

La construcción del personaje: Metodologías autóctonas en el espectáculo *O Miolo da Estória*

**RAYLSON SILVA DA
CONCEIÇÃO**

Universidad Federal del
Estado de Río de Janeiro
(UNIRIO)

RESUMEN

En su análisis del espectáculo ecuatoriano *Kay Pacha*, Lîlâ Bisiaux expone la posibilidad de transformar el teatro desde una perspectiva no eurocéntrica, identificando dos formas de desplazamiento: estético y epistémico. Sin embargo, Bisiaux no aborda el desplazamiento metodológico. Este artículo, a través de una revisión bibliográfica fundamentada en los teóricos Enrique Dussel, Boaventura Santos, Eliza Belem y análisis observacionales del autor, destaca el espectáculo brasileño, *O Miolo da Estória*, como ejemplo del uso de metodología autóctona para la creación de personajes en el teatro, mediante la transteatralidad. Se enfatiza la importancia de adoptar enfoques de la cultura local en el teatro decolonial, reconociendo la existencia de metodologías y herramientas propias para la construcción teatral en América Latina. Esta práctica incorpora elementos de la cosmovisión afro indígena, resaltando la conexión entre la comunidad y el espacio escénico, una metodología que se aleja del enfoque cronotópico de Konstantin Stanislavski.

Palabras clave: metodología autóctona, *O Miolo da Estória*, transteatralidad, teatro decolonial, desplazamiento epistémico.

ABSTRACT

In her analysis of the Ecuadorian play *Kay Pacha*, Lîlâ Bisiaux explores the possibility of transforming theatre from a non-Eurocentric perspective, identifying two forms of displacement: aesthetic and epistemic. However, Bisiaux does not address methodological displacement. This article, through a literature review based on the theorists Enrique Dussel, Boaventura Santos, Eliza Belem, and the author's observational analyses, highlights the Brazilian play *O Miolo da Estória* as an example of the use of autochthonous methodology for character creation in theatre through transtheatricality. It emphasises the importance of adopting local cultural approaches

in decolonial theatre, recognizing the existence of autochthonous methodologies and tools for theatrical construction in Latin America. This practice incorporates elements of Afro-Indigenous worldview, highlighting the connection between the community and the scenic space, a methodology that diverges from the chronotopic approach of Konstantin Stanislavski.

Keywords: autochthonous methodology, *O Miolo da Estória*, transtheatricality, decolonial theatre, epistemic shift.

RESUMO

Em sua análise do espetáculo equatoriano *Kay Pacha*, Lîla Bisiaux expõe a possibilidade de transformar o teatro a partir de uma perspectiva não eurocêntrica, identificando duas formas de deslocamento: estético e epistêmico. No entanto, Bisiaux não aborda o deslocamento metodológico. Este artigo, por meio de uma revisão bibliográfica fundamentada nos teóricos Enrique Dussel, Boaventura Santos, Eliza Belem e análises observacionais do autor, destaca o espetáculo brasileiro *O Miolo da Estória* como exemplo do uso de metodologia autóctone para a criação de personagens no teatro mediante a transteatralidade. Enfatiza a importância de adotar enfoques da cultura local no teatro decolonial, reconhecendo a existência de metodologias e ferramentas próprias para a construção teatral na América Latina. Esta prática incorpora elementos da cosmovisão afro-indígena, ressaltando a conexão entre a comunidade e o espaço cênico, uma metodologia que se afasta do enfoque cronotópico de Konstantin Stanislavski.

Palavras-chave: metodologia autóctone, *O Miolo da Estória*, transteatralidad, teatro decolonial.

INTRODUCCIÓN

1. Este actor-creador de teatro es un artista ecuatoriano que ha dejado una huella significativa en el mundo teatral. Comenzó su trayectoria en el grupo de teatro de la Politécnica Nacional, TTP nues, donde exploró las diversas facetas de la expresión escénica desde 1995 hasta 2001. Posteriormente, amplió sus horizontes estudiando en Espada de Madera y Teatro del Cronopio, donde se sumergió en las técnicas de teatro de actores, objetos, títeres, máscaras y clown entre 2003 y 2007.

El desplazamiento epistémico y estético, según la investigadora francesa Lîlâ Bisiaux (2018), se refiere a un cambio fundamental en la manera en que entendemos y producimos teatro, particularmente desde una perspectiva no eurocéntrica al examinar el espectáculo *Kay Pacha*, del dramaturgo y activista ecuatoriano Juan Francisco Moreno Montenegro.¹ Para Bisiaux (2018), este doble desplazamiento implica una reorientación tanto en la forma en que se representan las historias en el escenario como en la base de conocimientos y epistemologías que fundamentan esas representaciones.

El desplazamiento estético implica una ruptura con las convenciones teatrales occidentales dominantes, que han tendido a imponer un canon específico de representación teatral. En cambio, Bisiaux (2018) aboga por la adopción de estilos y formas de representación que sean más fieles a las tradiciones y sensibilidades autóctonas.

