

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



SOBRE LA DUPLICIDAD DE LA ACTUACIÓN: DE LA DRAMATURGIA COTIDIANA A LA DRAMATURGIA PROFESIONAL

Trabajo de investigación para optar el título profesional de Comunicación

Ana Cecilia Sánchez Morales de Cabrera

Código 19821808

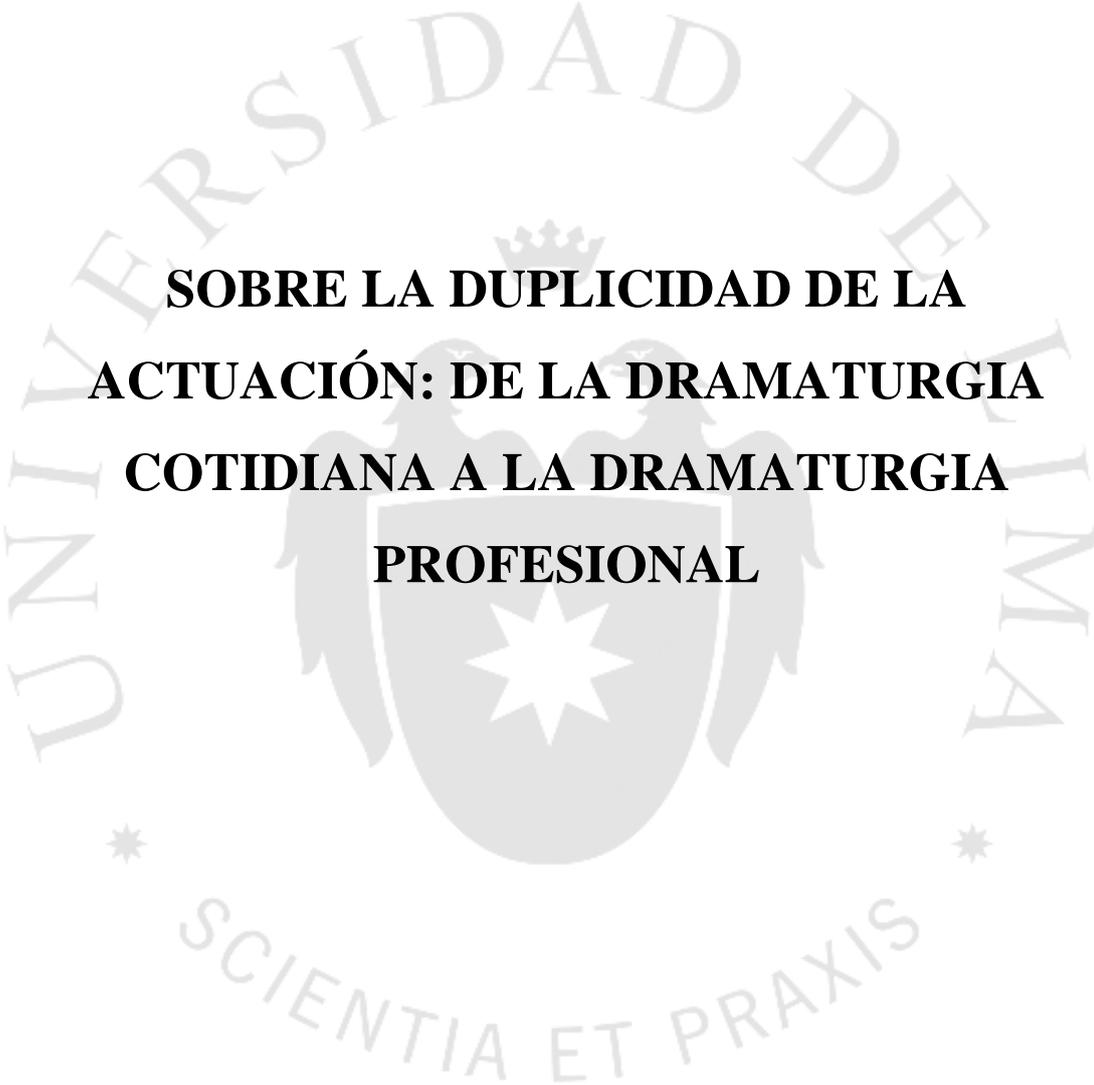
Asesor

Julio Hevia Garrido-Lecca

Lima – Perú

Octubre de 2015





**SOBRE LA DUPLICIDAD DE LA
ACTUACIÓN: DE LA DRAMATURGIA
COTIDIANA A LA DRAMATURGIA
PROFESIONAL**

INDICE

Resumen.....	5
Palabras Clave.....	5
Introducción.....	6
Metodología.....	11
Resultados.....	12
Discusión.....	16
Referencia.....	27

RESUMEN

En el proceso de comunicación diario, respetamos diversas prácticas y roles convencionales, en un sentido de interacción (de comportamientos, actitud, conducta, imagen) con otros. En el caso del actor profesional, además de la interacción en su vida cotidiana, debe trabajar también en su personaje con los de la obra a encarnar, desarrollando una capacidad de interactuar una variedad de roles semejantes a los de su vida cotidiana, al punto de tornar autónomo al personaje que encarna, convirtiéndose en un experto de la interacción. Dicha autonomía se genera durante los procesos de construcción del personaje al emplear métodos que procuran hacerlo creíble para la puesta en escena a representar. Dichos métodos, provienen de las corrientes de actuación moderna, muy empleadas entre los actores profesionales contemporáneos dada la flexibilidad del método, y suelen llevarlos a posibles confusiones entre su andar cotidiano, y su propio trabajo dramático.

El objetivo de este trabajo es llegar a comprender la complejidad del proceso de comunicación en el quehacer profesional del actor, veremos a través de la investigación, que los actores profesionales corren el riesgo de desdoblarse el personaje que interpretan a la dimensión de su vida diaria.

PALABRAS CLAVES

Actuación

Duplicidad

Extra-cotidianeidad

Interacción

Microsociología

INTRODUCCIÓN

“El teatro no es como la vida. El teatro es la vida. ”

Fernando Arrabal (1)

La creación teatral, así como cualquier obra televisiva o cinematográfica, activa una representación, originada por el imaginario del guionista o dramaturgo al crear un universo paralelo donde se realizarán acciones que dará a luz un mensaje. Berenguer, reconocido catedrático de Teoría del Teatro, investigador, crítico teatral y director escénico, señala que el teatro del Siglo de Oro era la comunicación de masas de entonces, ya que se caracterizaba por construirse en espacios delimitados por escenarios, lugares públicos o momentos reconocibles como tal, en los que el actor se vinculaba a un público. En función de lo sostenido por Berenguer, se puede certificar que las artes escénicas incluyen tanto al teatro, la televisión y el cine.

