

De personaje a personaje

por Juan Antonio Hormigón

El término "personaje" aparece en el primer Diccionario de la Lengua Castellana elaborado por la Academia Española, sólo que con "g", como entonces se escribía. En el volumen de 1737 consta:

Personage: "Se toma también por persona oculta con algún disfraz, o la figura dispuesta para alguna representación"

Podríamos complementar su sentido con la octava acepción de "Persona" en el mismo volumen: "En las Comedias vale lo mismo que Interlocutor, porque representan fingidos los sujetos de la fábula o historia (Lat. *Personae*)". En ambos casos las alusiones a disfraz, representación, Comedias, interlocutor, fingidos, nos orientan hacia su definición como construcción ficcional en las comedias y en las representaciones escénicas. Estas acepciones se mantienen en las ediciones correspondientes a 1780, 1783, 1791, 1803, 1817 y 1822.

En 1832, ya con "j", se le define como: "En las comedias INTERLOCUTOR" (2ª acepción). Así prosigue hasta 1884, en donde se modifica: "Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos ideados por el escritor, y que, como dotados de vida propia, toman parte en la acción de cualquier género de poemas" (2ª acepción).

En 1914 se introduce otra variante: "Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales o simbólicos ideados por el escritor, y que, como dotados de vida propia, toman parte en la acción de una obra literaria". El concepto se amplía en 1989: "en obra literaria, teatral o cinematográfica. /A veces pueden ser animales, como en los dibujos animados".

En 1992 se añade a esta una tercera acepción: "Criatura de ficción que interviene en una obra literaria, teatral o cinematográfica. A veces

pueden ser animales, especialmente en los dibujos animados". La última definición de 2001 dice: "Cada uno de los seres humanos, sobrenaturales, simbólicos, etc., que intervienen en una obra literaria, teatral o cinematográfica".

En todos los casos la sustancia del concepto sigue siendo la misma, sólo que ampliada por los nuevos medios, el cinematógrafo en particular surgidos entre tanto.

I

EL PERSONAJE EN LA LITERATURA DRAMÁTICA

De todos es sabido que un autor literariodramático elabora un texto constituido por diálogos y didascalias, que tiene como carácter específico su potencialidad e incitaciones a su verbalización y a la visualización de sus acciones en un determinado espacio escénico, merced a la contribución actoral. El personaje dramático queda así literalmente diseñado por lo que dice y lo que presumimos que hace, mientras que el personaje de la ficción narrativa descubre en el relato los meandros tortuosos de sus procesos de pensamiento individual, desvela sus intenciones fácticas o frustradas, sus odios, fantasmas, anhelos, ilusiones, esperanzas y debilidades. Con frecuencia es el narrador quien lo ofrece, en otras es el recurso del monólogo interior el instrumento del que éste se sirve para exponerlo.

El lector tiene en la novela todo un mundo organizado en estructuras precisas, expresado a partir de técnicas propias como el discurso interiorizado y subjetivo de los personajes, la narración, amplía en ocasiones, y un diálogo subrayado de referencias intencionales que le permiten acceder a la totalidad de la obra propuesta. En ciertos casos se insertan cartas o se construye la historia mediante el intercambio epistolar, todas ellas debemos integrarlas como monólogo interior o diálogo con el destinatario. Los personajes van a adquirir contornos brumosamente físicos en su mente, incluso si las descripciones son minuciosas hasta la obsesión sistematizadora, pero con frecuencia sonpondrán conceptos y actitudes individuales sumidos en el macrocosmos social que el escritor nos propone.

En la literatura dramática la construcción es bien distinta. El autor nos da de cada personaje una información específica a través de lo que dice, se subrayan unas pocas intenciones, se proponen algunos gestos o acciones. El conjunto es apenas una incitación y unos débiles rasgos definitorios. También recibimos datos respecto a un personaje por lo que los demás dicen de él. Su dimensión verbal o gestual puede ser escasa e incluso nula —estar ausente— y sin embargo tener una enorme importancia como elemento de significación. No obstante existen variantes muy acusadas según los diferentes procedimientos literariodramáticos que se han dado en la historia.

II

LOS ELEMENTOS EXPRESIVOS DEL PERSONAJE

El personaje para al escritor literariodramático es un instrumento que le permite construir un discurso cuya pretensión es la de erigirse en microcosmos del mundo, tamizado por sus filtros y criterios particulares. Su concreción literaria se establece mediante los diálogos y las didascalias. Cuando el escritor teatral pone en boca de sus criaturas ficcionales determinadas palabras, sugiere unos gestos, acciones o intenciones, está proponiendo un sentido determinado respecto a los perfiles evanescentes del discurso del personaje en el discurso más amplio de la obra dramática. Sentido en el que se contraponen dinámica y críticamente las referencias a la época en la que la fábula transcurre, al momento histórico concreto en el que el autor escribe así como a los procesos imaginativos y ficcionales sobre la realidad a la que hacen referencia. Todo ello acuñado en unos códigos estéticos, comunicativos y metodológicos articulados por el gusto dominante en las circunstancias históricas en que el autor escribe. Ya Aristóteles en su *Poética* decía que «hay que considerar el personaje que actúa o que habla y a quién se dirige cuando actúa o habla, para quién y para qué».