Por otro lado, el desplazamiento epistémico implica un cambio en los fundamentos mismos del conocimiento teatral. Esto implica reconocer las formas de conocimiento que históricamente han sido ignoradas por la hegemonía europea en el teatro. Bisiaux (2018) argumenta que una comprensión completa del teatro decolonial requiere no solo cambios superficiales en la estética teatral, sino también un compromiso con nuevas formas de conocimiento.

No obstante, es importante señalar que Bisiaux (2018) no aborda otro aspecto en el teatro decolonizado en la cual este artículo se compromete analizar: el desplazamiento metodológico o metodología autóctona. Este tipo de metodología implica la liberación de los métodos de creación que dependen exclusivamente de las enseñanzas de figuras hegemónicas como Konstantin Stanislavski (1863-1938) en la creación de los personajes. Antes, el desplazamiento metodológico es generado de conocimientos nativos.

Konstantin Stanislavski (1863-1938) fue un director y teórico teatral ruso que revolucionó el arte de actuar con sus ideas sobre la construcción del personaje y el realismo en el escenario. Su obra más destacada, el *Método Stanislavski* (1935-1938), no solo enfatizaba el conocimiento técnico del actor, sino también la experiencia vivencial del personaje en escena. Este libro presenta una compilación de las notas del propio Stanislavski, donde detalla las herramientas y

ejercicios fundamentales para la creación de personajes auténticos y la expresión teatral genuina. Al reflexionar sobre su propia trayectoria, Stanislavski (2022) se comparaba con un buscador de oro. Su deseo era transmitir estas enseñanzas a las generaciones venideras, pero sabía que no bastaba con divulgar su trabajo; era necesario experimentar y practicar constantemente para asimilar y aplicar sus principios.

A diferencia de los enfoques dogmáticos y formales, Stanislavski (2022) abogaba por una aplicación flexible y personalizada de su método. Reconocía que cada actor poseía su propio proceso creativo y, por lo tanto, debía adaptarse a las necesidades individuales de cada uno. Para que las nuevas generaciones asimilaran su legado, era crucial combinar la teoría con la práctica constante. Los jóvenes actores debían experimentar y explorar el Método Stanislavski en su propio contexto, bajo la guía de mentores experimentados y a través de la participación en talleres y clases prácticas.

Stanislavski (2009) creía que los actores debían buscar la verdad emocional y psicológica de sus personajes para lograr una actuación auténtica y convincente. Para lograr esto, desarrolló un enfoque sistemático que involucraba tanto la investigación del texto como la exploración interna del actor.

Una de las ideas fundamentales de Stanislavski (2008) es la noción de la “verdad escénica”. Creía que los actores debían crear personajes creíbles que reflejaran la complejidad de la vida real. Para lograr esto, propuso que los actores se sumergieran en la psicología de sus personajes, explorando sus motivaciones, deseos y conflictos internos.

Stanislavski (1988) también enfatizó la importancia de la memoria emocional y la imaginación del actor para conectarse con las experiencias y emociones de sus personajes. Animaba a los actores a buscar paralelismos entre sus propias vidas y las vidas de los personajes que interpretaban, utilizando recuerdos y experiencias personales para enriquecer sus actuaciones.

Otro aspecto importante del sistema de Stanislavski (2009) es el concepto de la “acción física”. Creía que los actores debían enfocarse en lo que sus personajes estaban tratando de lograr en cada momento de la obra, y que esta acción física debía impulsar su actuación de manera auténtica.

2. Este espectáculo puede ser visto completo en el siguiente [enlace](#)

Por sobre esa importante contribución para el teatro occidental, surge la pregunta: ¿es posible concebir una metodología autóctona para la creación de personajes teatrales y otras áreas del hacer teatral? La respuesta afirmativa nos lleva a explorar un espectáculo brasileño que ha abrazado esta perspectiva, *O Miolo da Estória*.²

En este artículo, nos centraremos en el análisis de algunas escenas de ese espectáculo como ejemplo concreto de cómo el desplazamiento metodológico puede manifestarse en la creación teatral. Este caso ilustra la capacidad del artista para emanciparse de las influencias eurocéntricas en la construcción de personajes, textos y otros elementos y, en cambio, adoptar enfoques más arraigados en su propia tradición cultural.

3. Lauande Aires Cutrim es un actor, director, dramaturgo y compositor teatral con una licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Maranhão —UFMA y formado en el Centro de Artes Escénicas de Maranhão— CACEM. Actualmente es estudiante del Programa de Posgrado en Artes Escénicas - PPGAC, donde desarrolla la investigación *El actor jugueteón en los pasos del buey*. Natural de São Luís, Maranhão, ha trabajado profesionalmente desde 1999. Fue director del Teatro Alcione Nazareth entre 2007 y 2009, y uno de los organizadores de la Semana de Teatro en Maranhão entre 2007 y 2011. Ha participado en campañas publicitarias en televisión,

El espectáculo se sitúa en Brasil, departamento de Maranhão, más precisamente en su capital San Luis, donde el actor Lauande Aires Cutrim³ ha optado por no centrar la construcción de sus personajes en las técnicas teatrales eurocéntricas convencionales. En lugar de seguir los métodos establecidos por figuras como Stanislavski, Lauande ha explorado formas de creación que se inspiran en las expresiones artísticas autóctonas, como la manifestación cultural típica de la región, el Bumba meu boi. Esto no solo enriquece la experiencia teatral, sino que también contribuye a la preservación y revitalización de las manifestaciones culturales locales.