En este modelo de comunicación, y como parte de todo proceso de este tipo, se requiere del trabajo del actor profesional, cuya función será encarnar a uno de los personajes de la historia a contar, suscitándose así una serie de relaciones micro comunicacionales y de interacciones:

- La que vincula al actor, el director y el equipo de producción de la obra a presentarse (bien sea teatro, una serie televisiva o una película).

(1) Berenguer Castellary, Ángel (1992). El teatro y la comunicación teatral. Teatro: revista de estudios teatrales. Pag. 170

- La que se establece entre los actores profesionales como entre los personajes encarnados de la historia que se está representando.
- La dinámica dada entre el personaje encarnado por el actor y el público al que se le está contando la historia o ficción.
- La del actor profesional con su vida cotidiana.

Por consiguiente, el circuito comunicacional se desenvuelve tanto en un ámbito cotidiano como extra-cotidiano para el actor profesional que encarna el personaje de una ficción, entendiendo que su cotidianeidad es un factor de enriquecimiento para la extra-cotidianeidad de la actuación profesional. Se trata de una mecánica de dos vías o del riesgo que supone toda apuesta como parte de este proceso de comunicación en particular, al que vamos a dedicar nuestra atención, ya que la imagen del actor profesional como individuo, su relación con el personaje, las técnicas y métodos que emplee para llevar a cabo su trabajo, y su capacidad de comunicación con el público son factores determinantes para el resultado final de este proceso, pues una mala elección podría terminar con el buen planteamiento de la representación escénica y el mensaje que se quiere transmitir.

Para poder cristalizar el objetivo dramático de construir y recrear el papel en la obra correspondiente, el actor profesional requiere hacer uso de diferentes técnicas y métodos de actuación, y es que se trata de encarnar un personaje que cobre vida de forma independiente a la del mismo actor profesional. Entre los métodos más empleados encontramos el de Stanislavski, a partir del cual se darán a luz otros como es el empleado por Strasberg en la corriente americana del Actor's Studio. Ambos directores apelan a una serie de recursos (como la imaginación, los recuerdos, las emociones, los objetos en general, o los elementos de vestuario, por no hablar de otros elementos sensoriales), con la finalidad de conseguir la "verdad" del personaje dramático. Estos métodos tienen en común orientar a que el actor profesional trabaje en sus emociones y afectos, ya sea desencadenando una emoción escénica afectiva natural o haciendo estallar una emoción real. En paralelo a estos métodos, se emplean además diversas técnicas y juegos teatrales, así como una fusión o mezcla entre la intuición y la razón. La idea es trabajar en la creación y construcción del personaje a

representar hasta conseguir su autonomía. A la par, el actor profesional va desarrollando en su labor una “conciencia partida” que implica que dentro de su pensamiento cotidiano, sea durante el proceso creativo o en el propio desarrollo del personaje encarnado, esté en la capacidad de evaluar lo que está representando, a fin de realizar los ajustes respectivos al personaje, a la par que lo va interpretando. Ese trabajo de observación lo desarrolla el actor a través de años de entrenamiento de su “conciencia partida”.

Vemos cómo en el mundo profesional de la actuación se desenvuelve varios procesos micro comunicacionales, así como también una doble interacción, que podemos entender a partir de los planteamientos que E. Goffman nos alcanza vía el Interaccionismo Simbólico. Goffman es conocido como el padre de la Microsociología, realizó estudios descriptivos, donde, con gran minuciosidad, da cuenta de las interacciones sociales en base a la producción de unas apariencias que resulten creíbles para el auditorio. Esto lo hace a partir de una comparación de la vida social con una escenificación teatral, razón por la que a su modelo se le conoce como *enfoque dramático o análisis dramático de la vida cotidiana*.

Goffman emplea nociones del universo teatral tales como *guiones, escenas, rituales y situaciones*, como metáforas respecto a las situaciones. Él señala que no hay personas en la vida real sino *personajes o roles*, llevando de este modo las situaciones de la vida cotidiana a un enfoque sociológico pero a partir de estos apelativos dramáticos. Así, la interacción entre personajes es *escénica o ritualizada*, debido a que, en el proceso de comunicación, cada personaje va adoptando expresiones y generando impresiones con la finalidad de construir una imagen sobre un auditorio o público a fin de capturar su atención. Tal dinámica implica que los personajes, como él nos llama, estemos capturados por *guiones o escenas* a representar en situaciones microcomunicacionales. Para ello habrá que emplear estrategias de ocultamiento a fin de parecer espontáneos. Del mismo modo sucede con el actor profesional, quien además de ritualizar sus vivencias cotidianas, debe preparar un *personaje* que habita –por así decirlo- un universo paralelo.

Caracterizando la propuesta de Goffman en tres planos, en relación al trabajo del actor profesional, al interpretar un personaje en la dramaturgia extra-cotidiana, vemos:

- Primeramente, cómo se produce la interacción y comunicación tanto en el desarrollo de los contactos cotidianos del actor profesional, como en el del personaje que esté interpretando, lo que nos facilita su visualización.
- En segundo lugar, respecto al poder interpretativo de los personajes cotidianos, el mismo que se sostiene en las interacciones, podemos apreciar en los actores profesionales que el detalle descriptivo se da tanto en su propia dramaturgia cotidiana como en los despliegues de la dramaturgia profesional.
- En tercer lugar, Goffman con su enfoque consigue explicar elementos de las actuaciones cotidianas en su calidad interactiva en base a la observación de una serie de prácticas, de las que nos estamos nutriendo para la presente investigación.

El Interaccionismo Simbólico de Goffman es, pues, pertinente para mostrar las tendencias de todos los sujetos, cualquiera sea su profesión o desarrollo de actividades, a *ritualizar* las vivencias en su dramaturgia cotidiana, y permite establecer un nexo entre la propuesta conceptual del empleo de las técnicas actorales en el marco sociológico del proceso comunicacional, que en este caso se refiere al modo como el actor profesional se desenvuelve. Entendiendo que nuestro sujeto nunca está del todo distante de las cosas que el sujeto estándar realiza, sino que incluso las desarrolla por partida doble, tanto en su andar cotidiano como en el universo de su actuación profesional.

Ahora bien, partiendo del hecho de la actuación profesional, nuestro objetivo es entender:

- ¿Cuán autónoma puede llegar a ser la vida del personaje común y su propia dramaturgia cotidiana en el caso del actor profesional?
- ¿Cuán necesario podría ser el desarrollar un espacio de desconexión o distanciamiento para que consiga despojarse de las marcas del personaje encarnado?