A propósito de la naturaleza y relaciones del texto literario teatral con el personaje, A. Ubersfeld afirma que «el mensaje (teatral) no adquiere su sentido sino en sus relaciones con lo que el receptor conoce del emisor y de las condiciones de emisión. De ahí la ambigüedad en la lectura de todo texto de teatro: es un texto literario y es un mensaje de naturaleza diferente. Corolario: todo discurso en teatro tiene dos sujetos de enunciación, el personaje y el yo-escritor (del mismo modo que hay dos receptores, el Otro y el público). Esta ley del doble sujeto de enunciación es un elemento capital del texto de teatro: es ahí donde se sitúa la falla inevitable que separa el personaje de su discurso y le impide constituirse en sujeto verdadero de sus palabras. Cada vez que un personaje habla, no lo hace solo y el autor habla al mismo tiempo por su boca; de ahí el dialogismo constructivo del texto de teatro»¹.

Pero al mismo tiempo, el personaje carece de psiquismo dado que no es una entidad viva sino ficcional. No posee una vida propia, con un pasado y un porvenir reales al margen del autor. Es éste quien ha construido sus palabras e insinuado sus gestos y acciones, quien las expone y desarrolla a partir de su capacidad de observación, sus conocimientos, su experiencia y el diseño de una peripécia que las explicita. Todo ello es resultado de sus vivencias personales y de sus relaciones con su tiempo, desde la ideología profunda y real, no la aparente, que nutre su conducta, hasta las concepciones estéticas que articulan su trabajo creativo. Los escritores que con gesto abnegado aseguran que «los personajes me han

¹ Ubersfeld, A.: *Lire le théâtre*. Paris: Ed. Sociales, 1978, p. 142. Traducción castellana con el título de *Semiótica teatral*, Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

hecho caminar en otra dirección", o "los personajes han marchado solos", etc., aducen meras falacias que son además una estupidez. Sólo los incautos pueden creer semejante tontería.

En consecuencia, el personaje dramático es sólo una entidad virtual en la mente del lector que no alcanzará su existencia y expresión material sino en una representación concreta. Es una posibilidad, una propuesta, un substrato evocativo cuya emergencia a la realidad escénica precisa de un actor que habite el espacio físico y conceptual de la puesta en escena.

Su determinación se establece por parte del autor mediante lo que dice y lo que hace. La textualidad dramática siempre está construida sobre una estructura dialógica en la que no existe el monólogo interior². El personaje interactúa y dialoga con otro o con varios de su misma especie literaria que devienen sus interlocutores. En algunos casos dicha interlocución es muda porque su destinatario es el lector/espectador; una entidad incorpórea, sobre o infranatural; o un personaje ausente él mismo que se interroga, se solivianta o se castiga. A esta modalidad la denominamos monólogo, que puede totalizar el discurso dramático o interponerse de forma fragmentaria. Con independencia de sus diferentes funciones expresivas y estructurales, el monólogo siempre es una interlocución sin respuesta verbal, que se expresa a través de silencios, miradas inquietantes o absortas, ruidos diversos que pueden ir del gemido al trueno, etc. Pero en este caso debemos señalar que la doble interlocución se da igualmente en este caso, dado que sea quien sea su destinatario expreso, el último será siempre el lector/espectador.

Los distintos géneros y las diferentes normas compositivas nos han dejado múltiples formas de elaboración del diálogo. En primer lugar, según el número de interlocutores, podemos definir como bilaterales aquellos en que intervienen dos y multilaterales en los que participan más. Pueden ser directos, en el que los interlocutores dialogan entre sí; o cruzados, en el que el que éste se instaura por artificio en la composición, entre quienes aparecen en espacios diferentes y no interactúan en apariencia.

Igualmente podemos hablar de agentes individuales y corales en la interlocución. En este caso el coro, conjunto de personajes unidos por una entidad común que se manifiesta y adquiere formas diversas, puede tener un carácter monológico o establecer diálogos con uno o varios personajes. Por otra parte encontramos corralidades unívocas o múltiples, cuando el coro se divide en dos o más segmentos que dialogan entre sí.

Según su formalización encontramos un diálogo en verso, sea éste estrofico o libre, fruto de un acusado y depurado proceso de formalización; o bien en prosa, desde la más coloquial y simple hasta la más retórica, desde la costumbrista hasta la puramente conceptual.