El Bumba meu boi es una manifestación cultural única que incorpora elementos musicales, danzas, representaciones y narrativas que reflejan la identidad del pueblo maranhense. Al investigar esta expresión cultural, se nos brinda la oportunidad de comprender su relevancia como patrimonio inmaterial y como una fuente de afirmación de la cultura local.

Esta manifestación cultural es una fiesta folclórica y tradicional que involucra música, danza, teatro y rituales religiosos. En el “Bumba meu boi, se representa la historia del resurgimiento de un boi (toro) que muere y vuelve a la vida, a través de una combinación de música, canto y baile. Es importante destacar que el Bumba meu boi refleja la diversidad cultural y las tradiciones ancestrales del pueblo brasileño, siendo una expresión viva de su identidad y herencia cultural. La festividad suele llevarse a cabo durante todo el mes de junio, siendo una de las celebraciones más importantes y queridas en la región nordeste de Brasil.

En este artículo, examinaremos cómo esta manifestación trasciende los límites del folclore, adentrándose en el espacio escénico e influenciando en la construcción de la escena teatral de este departamento. Se comprende de qué manera el Bumba meu boi contribuye a la ampliación de la diversidad cultural en el contexto teatral, enriqueciendo las narrativas y abriendo caminos para nuevas formas de creación teatral.

Este ejemplo subraya la importancia de considerar el desplazamiento metodológico como parte integral del proceso de decolonización teatral. Al desafiar las estructuras establecidas y adoptar enfoques más contextualmente relevantes, el artista contribuye significativamente a la construcción de metodologías teatrales territoriales.

La intención de este artículo no es desconsiderar los conocimientos teatrales europeos, sino destacar aquellos que aún no han recibido el reconocimiento adecuado. En este sentido, busca combatir el “epistemicidio” (Sousa, 2007) de producciones de conocimientos teatrales en América.

La investigadora teatral brasileña Eliza Martins Belém Vieira⁴, comparte de la misma idea al abordar la importancia de no negar las escuelas y linajes extranjeros en el aprendizaje y desarrollo teatral. La decolonialidad en el teatro no debe desestimar los aportes de otras tradiciones teatrales, sino fomentar un diálogo crítico entre diferentes formas de hacer teatro.

No creo que sea objetivo de la crítica poscolonial y decolonial negar escuelas y linajes extranjeros en lo que respecta al aprendizaje y desarrollo de la actuación o incluso de la dramaturgia. Esto me parece una discusión infructuosa. Es importante y necesario conocer los principios desarrollados por los directores-pedagogos de diversas tradiciones europeas, norteamericanas y de los países orientales, siempre que sea posible acceder a tales fuentes o materiales desarrollados por sus sucesores. Lo relevante, a mi parecer, es preguntar cómo crear a partir de esas referencias y cómo abordar de manera crítica las condiciones de transmisión de sus elementos. De igual forma, resulta sumamente importante dirigir la mirada hacia los saberes de las tradiciones y comunidades de las diversas regiones de Brasil, a fin de reconocer en ellas características relacionadas

presentando en 2008 el video institucional del Programa de Libros, Lectura y Literatura promovido por Mais Cultura - MA. En 2010 dirigió el elenco de la Radionovela *Dom Cosme: El tutor de las Libertades*, ganando el Premio Roquette Pinto en colaboración con el dramaturgo maranhense Igor Nascimento.

4. Elisa Belém es una investigadora con una amplia trayectoria académica. Realizó residencias de posdoctorado en el Instituto de Artes de la UNICAMP y en la Escuela de Bellas Artes de la UFMG, con el apoyo de becas de diferentes programas. Obtuvo su doctorado en Artes Escénicas por el PPGAC del Instituto de Artes de la UNICAMP, con proyectos respaldados por la FAPESP. También realizó un periodo de investigación como Visiting Research Scholar en el Programa de Posgrado en Teatro de la CUNY - City University of New York. Posee una maestría en Teatro de la Royal Holloway and Bedford New College, University of London, con apoyo del Programa ALBAN - Programa de

Becas de Alto Nivel de la Unión Europea para América Latina. Su título fue reconocido y validado por la ECA/ USP. Se graduó en Artes Escénicas - Licenciatura en Interpretación Teatral por la Universidad Federal de Minas Gerais. Ha tenido experiencia como profesora en diferentes instituciones, incluyendo la Escola de Belas Artes de la UFMG, la Faculdade de Letras de la UFMG y el Instituto Federal do Norte de Minas. Actualmente es profesora del Magistério Superior en la Universidad Federal do Rio Grande do Norte, en el área de Dramaturgia y Teatro.