Así mismo despejar preguntas como:

- ¿Qué herramientas de construcción son las que llevan al personaje cotidiano a esta cercanía con el personaje extra-cotidiano?

- ¿En qué momento se producirá el riesgo del rompimiento de la línea que separa al personaje cotidiano del personaje profesional?
- ¿Qué produce la unidad o la duplicidad entre ambos?
- ¿Qué medidas debería tomar el actor profesional en su vida cotidiana para llegar a desligarse del personaje profesional encarnado?



METODOLOGÍA

La metodología que se emplea es teórica/descriptiva, tomada de diversas fuentes textuales, mostrando algunas de las corrientes modernas de construcción de personaje, a través de la bibliografía pertinente.

Así mismo, a través de investigación filmográfica, entrevistas a actrices, actores y directores nacionales y empleando testimoniales de actores de renombre, vemos las diversas formas en que el personaje escenificado puede sobrepasar a la persona del actor profesional.

Como se verá a lo largo del texto, autores como Erving Goffman, Constantín Stanislavski, Berenguer, constituyen el soporte conceptual y la matriz de análisis en la que nos hemos apoyado. 9

RESULTADOS

1. Entrevistas realizadas a actores, maestros y directores nacionales:

a) Métodos, técnicas y juegos empleados para la construcción de un personaje: El método de Stanislavski es el más conocido entre los actores. El trabajo de la mayoría de actores se basa en la búsqueda de una historia -real o creada- del personaje a construir, además de apelar a otro tipo de recursos como son imágenes recreadas, ritmos corporales y/o improvisaciones que les servirán para el proceso de inmersión en el personaje ficticio.

(Ver cuadro # 1 en Anexo 2)

b) Grados de involucramiento con los personajes representados: Pese a que, en un inicio, la mayoría de los entrevistados negó esta confusión, atribuyéndolo a actores noveles que por un escaso control de sus emociones solían caer en eso. Paradójicamente, más adelante admitieron, haber adquirido algunos hábitos o costumbres de los personajes ficticios y que en algunos casos les costó dejar.

A modo de ilustración extendemos una serie de declaraciones proporcionadas por nuestros entrevistados.

“Lo terminas adoptando y si no haces quiebres, terminas arrastrando cosas en tu vida, es la parte peligrosa de la actuación.” Sergio Galliani (Ver entrevista # 1 en Anexo 1)

“Con Macbeth, sentía que había matado verdaderamente al rey... no podía parar de llorar, y decía ‘esto está mal, no puedo seguir’.” Miguel Iza (Ver entrevista # 2 en Anexo 1)

“En Caídos del Cielo... a mí me costó salir... confundí límites... Fue debut y despedida.” Marisol Palacios (Ver entrevista # 5 en Anexo 1)

“Cuando estoy representando un personaje, no me importa si me quedo con él, el problema se suscita al terminar la temporada...” Alberto Ísola (Ver entrevista # 8 en Anexo 1)

- c) Diferencias en el manejo de la duplicidad: Cada uno de los entrevistados, sean actores, maestros o directores, señalan que existe el tema de la duplicidad en la actuación. En el caso de la actuación profesional, algunos aprenden a manejarlo y convivir con sus personajes de ficción durante las temporadas que duren las puestas en escena y a veces más allá, otros tratan de evitar ese apego. Dado que alguno de estos actores ocupan en paralelo el lugar de maestros, en ese caso tienden a concientizar a sus aprendices sobre este punto. Sin embargo, en pocos casos, se dan técnicas para entrar y salir del personaje. Cuando ocupan la función de directores, algunos tratan de evitar el trabajo emocional o buscan proveer espacios de protección y reincorporación del actor profesional a su vida cotidiana. (Ver cuadro # 2 en Anexo 2)

En un contexto en que la entrevista se enfocaba sobre los recursos con que cuenta el actor para librarse de la prolongación de éstas marcas extra-cotidianas, Roberto Ángeles nos comentó que “eso se conseguirá con el tiempo y con la práctica.” (Ver entrevista # 6 en Anexo1)

- d) Ante la pregunta sobre cómo queda el actor profesional después de un día de trabajo encarnando un personaje, la mayoría admitió que se eleva grandemente la adrenalina debido a múltiples factores que intervienen en toda puesta en escena, como las emociones, lo fatigante del horario, el tiempo de trabajo dedicado, la intensidad que éste demanda, etc. (Ver cuadros # 3 – 5 en Anexo 2)
- Hablando con Pilar Nuñez, ella dio cuenta de que muchos actores luego de terminada la función, “haber subido al tobogán de las emociones, se van en picada o siguen subiendo y entonces las personas quieren seguir en ese estado... entonces, usan sustancias depresoras.” (Ver entrevista # 3 en Anexo 1)
- Así mismo Bruno Odar señala que luego de actuar y tener esos niveles de adrenalina, lo mejor es quedarse con “la esposa, pareja, familia pero no solos, porque luego hay un bajón, un vacío.” (Ver entrevista # 7 en Anexo 1)

Miguel Iza también señaló que por esos niveles de stress a los que se someten los actores luego necesita: “un proceso de recuperación, de reposición, de restablecimiento, los más locos tienen problemas...” y esto lo mencionaba debido a que algunos actores para resolverlos son excesivos en sus procesos de recuperación. (Ver entrevista # 2 en Anexo 1)

Mónica Sánchez da cuenta de ello al decir que: “Los procesos de creación de personajes te pueden desestabilizar un poco... y uno tiene que encontrar sus maneras de mantenerse alineado.” (Ver entrevista # 4 en Anexo 1)

- e) Trabajo de abandono del personaje profesional: Este trabajo lo realizan los actores al término de una temporada, grabación o filmación para volver a sí mismos. (Ver cuadro # 6 en Anexo 2)

A continuación algunos comentarios acerca de los recursos empleados para abandonar el personaje dramático por parte de nuestros entrevistados:

“Lo hago tan parte de mí, que después de cada temporada tengo que hacer un trabajo de abandono... Hago baile, me meto a clases de canto, me vuelvo a mi esquema corporal: deporte...” Sergio Galliani (Ver entrevista # 1 en Anexo 1)

“Ese desnudamiento del que hablas, empieza con la valentía de empezar contigo mismo.” Alberto Ísola (Ver entrevista # 8 en Anexo 1)

Es atípico el planteamiento de Marisol Palacios quien según su experiencia dice que la técnica para entrar y salir del personaje se consigue “con hacerte daño.” (Ver entrevista # 5, en Anexo 1)

2. Declaraciones recogidas de actores de renombre. De otro lado las entrevistas a nuestros actores nos sirven para ver cómo se desenvuelve el tema de la construcción de un personaje ficticio y luego deshabitarlos.