Por último, es posible calificar diálogos y monólogos por el género en que se ubican: cómicos, trágicos, dramáticos, tragicómicos, costumbristas, así como por su carácter: funcionales, narrativos, descriptivos, conceptuales, emotivos, sentimentales, argumentativos, de coincidencia, de confrontación, etc.

El autor utiliza la parte narrativa de la obra para explicitar o sugerir, depende del uso que hagan de las didascalias los diferentes procedimientos compositivos en los distintos periodos de la historia de la literatura dramática. Las hay que apenas contienen un breve material didascálico, hasta las que lo ofrecen con inusitada extensión y abundancia. A través de ellos determina con frecuencia la tipología de los personajes, puede ofrecer incluso datos respecto a su edad, profesión, características personales, parentescos, etc. Así mismo propone ciertas acciones gesticas que considera relevantes, sugiere ritmos quinésicos y verbales, tonos y subrayados dramáticos.

III FUENTES PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE LITERARIODRAMÁTICO

El personaje dramático queda fijado como el de cualquier otro género literario, mediante el manuscrito o la impresión. Podemos leerlo cuantas veces queramos, estudiarlo, rastrear sus orígenes y sobrevive a su nacimiento a lo largo del tiempo. En definitiva estamos en condiciones de observarlo desde ángulos y perspectivas muy diferentes. Todo ello nos ha permitido elaborar su historia, así como sus diferentes planteamientos expresivos y funcionales en relación al relato y a la preceptiva que lo instituye. Podemos establecer sus diversas tipologías y conocer con frecuencia sus orígenes.

Un libro fundamental para entender la evolución del personaje es el de Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*³. Este estudio se ha convertido en un texto básico sobre la cuestión, de la que existe escasa bibliografía. Nos permite establecer el camino trazado tanto en lo que respecta a la tipología como a lo que se quiere mostrar en cada periodo. Abirached escribe que "hasta el siglo XVIII, es al menos constante que el teatro representa las acciones de los hombres en su ejemplaridad; que se sitúa a distancia de lo real pero siempre en referencia a ello; que no produce imágenes insignificantes sino destinadas, por el contrario, a modificar la mirada de los espectadores sobre la vida, las cosas y las gentes; que el papel preexiste al actor que lo expresa, y que el propio juego se despliega en un espacio siempre más o menos figurado y en una temporalidad más o menos arbitraria"⁴. Sin embargo existe una clara

³ R. Abirached: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Grasset, 1978. Fue traducido al castellano por Borja Ortiz de Gondra, Madrid: Publicaciones de la ADE, 1994.

⁴ R. Abirached: obr. cit., p. 11.

² Sobre esta cuestión puede verse el libro de Anne Ubersfeld: *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2006.

diferencia entre los personajes del Renacimiento o el Clasicismo francés, formados por un «compacto conjunto de trazos psicológicos y morales, que se define más como esencia que como carácter de trazos individualizados»⁵, que los personajes del teatro español del barroco en donde la individualización es, en general, mucho más pronunciada.

En el siglo XIX la mimesis se convierte en intento ilusorio de identificación entre teatro y realidad, la definición sociológica y psicológica del personaje se acentúa. A fines de siglo se inicia el estallido de la noción de personaje sustentada hasta entonces. «En una cincuentena de años caóticos, para reconstruir el personaje se pasa de lo irrisorio al lirismo, del subjetivismo moroso al descubrimiento exaltado de tierras desconocidas, de la revuelta contra el pasado a la experimentación de lenguajes inauditos: de 1800 a 1925, sea en función de una nostalgia persistente de los orígenes, sea en nombre de los imperativos de una conquista del universo, todo ha sido intentado, o casi, para dar a la escena una función eficaz en el mundo tal y como ha llegado a ser.(...) Las dramaturgias más recientes han destruido mucho menos el personaje que han derribado su definición burguesa y su estatuto literario»⁶.

Esta enumeración tan sólo pretende establecer un tránsito apresurado respecto a la diversidad y disparidad de los materiales literarios que la historia nos ha legado. Pero en todos los casos podemos establecer la nómina de fuentes en las que se nutre el escritor para su personaje.

La primera de ellas procede del mundo real. Con frecuencia este emana del entorno social o personal del autor, pero puede ser mucho más amplio. En la medida en que se ha ido ampliando la capacidad de los individuos para conocer su país, su continente o el planeta, el entorno ha ampliado sus límites. No obstante podemos igualmente establecer un escalonamiento de entornos, desde el más próximo al más distante.

El entorno alude no sólo a un territorio poblado por seres humanos, con su fauna y su flora, sino a determinadas formaciones sociales, costumbres, estructuras económicas, mentalidades, confrontaciones ideológicas, hablas diversas, marcos jurídicos, etc. Todos ellos modelan o son determinantes de comportamientos y por tanto inciden directa o indirectamente en la configuración de los personajes. Para ello el escritor tendrá que extremar su observación, agudizar su oído y estudiar para mejor conocer el mundo al que alude. Los personajes de Chejov no beben té o están por casualidad junto a un campo de cerezos y no de olivos.

