la inestabilidad como parte de su configuración y reflexiona sobre sí mismo como modo de ser que ha permanecido subordinado a la sombra del *ethos* realista dominante de la modernidad, por lo cual cuenta con los elementos para ejercer una crítica a dicho *ethos* y a sus elaboraciones en el arte y la cultura, tal y como aquí hemos intentado mostrar.





# BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, R. (1993). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- Agamben, G. (2008). *Qué es lo contemporáneo*. Recuperado de <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Benjamin, W. (2013). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte*. Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Bravo, V. (2004). *El orden y la paradoja: Jorge Luis Borges y el pensamiento de la modernidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Celorio, G. (2013). *Del barroco español al neobarroco hispanoamericano. Prólogo de Obras III de Severo Sarduy*. México: Fondo de Cultura Económica.

- 
- Chiampi, I. (2000). *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Echeverría, B. (1994). *Modernidad, mestizaje cultural, ethos barroco*. México: El Equilibrista, Universidad Autónoma de México.
- \_\_\_\_\_, (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- \_\_\_\_\_, (2003). *Barroco y modernidad alternativa*. Entrevista realizada a Bolívar Echeverría por Mauro Cerbino y José Antonio Figueroa. En *Revista Íconos. Flacso-Ecuador* (17), 102-113.
- \_\_\_\_\_, (2011). *Discurso crítico y modernidad. Ensayos escogidos*. Bogotá: Ediciones Desde Abajo.
- Echeverría, B y Kurnitzky, H. (1993). *Conversaciones sobre lo barroco*. México: Universidad Autónoma de México.
- Figueroa, C. (2007). *Barroco y neobarroco en la narrativa hispanoamericana. Cartografías literarias de la segunda mitad del siglo xx*. Bogotá: Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Hurtado de Barrera, J. (2002). *El proyecto de investigación holística*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. México: Paso de Gato, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- Maffesoli, M. (1997). *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- \_\_\_\_\_, (2004). *Entrevista con Francisco Gómez-Mont*. Recuperado de <http://teorias1comunicacion.blogspot.com/p/el-imaginario.html>
-



- 
- \_\_\_\_\_ (2007). *El crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*. Madrid: Siglo XXI.
- Moraña, M. (2010). *La escritura del límite*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.
- Orozco Díaz, E. (1969). *El Teatro y la teatralidad del Barroco (ensayo de introducción al tema)*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Parkinson Zamora, L. (2011). *La mirada exuberante. Barroco novomundista y literatura latinoamericana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, UNAM, Bonilla Artigas.
- Pavis, P. (s. f.). *Diccionario Teatral Interactivo*. Recuperado de <http://pavis.pcazorla.com/>
- Paz, O. (1976). Manierismo, barroquismo, criollismo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 1(1), 3-15.
- Pulecio, E. (marzo-mayo 2012). Esbozo sobre algunas características del personaje clásico. *Revista Teatros* (18), 4-7.
- Rozo, P. (marzo-mayo 2012). Tres mitos sobre la creación del personaje. *Revista Teatros* (18), 9-13.
- Ryngaert, J. P. (2013). Personaje (crisis del). En: Jean-Pierre Sarrazac (comp.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 167-172). México: Paso de Gato.
- Santos, B. (1994). El norte, el sur, la utopía y el ethos barroco. En: Bolívar Echeverría (comp.), *Modernidad, mestizaje cultural y ethos barroco* (pp. 311-331). México: El Equilibrista, Universidad Autónoma de México.
- Sarduy, S. (1974). *Barroco*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- \_\_\_\_\_ (1982). *La simulación*. Caracas: Monte Ávila Editores.

- 
- \_\_\_\_\_ (1986). El Barroco y el Neobarroco. En: César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura* (pp. 167-184). México: Editorial Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (1999). *Severo Sarduy Obra Completa. Tomos I y II*. Gustavo Guerrero y Francois Wahl (coords.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Sarrazac, J. P. (2006). El impersonaje: Una relectura de la crisis del personaje. En: *Literatura: teoría, historia, crítica* (pp. 353-369). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia,
- Sepúlveda, C. (2008). De la desmaterialización en el teatro: La contingencia como tránsito de la representación a la presentación. *Revista (pensamiento), (palabra) y obra* 1(1), 105-111.
- Viviescas, V. (2005). La crisis de la representación y de la forma dramática. *Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico. Ciencias Sociales*, 437-465.
- \_\_\_\_\_ (2005). Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana moderna. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (7), 17-51.
- \_\_\_\_\_ (enero-marzo 2006). Continuidad en la ruptura. La representación del individuo en el teatro moderno colombiano. *Revista Paso de Gato* (24), 24-26.
- \_\_\_\_\_ (2013). Invitación al diálogo: pertinencia del léxico para la investigación teatral. En: Jean-Pierre Sarrazac (comp.). *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 13-19). México: Paso de Gato.
- Wölfflin, H. (1977). *Renacimiento y Barroco*. Madrid: Alberto Corazón Editor.

# VIDEOGRAFÍA

*Estaciones del drama* (2006). Serie basada en la investigación “Representación del individuo en el teatro colombiano moderno” de Víctor Viviescas Monsalve. Capítulo “Teatro contemporáneo: espejo de un hombre roto”. Programa producido por la Universidad Nacional de Colombia y la Dirección de Artes del Ministerio de Cultura de Colombia. Recuperado de <http://untelevision.unal.edu.co/detalle/article/el-teatro-hoy-espejo-de-un-hombre-roto.html>

*Barroco* (2008). Serie documental dirigida por Heinz Peter Schwerfel y producida por la Universidad Tres de Febrero y el Canal Encuentro de Argentina. Recuperado de [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec\\_id=101903](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/Programas/ver?rec_id=101903)

Entrevista a Severo Sarduy (1978). Programa “A Fondo” de la Radiotelevisión Española. Recuperado de <https://youtu.be/VAHiWbjf3Vk>