- Dustin Hoffman. Ha interpretado gran variedad de papeles con una total transformación, como es el caso de Dorothy como uno de los ángulos del papel de Michael, en “Tootsie” dirigida por Sydney Pollack (1982). En esta película, Hoffman debe representar con veracidad a dos personajes ficticios lo que implicaba un doble juego de roles. Según él mismo relata en una entrevista, se sintió obligado a representar a Dorothy para “reivindicar” la imagen de la mujer.

- Daniel Day-Lewis. Reconocido por su trayectoria y por cómo modela a sus personajes de ficción, pues emplea bastante tiempo (años en algunos casos) para “meterse” en un papel y le son necesarios otros más para abandonarlo y recuperarse, como fue su trabajo en “Lincoln” película realizada por Steven Spielberg (2012).
- Heath Ledger. Cada uno de sus personajes de ficción lo llevaba a una búsqueda cada vez más intensa para conocerlos y transformarse en ellos. Padeció de insomnio durante varios años, que se incrementó con sus últimas películas. Debido a ello, usaba somníferos. Murió en el año 2008 a causa de una sobredosis.
- Robin Williams. Conocido por su extensa cinematografía y diversidad de papeles, que van de la comedia al drama. En crisis depresivas cíclicas, que lo afectaban reiteradamente, luchó contra el consumo de drogas y alcohol, que consiguió vencer para seguir trabajando. En el 2014, fue encontrado muerto a causa de asfixia por ahorcamiento.

3. Películas relacionadas al tema de los riesgos de la actuación:

- “The Dresser” (“El vestidor o la sombra del actor”, dirigida por Peter Yates, 1983). Recrea el “teatro” que vive un actor profesional, en el ejercicio de la ficción, y el sentido que le encuentra a su vida cuando va a enfrentarse a un personaje bien construido, mostrando la dicotomía que enfrenta el actor profesional, entre su vida cotidiana y la extra-cotidiana.
- “Birdman” (“El héroe alado o la virtud de la ignorancia”, de Alejandro González Iñárritu, 2014). Es la puesta en escena de ese abismo que viven los actores profesionales en los diferentes escenarios que se incluyen entre lo profesional y lo cotidiano. Así mismo el relato aborda las múltiples interacciones que vive el protagonista en el mundo al que pertenece, las voces críticas del personaje que lo hiciera famoso (y que lo atormentan de continuo) y el personaje de la obra teatral que está presto a estrenar.

En ambas películas, encontramos situaciones límite a las que se enfrentan los actores profesionales, las mismas que fluctúan entre los miedos e inseguridades propias de la profesión y el propio ego, así como la intensidad emocional que va desde su vida real hasta su forma de entender su trabajo y los efectos sufridos por todo ello.

DISCUSIÓN

Si bien se consultó la obra de Stanislavski para efectos de esta investigación, el verdadero propósito es poder acercarnos a través del Interaccionismo Simbólico de Goffman al trabajo del actor profesional. Para poder hacerlo, necesitamos conocer primero cómo nos desarrollamos nosotros como actores sociales, en el sentido de Goffman, es decir a través de los *escenarios* y *situaciones* que enfrentamos diariamente y que nos llevan a desarrollar acciones o actuaciones. Tal como señala el autor referido, incluso cuando no estamos preparados, también sabríamos responder, pues nos vamos encaminando hacia ello, implementando los enmascaramientos pertinentes para cada situación.

Para Goffman entonces la idea del “escenario” no está exclusivamente ligada a lo teatral o al orden del arte puro, sino que también define las actuaciones e interacciones realizadas, creando así una distinción entre la *escena* y la *trasescena* o *backstage*. Vale decir que, en el escenario, se dan todas las interacciones delante de un *auditorio*, mientras que en la zona posterior (*backstage*) dominan las maniobras que se mantienen ocultas o se guardan. Ese esfuerzo cotidianamente realizado por los actores sociales en el afán de transmitir una imagen convincente al *público*, permite comprender y ampliar la visión que de esa actividad extra-cotidiana tienen los actores profesionales.

Lo cierto es que los actores profesionales siguen siendo seres humanos y, en verdad, más que ser distintos al ciudadano común, se diferencian de éste por estar sometidos, a un doble trabajo para decirlo en términos del Interaccionismo Simbólico, debido a que no sólo se desenvuelven en su propia cotidianeidad, sino que, paralelamente, y por las exigencias a las que están sometidos, deben re-crearse en escenarios distintos, potenciando así su expresividad. Dicho desdoblamiento supone la idea de aprovechar las múltiples posibilidades que tiene cualquier agente para desarrollar una relación con otros pero que -en el caso específico de los actores propiamente dichos- debe además dislocarse, recreando relaciones y personajes ficticios.

Parte del ejercicio profesional del ámbito teatral consiste en aprender a manejarse en los escenarios sea cual fuera el momento o la situación por la que esté atravesando el sujeto en su vida privada, de allí que la conocida frase “el show debe

continuar” sea entendida, en el ámbito actoral, como una realidad continua y como un principio indiscutible. Una entrevista radial realizada a Gian Marco Zignago, expresa con mayor claridad, lo que acá queremos manifestar: el cantautor estaba empezando a experimentar el éxito obtenido por sus temas e iba a presentarse en un concierto en los días en que había fallecido su padre. Obviamente no tenía deseos de enfrentar al público, sin embargo, debió encubrirse para el concierto y subió al escenario a cantar. Para quienes no se desenvuelven en ese tipo de profesiones, este recurso pudiera sonar extraño, pero en realidad se hace parte del espectro de situaciones a las que debe enfrentarse el artista.

Debemos recordar con Goffman, que los percances laborales, familiares o privados no nos eximen de enfrentar otro tipo de compromisos, de ahí que se requiera de una indumentaria, de una postura y de marcar distancias respecto a nuestras propias esferas de conflictos. Dicho de otro modo, se trata de una neutralización de la intimidad micro- comunicacional en la escena pública. Tal tensión, es una constante tanto en el terreno de la cotidianeidad como en el ámbito dramático, dado que moviliza el desenvolvimiento hacia una dimensión distinta como es la de la ficción.