5. “Não acredito que seja um propósito da crítica pós-colonial e decolonial levar à negação de escolas e linhagens estrangeiras, no que se refere ao aprendizado e desenvolvimento da atuação ou mesmo da dramaturgia. Isso me parece uma discussão inócua. É importante e necessário conhecer os princípios desenvolvidos pelos encenadores-pedagogos das mais diversas tradições europeias, norte-americanas e dos países orientais, conforme seja

con la teatralidad y la performatividad. Más aún, percibir cómo pensamos la cultura, cómo nos relacionamos en sociedad, cómo hablamos, cómo actuamos y cómo nos movemos. Hay palabras, dichos y acciones en todas las culturas que no son susceptibles de traducción. En ellas se encuentran las diferencias que llevan tanto a entendimientos como a visiones diversas sobre los modos de existencia. (Belem, 2016, p. 102, traducción libre)⁵

Belem (2016) resalta la importancia de conocer los principios de diversas tradiciones teatrales, pero también enfatiza en la necesidad de cuestionar cómo se transmiten y se utilizan estos elementos en la práctica teatral contemporánea. Esto se relaciona con el objetivo del artículo de combatir el “epistemicidio” (Santos, 2007) al reconocer y valorar las contribuciones teatrales de América y otras regiones que han sido históricamente subestimadas o marginadas. La autora destaca que hay aspectos de la cultura, como palabras, expresiones y acciones, que no son fácilmente traducibles y que reflejan las diferencias y las múltiples formas de entender la existencia.

Según Boaventura de Sousa Santos (2007), el “epistemicidio” se refiere a un proceso de aniquilación o destrucción sistemática de conocimientos y formas de comprensión del mundo. Este concepto implica que, durante los últimos cinco siglos, ha habido una supresión masiva de sistemas de conocimiento y prácticas cognitivas no occidentales o no dominantes. Como resultado de este “epistemicidio”, se ha perdido una vasta riqueza de experiencias cognitivas y perspectivas alternativas sobre la realidad.

Para abordar esta pérdida y recuperar algunas de estas experiencias, Sousa Santos propone la “ecología de saberes” (2007), un enfoque que reconoce la diversidad y la pluralidad de formas de conocimiento. Uno de los aspectos más característicos de esta ecología de saberes es la traducción intercultural, que implica el diálogo y la interacción entre diferentes tradiciones de conocimiento, buscando rescatar y revitalizar los saberes marginados o silenciados por el dominio epistémico occidental.

El artículo también pretende reforzar una propuesta de “transmodernidad” (Dussel, 1998) en el teatro. Reconociendo la diversidad de expresiones y saberes teatrales, el artículo aboga por una apertura hacia nuevas prácticas que enriquezcan el panorama

teatral en América, promoviendo la valoración de los conocimientos tradicionales y contemporáneos que han sido marginados por la hegemonía eurocéntrica. De esta manera, se busca fomentar un diálogo intercultural que celebre la pluralidad en el arte teatral, construyendo puentes hacia una visión más emancipadora del teatro en el contexto de las Américas.

El sociólogo argentino Enrique Dussel (1934-2023) construyó el concepto de “transmodernidad” a través de la Ética de la Liberación⁶. Hace más de veinte años, Dussel (1998) planteó que el Otro relevante, es decir, aquel que ha sido históricamente oprimido, incluye al indio, los africanos esclavizados, las naciones periféricas explotadas y las clases trabajadoras dominadas. Desde la década de 1970, la Filosofía de la Liberación ha abogado explícitamente por el diálogo con este Otro.

Dussel (1998) destacó el rostro del pobre indígena, del mestizo oprimido y del pueblo latinoamericano como temas centrales de la filosofía latinoamericana. Este tipo de pensamiento, que Dussel llama “analéctico” o dialógico, parte de la revelación del Otro y considera su palabra como fundamental. Él considera que este enfoque filosófico latinoamericano es único y novedoso, caracterizándolo como la primera verdaderamente postmoderna, o lo que hoy él llamaría “transmoderna”, y como una superación de la modernidad.

En el contexto del desplazamiento metodológico en el teatro, el concepto de “transmodernidad” de Enrique Dussel (1998) adquiere una importancia particular. El desplazamiento metodológico implica liberarse de las estructuras y métodos de creación teatral eurocéntricos y buscar enfoques más auténticos y arraigados en las propias tradiciones culturales. En este sentido, la transmodernidad aboga por un diálogo genuino y horizontal entre diferentes cosmovisiones y prácticas teatrales, reconociendo la diversidad y la complejidad de las formas de conocimiento.

La transmodernidad en la cuestión del desplazamiento metodológico sugiere la necesidad de abrir espacios para la reflexión crítica sobre las prácticas teatrales dominantes y explorar alternativas que sean más inclusivas y contextualmente relevantes. Esto implica reconocer y valorar las metodologías propias de las comunidades marginadas o subrepresentadas en el teatro, así como promover la colaboración y el intercambio de conocimientos entre diferentes tradiciones y estilos teatrales.

possível o acesso a tais fontes ou a materiais desenvolvidos por sucessores. O que me parece relevante é perguntar como criar a partir dessas referências e como lidar de forma crítica com as condições da transmissão de seus elementos. Da mesma forma, parece extremamente importante voltar o olhar para os saberes das tradições e comunidades das mais diversas regiões do Brasil, a fim de reconhecer nelas características relativas à teatralidade e à performatividade. Mais do que isto, perceber como pensamos a cultura, como nos relacionamos em sociedade, como falamos, como agimos e como nos movemos. Há palavras, dizeres e ações, em todas as culturas, que não são passíveis de tradução. Nelas são encontradas as diferenças que levam tanto a entendimentos, quanto a visões diversas sobre os modos de existência” (Belem, 2016, p. 102).