En función de lo que aquí se está sosteniendo los personajes se conciben como construcciones a las que se arriban con mayores probabilidades a través del método de Stanislavski que un buen número de profesionales de la actuación contemporánea moderna, reconoce como un lenguaje común. Es sabido que uno de los postulados básicos de dicho método, consiste en apelar a las emociones pretéritas del propio actor a través de los juegos utilizados para llegar a ellas: la misma investigación biográfica, el uso de indumentos, el vestuario, la preparación de collage entre otros recursos que se consideran para la construcción dramática propiamente dicha. Tal conjunto de posibilidades expresivas apuntan a la gestación de un producto lo más realista y autónomo posible, respecto a la vida del profesional. Según confesaron la gran mayoría de entrevistados, dicha autonomía llega a ser tan seductora, que estos corren el riesgo de ser atraídos a vivir la vida del personaje de ficción más allá del ámbito laboral. Apelando a un lugar común se diría que los actores nacen para hacer cobrar vida a sus correspondientes personajes, mecánica que corresponde a un proceso de creación que habrá de transformarse en una representación teatral, grabación de una serie televisiva o en el rodaje de una película.

Si volviéramos al tema de la construcción del personaje dramático y su puesta en escena, nos veríamos conducidos a lo que constituye el interés primordial del presente trabajo que es el desdoblamiento suscitado durante ese proceso, el mismo que parece prolongarse al cierre de una producción invadiendo la propia vida cotidiana del artista. Tomando en cuenta que Stanislavski en su metodología, sugiere u organiza toda la construcción basado en elementos vividos, dirigidos a conseguir una verdad, encontramos elementos que adquieren plena compatibilidad en la obra del padre del Interaccionismo Simbólico, pues en ambas propuestas se apela permanente a máscaras, vestuarios, formas de hablar y gestos para cada personaje ficticio, todo ello, orientado a convencer al público. Ambos observan el desenvolvimiento de los actores, sociales y dramáticos respectivamente, en la performance teatral del *guion* a representar. Así también la incidencia del trabajo teatral en Goffman dirigido a la vida presente del actor social mientras que en Stanislavski al presente del personaje dramático.

Si bien hay coincidencias en los aspectos ya señalados también hay diferencias importantes en Goffman nunca hay alusión al pasado, pues todo se remite a la performance diaria mientras que Stanislavski depende de una apelación permanente al pasado, de este modo en el caso de Goffman el uso de metáforas teatrales indica cuán actoral es la vida, al describir en términos teatrales la vida del actor social, en tanto que Stanislavski se remite a recursos psicológicos que convocan recuerdos pretéritos para cristalizar una actuación dramática. Otra diferencia es que Goffman describe lo que construye el actor social, mientras que Stanislavski hace al actor interiorizar para construir, y es que Goffman señala los recursos expuestos en escena por el actor social todos los días, mientras que Stanislavski señala el producto teatral dramático de aquello que es posible construir remontándose al pasado. Es por ello el postulado de Goffman, que permite analizar este tema desde un punto de vista Microsociológico.

Según se sabe, la construcción del personaje, como antes señaláramos, debe llegar al punto de cobrar independencia de la vida misma del actor, lo que implicaría un corte 16

necesario a su cotidianeidad a fin de evitar confusiones. Tal cual señalan actores ampliamente reconocidos como Alberto Ísola y Miguel Iza, la tensión descrita suele conllevar a disloques y adherencias no deseadas del personaje, que al negarse a desaparecer, generaría peligros en la salud del actor profesional. No es lo mismo, por cierto, el proceso por el cual el ciudadano común se enmascara naturalmente en cada escenario, por ejemplo cuando vuelve a casa o sale de ella, debido a que en el caso del actor profesional que venimos describiendo, sufre de un despegue cuando intenta el retorno a su esfera privada. Y es que de “irse”, cualquiera lo hace. Todos lo hacemos. Todos nos distanciamos de nuestra intimidad para representar cualquier situación, apelamos a un trabajo sistemáticamente naturalizado por los hábitos, de allí que resultaría más sencillo volver atrás, al guion original, pero el contexto de la actuación profesional obedece a una lógica absolutamente distinta a la descrita, no nos referimos a los hábitos del actor (hábitos de trabajo, número de horas, número de ensayos, acostumbramiento a salir de su propia esfera) sino a la creación del personaje puntual en cada caso, que se acoge a un sistema de hábitos de la metodología actoral. Es justamente, respecto al trabajo de gestación y construcción del personaje que se produce un salto al vacío, ya que son hábitos extra-cotidianos, que ya no están en el orden de la naturalización cotidiana, pues es como si el actor profesional regresara a la vida diaria sin guion o con un guion prestado por la ficción.

Entrevistando a nuestros actores, detectamos que ese involucramiento con los personajes, extremo en algunos casos, es un tema que nuestras fuentes se niegan a reconocer inicialmente, señalando que eso sólo les sucede a los novatos (es altamente probable, que la negación inicial en la que caen nuestros entrevistados se deba a un prejuicio altamente generalizado respecto a la supuesta inmadurez que desmerecería el nivel y carácter del actor profesional). Otros actores confesaron que trabajan en la conciencia de ese riesgo al construir sus personajes ficticios, aunque en simultáneo, tal cual se ha visto, reconocieron finalmente llevar algunos de esos apegos a su vida hogareña, donde sus propios familiares o parejas, suelen percatarse de sus cambios y se los hacen saber. Y es que los propios entrevistados señalan que se trata de un efecto que resulta ser independiente del propio ámbito de la ficción, vinculándose más bien con la intensidad de la propia experiencia. Si bien no podemos responsabilizar a la construcción ficcional, de la problemática que estamos detectando, lo cierto es que hay todo un conjunto de medidas para entrar en la ficción pero no tantas medidas para salir.

Stanislavski, Actor's Studio, y otras tantas corrientes dan mil formas para entrar, y no hay quien de los "tips" para salir sino que los propios actores, tal como dice Marisol Palacios, aprenden "con la práctica y con hacerse daño".

Aquí hablamos de una relativa independencia de la ficción en cuanto a responsabilidades se trata de los efectos de apego, porque no están necesariamente sistematizados ni pauteados, los recursos o las estrategias para liberarse de aquello. Si bien puede entenderse que hablamos de un problema del que no podemos responsabilizar del todo a la ficción, lo cierto es que la ficción, según estas matrices metodológicas, demanda una intensidad expresiva que descoloca al sujeto de sí mismo. Son pues los recursos histriónicos y el despliegue emocional, insumos requeridos por la ficción, lo que es un costo de la ficción, pues es muy sencillo solicitar todo el despliegue emocional que la ficción requiera y luego decir que no hay responsabilidad en aquello.

El objetivo de este trabajo no es proponer un método científico o clínico de liberación. Serán trabajos como el de Natalia Torres, titulados "Los procesos de identificación en el trabajo del actor" (2004) y "Los procesos de identificación entre el actor y sus personajes" (2005)", de inspiración psicológica los que se ocupen de aquello. Se trata más bien de hacer una denuncia de una dimensión que no está siendo considerada y que se experimenta en una clave no sólo psicológica sino existencial, comunicacional, microsocia, cotidiana, que altera un conjunto de patrones en los que estamos colocados todos aquellos que convivimos en la sociedad, de lo cual no encontramos antecedentes en el Perú, hasta hoy, de investigaciones centradas en la dinámica interactiva, que apelen al marco del Interaccionismo Simbólico, en el tema del retorno a la cotidianidad que aquí nos ocupa.

Yendo al ámbito internacional, nos preguntamos cómo hará Edward Norton con el tema del "apego al personaje" cuando realiza papeles extremos en películas como "Historia Americana X" (dirigida por Tony Caye, 1998), "25 Horas" (cinta de Spike Lee, 2002) y "Hulk" (realizada por Luis Leterrier, 2008), al encarnar personajes diametralmente opuestos a sí mismo, ya que, como señalara en una entrevista, a Norton le gusta representar a gente que jamás sería, lo que consigue cabalmente, a tal punto que el espectador llega a olvidarse de la existencia del actor. Así también recordamos a un

Jack Nicholson en films como “El Resplandor” (largometraje de Stanley Kubrick, 1980) y “Atrapados sin salida” (dirigida por Miloš Forman, 1975), y los cambios que encarna para parecer un loco, como en algún sentido lo hace Norton en “Club de la Pelea” (famosa película de David Fincher, 1999) cuando no De Niro en “Taxi Driver” (de Martin Scorsese, 1976), “Buenos Muchachos” (del mismo realizador, 1990) y “El Padrino II” (la cinta cumbre de Francis Ford Coppola, 1974). Pero quizás obtengamos la respuesta cuando Daniel Day-Lewis, conocido por sus sobrecogedoras interpretaciones, cuenta que después de cada filmación puede precisar más de un año para deshabitar el personaje que vistió por algún tiempo.

Por supuesto, habrá otros nombres en el medio actoral, que señalen que no pasan por estos riesgos ya que han desarrollado un tipo de actuación donde su propia personalidad absorbe a los personajes convirtiéndolos en el mismo artista siempre, lo que tiene que ver con modos más fríos de trabajar los desdoblamientos en la construcción de personajes de ficción. Muchas películas interpretadas por los propios Nicholson y De Niro dan cuenta de ello, cuando parecen representarse a sí mismos a través de sus personajes. Sin embargo el tipo de actuación que aquí nos ocupa es justamente el de aquellos que corren mayores riesgos dramáticos, los mismos que van a separar al actor de lo más característico de su identidad.

Encontramos pues matrices de actuación que son quizás extremas: una donde el artista sigue siendo él mismo siempre, al absorber a los personajes en su propia esfera, de allí que sea probable que padezca menos al finalizar una representación dramática, y otra modalidad en la cual el actor sufre una gran transformación que pasa por su imagen, emociones e historia personal, corriendo el riesgo de generar una dependencia tal en el actor, que se enclava en él en algún grado y lo absorbe, generándole una dificultad mayor para la salida y que grandes actores como Daniel Day-Lewis y Dustin Hoffman reconocen abiertamente.

Esto nos lleva a recordar casos como el de Johnny Weissmüller, quien en sus últimos años gritaba como su personaje de Tarzán, o Bela Lugosi, quien murió creyéndose Drácula. Dichos personajes quedaron pues totalmente anclados en la vida de estos actores y se negaron a desaparecer totalmente de sus vidas. Ello nos muestra, una vez más, que se trata de una diferencia cualitativa del cambio experimentado, es decir,

que el factor del tiempo no es en sí mismo lo que interviene, sino el grado en que los actores se llegan a fusionar con los personajes ficticios, al grado en que por ejemplo el mismo Lugosi llegara a pedir en su testamento, que al morir lo enterraran con su capa de Drácula.

Ese estar absoluta e indiscriminadamente involucrado nos dirige también a los casos de los desaparecidos Heath Ledger, quien participara en “Brokeback mountain” (dirigida por Ang Lee, 2005) y “The Dark Knight” (famosa película de Cristopher Nolan, 2008), y el mismo Robin Williams, cuya trayectoria en films como “Pescador de Ilusiones” (de Terry Gilliam, 1991) o “Patch Adams” (realizada por Tom Shadyac, 1998), es bien conocida. Ellos nos brindaron grandes actuaciones sin aparente vínculo entre ellas, y tampoco con sus vidas privadas pero que implicaron grandes abismos en relación a su intimidad, saltos al vacío que debieron dar para construir personajes diferentes y opuestos a sí mismos y que, por añadidura, llevaron a tales actores a auxiliarse en el consumo de fármacos, drogas, alcohol, y ello los condujo finalmente a su muerte.

Habría quien dijese que gran parte de lo que aquí se consigna, en casos como el de Heath Ledger y Robin Williams, se aplica en función de la pura problemática psicológica del actor, pero aunque eso fuera cierto y ése no es el tema pertinente para nuestro trabajo, lo que aquí interesa es el proceso de actuación, ese proceso en el cual se llega a un nivel donde no hay diferencias con la vida de uno mismo y que al finalizar la ficción o el día de trabajo, genera desconcierto en el sujeto. Todo ello, tiene que ver con el modo en que los escenarios ejercen un predominio con frecuencia desbordante, sobre los actores tanto en el terreno de la vida íntima propiamente dicha como en esta suerte de proceso de ida y vuelta entre lo actoral y lo cotidiano. No en vano, tenemos casos de parejas constituidas por actores y actrices conocidos como Ryan Gosling y Eva Mendes, Ben Affleck y Jennifer Garner, Brad Pitt y Angelina Jolie, Johnny Depp y Amber Heard, Natalie Portman y Benjamin Millepied, Blake Lively y Ryan Reynolds o Channing Tatum y Jenna Dewan, entre muchos otros, quienes después de haber representado vínculos amorosos en algunos rodajes, optaron por una relación en la vida real, fuera ésta permanente o eventual, evidenciándose así el grado en que la puesta en escena de los afectos escapa a la pura esfera artística para trasladarse a la misma vida íntima.