6. La Ética de la Liberación es un enfoque ético y filosófico desarrollado principalmente

por pensadores latinoamericanos y busca comprender y transformar las estructuras de dominación, explotación y exclusión que afectan a diversos grupos humanos, especialmente a los más vulnerables y marginados. Su objetivo fundamental es promover la emancipación y la justicia social, así como cuestionar las formas de poder que perpetúan la desigualdad y la injusticia.

Imagen 1

Lauande Aires interpretando João Miolo en el espectáculo teatral *O Miolo da Estória* en el Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, Brasil. Fotografía de Paulo Caruá, 2019.

LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN EL ESPECTÁCULO

«O MIOLO DA ESTÓRIA»

La creación de este espectáculo se fundamenta en la lectura y testimonio de trabajadores de la construcción y participantes del Bumba meu boi, además de la propia observación del actor Maranhense Lauande Aires. Sin embargo, el espectáculo no se centra en la manifestación de la cultura popular, llamada Bumba meu boi, sino también en el individuo que hace parte de esa manifestación, representado por el personaje de João Miolo, quien expresa el deseo de ser cantador de un grupo de esta manifestación popular, pero se encuentra en conflicto con su fe y las relaciones sociales de poder al no ser aceptado para unirse a uno de estos grupos (Aires, 2012).



En este espectáculo, la música no se limita a ser un acompañamiento o un fondo sonoro, sino que adquiere una presencia significativa en la narrativa. Se le atribuyen características propias de un personaje, con una personalidad, un papel y una influencia en el desarrollo de la trama. La música no solo complementa las acciones y los diálogos, sino que también interactúa con los personajes y contribuye a la construcción de atmósferas contextuales.

En la trama, Lauande actúa como mediador de los conflictos internos que João Miolo enfrenta, utilizando a Nêgo Chico como el vehículo principal para esta función. Nêgo Chico relata y reflexiona sobre las experiencias y desafíos que João enfrenta tanto en su trabajo en la construcción como en su participación en el Bumba meu boi, ofreciendo una perspectiva externa que ayuda a João a comprender y enfrentar sus propios dilemas.



Imagen 2

Lauande Aires interpretando João Miolo con la carretilla presentando un danzarín del Bumba meu boi llamado Miolo en el espectáculo teatral *O Miolo da Estória* en el Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão, Brasil. Fotografía de Paulo Caruá, 2019.

Por otro lado, Cazumba emerge como un personaje simbólico que encarna elementos fundamentales del Bumba meu boi, como la tradición, la cultura y la esencia misma de la manifestación. A través de Cazumba, se exploran y se exaltan los aspectos más representativos y significativos de esta festividad popular, agregando profundidad y riqueza simbólica a la narrativa.

A través de una entrevista con Lauande Aires, publicada en un periódico en Brasil con el título *Tramas de uma desconstrução sobre o*

espectáculo O Miolo da Estória (Tramas de una desconstrucción sobre el espectáculo *O Miolo da Estória*) (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023), fue posible comprender cómo él desarrolló una metodología única, arraigada en la cultura local de Maranhão, Brasil, para crear *O Miolo da Estória* revelando cómo construyó todos los personajes de este monólogo inspirándose en los movimientos de los participantes de la manifestación popular conocida como Bumba meu boi.

La entrevista destaca la importancia de la investigación y la integración de la mitología y el ritmo en sus obras, así como enfatiza la meticulosa construcción de los personajes, vestuarios y escenarios para unir los universos del trabajador y del participante del Bumba meu boi. Lauande resalta la relevancia de explorar la profundidad emocional y liberar tensiones corporales para acceder a emociones genuinas durante las representaciones teatrales, además de enfatizar la importancia de la intención en la formación de actores.

También discute detalles como de una de las escenas, como de la bicicleta y el uso de la iluminación para crear un efecto suspendido en esta escena, demostrando su deseo de reforzar la cuarta pared en la obra y manteniendo el aspecto narrativo involucrando al público en la historia. Eso evidencia la mezcla entre conocimientos locales y eurocéntricos en la obra. Esta entrevista, por lo tanto, ofrece una visión profunda del proceso creativo del artista, resaltando la importancia de la cultura local para su trabajo en cuanto actor de teatro.

La declaración de Lauande Aires revela claramente la construcción de una metodología única para desarrollar sus personajes en la obra. Él destaca la necesidad de abordar el papel del Amo describiendo la dificultad de encontrar un punto de partida para construir este personaje y cómo estaba avanzando con otros roles mientras el Amo no se le presentaba de manera clara.

El movimiento del Amo, en este caso, fue una partitura bastante interesante, ya que necesitaba un fragmento, el texto más extenso de la pieza para un único personaje. Había un extenso monólogo que necesitaba desarrollar en una partitura y no estaba seguro de cuál sería el punto de partida. Así, avanzaba con los otros personajes, avanzaba con João Miolo, con el Curandero, con Chico, pero no tenía idea de qué sería el Amo. No había surgido para mí. Entonces, durante una sesión en la sala, decidí trabajar

solo con el toque del maracá. Tomé el elemento del Amo, que simboliza ese poder del Amo en la escena del Bumba meu boi, y me concentré en el toque del maracá. (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 3, traducción libre)⁷

La metodología de Lauande se destaca en su enfoque creativo. En lugar de forzar una interpretación o basarse únicamente en el texto, decide trabajar exclusivamente con el sonido del maracá⁸, un elemento simbólico asociado al poder del Amo en la escena del Bumba meu boi. Este enfoque revela su habilidad para encontrar inspiración en elementos culturales específicos y su capacidad para explorar diferentes aspectos de un personaje a través de medios no convencionales, como el sonido de un instrumento.



7. “O movimento do Amo, nesse caso, foi uma partitura bastante interessante, pois eu precisava de um recorte, o maior texto da peça para um único personagem. Havia um monólogo extenso que eu precisava construir numa partitura e não tinha certeza de qual seria o ponto de partida. Assim, eu estava progredindo com os outros personagens, avançando com João Miolo, com o Curandeiro, com o Chico, mas não tinha ideia do que seria o Amo. Não tinha surgido para mim. Então, durante uma sessão na sala, decidi trabalhar apenas com o toque do maracá. Peguei o elemento do Amo, que simboliza esse poder do Amo na cena do Bumba meu boi, e concentrei-me no toque do maracá” (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 3).

8. El maracá es un instrumento musical de percusión tradicional en América Latina, particularmente en Brasil. Consiste en una especie de maraca, generalmente hecha de calabaza seca y rellena de semillas u otros objetos que producen sonido al agitarla. El

maracá se utiliza en diversas manifestaciones culturales y ceremonias, como rituales indígenas, celebraciones folclóricas y en la música popular brasileña. En el contexto del Bumba meu boi, el maracá puede tener un significado simbólico y ser utilizado para marcar el ritmo y la energía de la celebración.

Lo notable de la metodología de Lauande es su enfoque creativo y orgánico. En lugar de forzar una interpretación desde el texto, optó por explorar el simbolismo del sonido del maracá, un elemento emblemático del poder del Amo en la escena del Bumba meu boi. Este enfoque revela su capacidad para encontrar inspiración en la riqueza cultural y para pensar fuera de los límites convencionales de la actuación.

Al concentrarse en el sonido del maracá, Lauande demuestra una profunda conexión con la esencia del personaje y la escena en la que se desenvuelve. Su capacidad para explorar diferentes aspectos de un personaje a través de medios no convencionales muestra su versatilidad y creatividad como actor. En resumen, su enfoque único resalta su compromiso con la autenticidad y su habilidad para encontrar nuevas formas de dar vida a los personajes.

Imagen 3 (izq.)

Lauande Aires entrenando en su sala de entrenamiento basado en las movimentaciones del danzarín del Bumba meu boi llamado Caboclo de Pena para la construcción de uno de sus personajes para el monólogo *O Miolo da Estória*. Fotografía de Lesly Correa, 2010.

Imagen 4.

Lauande Aires entrenando las movimentaciones de los personajes del Bumba meu boi centrado en la movimentación de los pies en su sala de entrenamiento para la construcción del personaje João Miolo, protagonista del monólogo *O Miolo da Estória*. Fotografía de Lesly Correa, 2010.



Lauande explica que en *O Miolo da Estória* y en otras de sus obras, la construcción dramática y el texto se inspiran en las etapas del Bumba meu boi. Para él, esta obra trajo consigo una estructura general que denomina Teatro nos Passos do Boi, integrando diferentes elementos para la composición de personajes, escenas y espectáculos.

en *O Miolo da Estória*, la construcción dramática y el texto están estructurados a partir de las etapas del Bumba meu boi, un principio que también se aplica a otras obras que he desarrollado. Lo que el “Miolo” nos trajo fue la estructura general del Teatro nos Passos do Boi, combinando elementos sonoros, narrativos, dramáticos y visuales para la composición de personajes, escenas y espectáculos. (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 7, traducción libre)⁹

Al estructurar su obra alrededor de las etapas del Bumba meu boi, Lauande muestra cómo las prácticas y rituales tradicionales pueden servir como un fundamento sólido para la creación artística contemporánea. Esta integración no solo enriquece la narrativa, sino que también resalta la importancia de preservar y celebrar las manifestaciones culturales locales.

Su enfoque en la construcción de personajes a través de elementos como el sonido del maracá revela una sensibilidad única hacia los símbolos y las experiencias compartidas por la comunidad. Esta conexión íntima con la cultura local y la habilidad para trascender lo convencional en la interpretación teatral demuestran la maestría y la innovación de Lauande como artista.