El lector probablemente piense que se trata de una temática que solamente alcanza un valor anecdótico o “chismográfico” pero lo cierto es que, para nuestros intereses como comunicadores o analistas del terreno microcomunicacional, se trata de datos valiosísimos que refuerzan el interés en nuestro trabajo cual es el de comprobar el grado de poder que gana en el ámbito privado, el personaje dramático. Lo cierto es que los casos mencionados demuestran que no siempre se establece una distinción entre vida cotidiana y ficción, éste fenómeno Microsociológico resulta análogo al del llamado *workoholic*, sujeto que no deja de trabajar nunca y hace de su casa, de su celular o su tablet, una prolongación de las obligaciones y de la llamada productividad hoy exigida. De esta manera vemos que esa transición de lo laboral a lo cotidiano, posibilita confusiones y que no se trata de territorios divididos tan estrictamente pero, si enfocamos nuestro interés en la vida social misma a la manera de Goffman, podremos apreciar la gran cantidad de preocupaciones o afectos que la gente y los actores llevan del trabajo a la vida familiar.

Para ir concluyendo, citaremos un caso más reciente de este grado de involucramiento con el personaje ficticio tal cual lo capta recientemente Alejandro Gonzales Iñarritu, en su obra “Birdman or (The Unexpected Virtue of Ignorance)” hecha en el 2014, quien nos presenta el mundo de los actores, desde el backstage. La historia se refiere a las luchas de un actor de antigua fama por su actuación como el superhéroe “Birdman”, con el cuál se encuentra tan involucrado que resulta siendo una voz crítica que lo habita permanentemente. Al final del relato, vemos cómo este personaje, en su búsqueda por restaurar su éxito, llega a utilizar un arma real en el estreno de una obra teatral, mezclando su realidad con la ficción al punto de dispararse en la escena final. Tal como Bruno Odar señalara en su entrevista, esta película “nos acerca al mundo íntimo de los actores, quienes se ponen la máscara de la apariencia feliz a pesar de los problemas, así como también muestra las contradicciones del ser humano-actor, quien solo a través del pretexto de los ensayos y las funciones, puede hacer eso, para llenar el vacío que tiene”.

Esta suerte de disociación, pueden llevar a los actores profesionales a tomar decisiones extremas. Tomemos, por ejemplo, el caso de la ex actriz profesional Marisol Palacios, quien años atrás trabajó como Verónica en la película “Caídos del Cielo” de Francisco José Lombardi (1991). Como ella comentara en la correspondiente entrevista,

tuvo serios apegos con su personaje que la dejaron por un largo periodo con altos grados de depresión en su vida cotidiana y que le tomó gran esfuerzo abandonar. Luego de conseguir alejarse de aquello, tomó la decisión de nunca más volver a involucrarse con ese tipo de personajes. Años más tarde vemos que pese a que le iba bastante bien como actriz decide retirarse para dedicarse a un oficio quizás más distante de las implicancias que estamos revisando en la actuación dramática, como es la dirección.

Contrastando la experiencia de aquellos que optaron por dejar el oficio de la actuación por otro similar o paralelo, tenemos el de gente que en el camino aprende a sostener de modo ejemplar esta suerte de dislocamiento, tal es el caso del actor Harvey Keitel a quien viéramos en “Pulp fiction” film de Quentin Tarantino (1994), quien cuenta en el Canal “People and Arts” en el programa “Inside The Actor’s Studio” que nunca pudo deshacerse del pánico escénico, así que decide hacerse amigo de él. Así mismo, tal cual ocurre en “Birdman”, y en “Taxi Driver”, Anthony Hopkins confiesa en ese mismo programa que desde hace muchos años escucha una voz que le dice que es un mal actor, sólo que nadie se ha dado cuenta de ello. Tal cual se ve dichos actores han aprendido a convivir con su trabajo a pesar de los altos costos que ello supone.

El abordaje del presente trabajo radica pues en un tema de crisis que tiene que ver con el paso de una dimensión cotidiana a una dimensión teatral. Tal pasaje está vinculado no a la mente del personaje sino a la carga dramática que en distintos grados se demanda a los agentes involucrados en ambos casos. Entendemos justamente que esa crisis supone un quiebre experimentado por el actor profesional en su cotidianeidad, la misma que compromete su cuerpo y su apariencia, sus hábitos y sus roles, cantidad de interacciones, en fin, todo aquello que constituye la exterioridad social del sujeto real en favor del personaje ficticio. Lo que aquí interesa entonces son los tránsitos, los mecanismos que al actor le permita librar esta situación, de allí, que nos preguntemos qué tan importante pueda ser contar con un espacio de retorno, pues como señalaran la totalidad de los entrevistados, les es necesario para poder desvestirse de sus personajes, ya sea que esta práctica consista en tomarse unas vacaciones, un retiro espiritual, un trance místico o un proceso terapéutico. Las medidas más extremas suponen un retiro transitorio del trabajo actoral, o una apelación cíclica a las drogas, somníferos y alcohol. Si, como dijimos antes, lo que interesa es encontrar los mecanismos de pase ¿Cuál debería ser nuestra responsabilidad como comunicadores

ante tal impase? ¿Conformarnos con la mera denuncia? ¿O hacer un seguimiento Goffmaniano de las transformaciones, acompañar este proceso, antes, durante y después, para describirlo y reconocer de qué manera los actores profesionales sobrellevan una especie de disloque continuo? Queda pues abierta la posibilidad de este espacio para generar futuras investigaciones.



REFERENCIAS

OBRAS:

Goffman, Erving (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. 2da reimpresión. Traducción, Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro. Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.

----- (1995). *Estigma. La identidad deteriorada*. 6ta reimpresión. Traducción: Leonor Guinsberg. Buenos Aires: Amorrortu editores, S. A.

Hethmon, Robert H. (1981). *El método del Actors Studio (Conversaciones con Lee Strasberg)*. 4ta edición. Traducción: Charo Álvarez Y Ana María Gutiérrez-Cabello. Madrid: Fundamentos.

Joseph, Isaac. (1999). *Erving Goffman y la Microsociología*. Traducción María Marta García Negroni. Barcelona: Gedisa, S.A.

Stanislavski, Constantín (1980). *La Construcción del personaje*. 2da edición. Traductor: Bernardo Fernández. Madrid: Alianza Editorial S.A.

----- (1972). *Preparación del Actor*. Buenos Aires: La Pléyade.

Torres Vilar, Natalia (2005) *Los procesos de identificación entre el actor y sus personajes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Fondo Editorial.

Wolf, Mauro (1979) *Sociologías de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, S. A. 1982. 23

REVISTAS:

Berenguer Castellary, Ángel (1992). El teatro y la comunicación teatral. Teatro: revista de estudios teatrales, ISSN 1132-2233, N° 1, 1992 (Ejemplar dedicado a: Las teorías teatrales).