La declaración de Lauande sobre la influencia de la cultura local en la estructura dramática y textual de su espectáculo teatral ofrece una visión reveladora sobre cómo las tradiciones culturales pueden alimentar la creatividad teatral. Al basar su obra en las etapas de esta festividad popular, Lauande demuestra cómo las prácticas arraigadas en la cultura pueden ser una fuente de inspiración para el arte contemporáneo.

Esta integración de elementos tradicionales en su trabajo no solo desarrolla su narrativa, sino que también resalta la importancia de honrar y preservar las manifestaciones culturales locales. A través de esta conexión profunda con el Bumba meu boi, Lauande logra no solo capturar la esencia de la tradición, sino también transmitirla de manera auténtica a través de su arte.

9. “Em O Miolo da Estória, a construção dramática e o texto são estruturados a partir das etapas do Bumba meu boi, um princípio que também se aplica a outras peças que desenvolvi. O que o “Miolo” trouxe para nós foi a estrutura geral do Teatro nos Passos do Boi, juntando elementos sonoros, narrativos, dramáticos e visuais para a composição de personagens, cenas e espetáculos” (Conceição, Cutrim, Ribeiro, 2023, p. 7).

CONCLUSIÓN

La “transmodernidad” propuesta por Enrique Dussel (1934-2023) en el campo de la sociología, aplicada al contexto teatral del espectáculo presentado en este artículo, demuestra una posibilidad de superar la modernidad en el teatro. La transmodernidad, que aboga por un diálogo genuino y horizontal entre diferentes cosmovisiones y prácticas teatrales, reconociendo la diversidad y la complejidad de las formas de conocimiento, ofrece una vía para trascender las convenciones eurocéntricas en el teatro.

En el contexto teatral, la transmodernidad propone un teatro de encuentro, donde las diferencias no se borran ni se homogenizan, sino que se celebran y se integran en una *tapestry* compleja de experiencias humanas. Para diferenciar la noción de transmodernidad del campo sociológico y situarla específicamente en el contexto teatral, podemos utilizar el término transteatralidad.

La transteatralidad que proponemos en este artículo implica una adaptación y una extensión del concepto de transmodernidad al ámbito del teatro. A través de este término, subrayamos la idea de trascender las convenciones establecidas en el teatro eurocéntrico, al mismo tiempo que nos conectamos con la diversidad, la complejidad y la interseccionalidad de las experiencias teatrales en el mundo.

Al utilizar el término transteatralidad, destacamos la naturaleza dinámica y en constante evolución del teatro, así como su capacidad para reflejar, cuestionar y transformar los paradigmas humanos. Es un concepto que invita al diálogo, a la experimentación y a la búsqueda de nuevas formas de expresión teatral que sean inclusivas para nuestras sociedades contemporáneas.

El artículo destaca la importancia de considerar no solo los aspectos epistémicos y estéticos del teatro decolonial, sino también las metodologías propias para la construcción teatral en América Latina. Al explorar ejemplos de un espectáculo en Colombia y Brasil, se evidencia cómo el desplazamiento metodológico puede manifestarse en la creación teatral, desafiando las convenciones eurocéntricas y adoptando enfoques más auténticos arraigados en las distintas tradiciones culturales locales.

El espectáculo *O Miolo da Estória* ilustró cómo un artista puede emanciparse de las influencias hegemónicas en la construcción de personajes y adoptar enfoques más contextuales. Este caso destacó la importancia de considerar el desplazamiento metodológico como parte integral del proceso de decolonización teatral, contribuyendo a la construcción de un teatro territorial. Es fundamental que tanto académicos como artistas se comprometan a desarrollar nuevas formas de análisis teatral que trasciendan las herramientas hegemónicas como la semiología y la fenomenología.

Para Marvin Albert Carlson¹⁰, la semiótica teatral era vista principalmente como un método de análisis de producciones y técnicas teatrales. Sin embargo, esa perspectiva evolucionó para convertirse en un método de investigación de las relaciones entre el teatro y su contexto cultural. Además, hubo un redescubrimiento y valoración de los estudios del filósofo estadounidense Charles Peirce, quien enfatizaba la importancia de la recepción del signo. Este enfoque trajo una nueva dimensión al análisis semiótico en el teatro (Carlson, 2007).

Posteriormente, los estudios feministas entraron en escena, cuestionando el abordaje semiológico predominante y el privilegio de la mirada masculina. Estas investigaciones dialogaron con teorías psicoanalíticas francesas, así como con teorías culturales y políticas modernas, especialmente aquellas asociadas al neo-marxismo. Nombres como Antonio Gramsci, Louis Althusser, Raymond Williams, Walter Benjamin y Bertold Brecht son mencionados como representantes de esas corrientes teóricas que influenciaron el campo de la semiótica teatral (Carlson, 2007).