------(1998-2001). El teatro y su historia. (Reflexiones metodológicas para el estudio de la creación teatral española durante el siglo XX). Teatro: revista de estudios teatrales, ISSN 1132-2233, N° 13-14, 1998-2001.

Mimoso-Ruiz, Duarte-Nuno. (2004) UNED.SIGNA No 13. Del teatro de la memoria (El teatro y yo, entrevista, Madrid, 1986) a las memorias del teatro (De aire y fuego, 2002: Nuria Espert. Dialnet.

Rizo García, Marta (2011). Artículo: De personas, rituales y máscaras. Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. Revista Quorum académico especializada en temas de la comunicación y la información. Volumen 8 n° 15.

Torres Vilar, Natalia (2004). Los procesos de identificación en el trabajo del actor. Revista Persona No 7. Universidad de Lima. Fondo de Desarrollo Editorial.

OBRAS CINEMATOGRAFICAS:

Caye, Tony (dir.) (1998). *Historia Americana X*. Largometraje. Producido por Turman-Morrissey Company. Estados Unidos.

Coppola, Francis Ford (dir.) (1974). *El Padrino II*. Largometraje. Producida por Paramount Pictures. Estados Unidos.

Fincher, Davir (dir.) (1999). *Club de la pelea*. Largometraje. Productoras Art Linson Productions, Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Taurus Film. Estados Unidos.

Forman, Miloš (dir.) (1975). *Atrapados sin salida*. Largometraje. Productora Fantasy Film. Estados Unidos.

Gilliam, Terry (dir.) (1991). *Pescador de Ilusiones*. Largometraje. Producida por Columbia Pictures Corporation. Estados Unidos.

González Iñárritu, Alejandro (dir.) (2014). *Birdman*. Largometraje. Productora Regency Enterprises, New Regency Pictures, M Productions, Le Grisbi Productions, TSG Entertainment, Worldview Entertainment. Estados Unidos.

Kubrick, Stanley (dir.) (1980). *El Resplandor*. Largometraje. Producida por Peregrine Productions, The Producer Circle Company, Hawk Films. Estados Unidos.

Lee, Ang (dir.) (2005). *Brokeback Mountain*. Largometraje. Productora Focus Features. Canadá/Estados Unidos.

Lee, Spike (dir.) (2002). *25 Horas*. Largometraje. Productora 40 Acres & A Mule Filmworks, Gamut Films, Industry Entertainment, 25th Hour Productions. Estados Unidos.

Leterrier, Luis (dir.) (2008). *Hulk*. Largometraje. Productora Marvel Studios. Estados Unidos.

Lombardi, Francisco José (dir.) (1990). *Caídos del Cielo*. Largometraje. Coproducción Inca Films / Tornasol Films. Perú/España.

Nolan, Christopher (dir.) (2008). *The Dark Knight*. Largometraje. Productora Legendary Pictures, Syncopé Films, DC Entertainment. Distribuida por Warner Bros. Pictures. Estados Unidos.

Pollack, Sydney (dir.) (1982). *Tootsie*. Largometraje. Productora Columbia Pictures Corporation. Estados Unidos.

Scorsese, Martin (dir.) (1990). *Buenos Muchachos*. Largometraje. Productora Warner Bros. Estados Unidos

Scorsese, Martin (dir.) (1976). *Taxi Driver*. Largometraje. Productora Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions. Distribuida por Columbia Pictures Corporation. Estados Unidos.

Shadyac, Tom (dir.) (1998). *Patch Adams*. Largometraje. Distribuida por Universal Pictures. Estados Unidos.

Tarantino, Quentin (dir.) (1994). *Pulp Fiction*. Largometraje. Producida por Miramax Films. Estados Unidos.

Yales, Peter (dir.) (1983). *The Dresser*. Largometraje. Productora Columbia Pictures. Reino Unido.

MEDIOS ELECTRÓNICOS:

20 minutos (24 de enero 2008). “¿Accidente o suicidio? La causa de la muerte de Heath Ledger, en dos semanas”.

<http://www.20minutos.es/noticia/337688/0/heath/ledger/investigacion/>

ABC.es (21 de junio 2013). “Un diario revela cómo se preparó Heath Ledger el Joker, su último gran personaje” <http://www.abc.es/estilo/gente/20130601/abci-heath-ledger-diario-201306011638.html>

Belinchón, Gregorio (25 de enero 2013). Dustin Hoffman: “Tengo unos demonios interiores que me hacen dudar y que me ha costado domar”. El país semanal.

http://elpais.com/elpais/2013/01/21/eps/1358772992_035942.html

E News / Entrevista: A Edward Norton, el cine le debe dar morbo (1 de octubre 2010).

<http://la.eonline.com/mexico/2010/entrevista-a-edward-norton-el-cine-le-debe-dar-morbo/>?

El fantástico mundo del cine (17 de mayo 2013). “Bela Lugosi, el actor que encarnó a Drácula hasta su muerte”. Wordpress. Com [blog]

<https://elfantasticomundodelcine.wordpress.com/2013/05/17/bela-lugosi-el-actor-que-encarno-a-dracula-hasta-su-muerte/>

El País (10 de enero de 1981). “El primer intérprete de ‘Tarzán’ agoniza en su residencia de Acapulco (México)”

http://elpais.com/diario/1981/01/10/ultima/347929205_850215.html

La Nación / Canal Espectáculos (11 de julio 2013). La "epifanía" de Dustin Hoffman: "Me lavaron el cerebro": <http://www.lanacion.com.ar/1599782-la-epifania-de-dustin-hoffman-me-lavaron-el-cerebro>

La República (13 de agosto de 2014). “Robin Williams: ¿Por qué se suicidó?”
<http://larepublica.pe/11-08-2014/actor-robin-williams-fallecio-a-los-63-anos>

Revista Cromos (30 de enero 2013). “Daniel Day-Lewis, deja la vida en cada personaje”. <http://www.cromos.com.co/personajes/actualidad/articulo-145586-daniel-day-lewis-deja-la-vida-cada-personaje>

Sánchez, Alejandro (23 de octubre 2014). “Edward Norton vuelve a hablar de su experiencia como Bruce Banner”. Espacio Marvelita.
<http://www.espaciomarvelita.com/2014/10/23/cine/edward-norton-vuelve-hablar-de-su-experiencia-como-bruce-banner/>

Sánchez, Carlos Manuel (10 de marzo 2013). “Daniel Day-Lewis. Un tipo raro y un genio de la interpretación”. XL Semanal. <http://www.finanzas.com/xl-semanal/magazine/20130310/daniel-lewis-tipo-raro-4888.html>