Bert Olen States¹¹ (1929-2003) enfatiza que la crítica desde una perspectiva fenomenológica se centra en la actitud del observador hacia lo que está experimentando, más que en seguir un conjunto específico de métodos o preocupaciones filosóficas. Esta actitud implica una aceptación de lo que se presenta ante los sentidos y una búsqueda de los significados y sentimientos inherentes a esa experiencia. Además, el momento de absorción, en el cual un objeto o una imagen se vuelve significativo para el observador, es crucial en esta perspectiva fenomenológica. En este instante, el objeto o la imagen se integran en la percepción del observador de una manera

10. Marvin Albert Carlson es un teatrólogo estadounidense, actualmente profesor emérito Sidney E. Cohn en el Graduate Center de la City University de Nueva York, y anteriormente profesor Walker-Ames en la Universidad de Washington.

11. Bert Olen States fue dramaturgo, crítico y profesor emérito de arte dramático en la Universidad de California en Santa Bárbara. Obtuvo su Licenciatura (B.A.) y Maestría (M.A.) en la Universidad Estatal de Pensilvania. Continuó sus estudios en la Universidad de Yale, donde en 1960 recibió un doctorado en Bellas Artes.

que los hace importantes y significativos, casi como si se convirtieran en una parte esencial de la identidad del observador (States, 2007).

Este enfoque resalta la importancia de la experiencia directa y la relación íntima entre el observador y el objeto observado en el análisis fenomenológico de los espectáculos. En lugar de enfocarse únicamente en elementos externos o abstractos, States (2007) sugiere que la fenomenología ofrece una lente a través de la cual podemos profundizar en la experiencia subjetiva y encontrar significado en el mundo que nos rodea.

Si bien la semiótica y la fenomenología han demostrado ser útiles para comprender aspectos específicos del teatro, como las relaciones entre signos y contextos culturales o la experiencia subjetiva del espectador, es importante reconocer que estas herramientas tienen sus raíces en tradiciones intelectuales y culturales específicas que pueden no capturar completamente la complejidad y la diversidad del teatro en diferentes contextos y culturas.

El desarrollo de herramientas de análisis autóctonas para el teatro implicaría la creación de marcos conceptuales y metodológicos que surjan de las prácticas teatrales y las perspectivas culturales propias de una comunidad o región específica. Estas herramientas podrían estar informadas por las tradiciones teatrales locales, las formas de expresión artística autóctonas y las cosmovisiones culturales que subyacen a la producción y recepción teatral en contextos particulares.

Al integrar enfoques autóctonos en el análisis teatral, se pueden abrir nuevas perspectivas para comprender la diversidad de formas de teatro en todo el mundo y para valorar plenamente la riqueza y la complejidad de las expresiones culturales y artísticas. Esto no solo enriquecería el campo de estudio del teatro, sino que también promovería una mayor inclusión y reconocimiento de las voces y experiencias teatrales diversas que existen en el mundo.

REFERENCIAS

- Aires, L. (2012). *Entre o chão e o tablado: a invenção de um dramaturgo*. Edição do Autor.
- Belém, E. (2016). *Afinal, como a crítica decolonial pode servir às artes da cena?* Campinas, ILINX - Revista Científica do LUME, (10), 99-106.
- Bisiaux, L. (2018). *Deslocamento Epistêmico e Estético do Teatro Decolonial*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, 8(4), 644-664, out. /dez.
- Carlson, M. (2007). *Semiotics and Its Heritage*. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). *Critical Theory and Performance*. University of Michigan Press, p.13-25.
- Conceição, R., Cutrim, L. A., & Costa Ribeiro, T. C. (2023). *Tramas de uma desconstrução sobre o espetáculo "O Miolo da Estória"*. *Cena*, 41(3), 01-14. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.134254>
- Dussel, E. (1998). *Ética de la Liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Trotta.
- Santos, B. (2007). *Para além do pensamento abissal. Das linhas globais a uma ecologia dos saberes*. NOVOS ESTUDOS, (79), 71-94.
- Stanislavski, K. (2008). *An Actor's Work: A Student's Diary*. Traducción: Jean Benedetti. Routledge. ISBN: 978-0-203-93615-3. chrome-extension://efaidnbmninnbpcjpcjgclclefindmkaj/https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor's%20Work_%20A%20Student's%20Diary.pdf
- Stanislavski, K. (1988). *An Actor Prepares*. Traducción: Elizabeth Reynolds Hapgood. Methuen. ISBN: 978-0-87830-983-2. <chrome-extension://efaidnbmninnbpcjpcjgclclefindmkaj/https://www.craftfilmschool.com/userfiles/files/An%20Actor%20Prepares.pdf>
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción: Jorge Saura. Editorial Alba.
- Stanislavski, K. (2022). *El Método*. La pajarita de papel ediciones.
- States, B. (2007). *The Phenomenological Attitude*. In: REINELT, Janelle G.; ROACH, Joseph R. (Orgs.). *Critical Theory and Performance*. University of Michigan, pp.26-36.

Recepción: 06/02/2024

Aceptación: 01/07/2024

Cómo citar este

artículo: Silva da Conceição, R. (2024). La construcción del personaje: Metodologías autóctonas en el espectáculo O Miolo da Estória. *Teatro*, (11), 211-228. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.76786>