Los personajes de Lope jamás pueden transgredir la norma existente que impide la unión entre nobles y plebeyos, pero los de Schiller en *Intriga y amor* ya pueden intentarlo y conseguirlo. Los personajes de Brecht aluden con frecuencia a la comida como necesidad, a veces al pan y a la sopa. Los de Shakespeare la aluden como ceremonia. Todas estas cuestiones tienen su razón de ser.

En cualquier caso lo real se manifiesta en planos diferentes. Por un lado recurrir a personalidades históricas con nombre propio. En este caso puede haber desde conocimiento directo hasta la información recogida en crónicas o biografías. En algunos casos se percibe el aroma del tópico atribuido por la tradición oral contaminada de lugares comunes.

Con mayor asiduidad son personas anónimas pero constatables las que aparecen como fuentes de los personajes. Son individuos reconocibles en su configuración y acciones verosímiles, cuya identidad desconocemos. En ocasiones el personaje no responde a un modelo único sino que es la síntesis de varios individuos. Es evidente que no planteo que el escritor establezca deliberadamente la conexión entre el personaje y su modelo, sino que sus observaciones acumuladas emergen en un momento determinado estructuradas en la formalización del personaje.

Otra de las fuentes procede de entidades o nociones fantásticas. Este terreno es sumamente sugestivo al construir la ficcionalidad. A este género pertenecen las hadas, los dioses, los demonios, los ángeles, los espíritus, los fantasmas, los seres alados, los genios afables o malignos, etc. Todos ellos son seres inmateriales, que nadie ha visto, que carecen de formas definidas. Los seres humanos no somos capaces de construir fisionomías de la nada. Siempre elaboramos las imágenes a partir de aquello que conocemos, aunque podamos deformarlo o someterlo a numerosas variantes. El cerebro humano trabaja así. Por eso cuando indagamos el futuro en la ciencia ficción, todo lo que se idea tiene su origen en la iconografía emanada de la historia o del presente, en los recursos existentes aunque sólo sean hipótesis, en las potencialidades del ser humano tan únicamente apuntadas en la actualidad, al igual que en los objetos o artilugios que aparecen en dichos relatos. El poderoso imaginador del futuro que fue Julio Verne, ni tan siquiera propuso un nuevo tipo de combustible para enviar una nave proyectil de la tierra a la luna. Utilizó la pólvora en grandes cantidades como impulsora y un gigantesco cañón como instrumento: lo que conocía.

La iconografía de este tipo de personajes posee una larga historia que los identifica de un modo palpable en el imaginario colectivo. Carecen de materialidad como dije, pero pintores, ilustradores, dibujantes, escultores de toda clase y condición los han representado en multitud de formas a lo largo de los tiempos. El teatro ha bebido de esta imaginaria según lo establecido en cada periodo histórico y hemos visto demonios ataviados de rojo, con cuernos y rabo por doquier, pero también, cuando la noción conceptual se impulsó, con un frac impecable y perfil aguileño.

Me referiré por ejemplo al caso de los ángeles. Se les define como espíritus puros que no tienen cuerpo. Su función básica es la de ser mensajeros o enviados. Se supone que son y están, no se desplazan y si lo hicieran serían emanaciones que no precisan instrumento ni carril. Estos espíritus pertenecen a su vez a diferentes culturas: el Ramayanna describió terribles combates de seres alados y a los orishas del panteón Yorubá se les define de modo similar. Los que aparecen en la Biblia y cultiva el

⁵ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*. Primera edición. París: Editions sociales, 1980, p. 289.

⁶ Abirached, cit. pp. 12-13.

catolicismo son un concepto y una función. Pero un planteamiento así carece de entidad para el "pueblo fiel" si no se traducía en iconos perceptibles aunque ahogaran el concepto.

De ahí proviene toda la extensa sucesión de imágenes que los ha ido representando como seres corpóreos. La más extendida es la de un varón con alas más bien andrógino –los querubines y serafines son caritas de niño con alitas–, de notoria languidez en la expresión, melenita rubia y mirada hacia lo alto. Se tipifican de modo distinto cuando el ser incorpóreo tiene nombre, Miguel, Rafael o cualquier otro. Los pintores han hecho una notable labor en este sentido. Si se compara el ángel en *La anunciación* de Fray Angélico con el de la de Simone Martini, casi contemporáneas, podemos observar que ambos crean dos figuras diferentes, aunque siguiendo las tabulaciones doctrinarias exigidas por el canon. Si los confrontamos con los que circundan a un pantocrátor o a los fornidos ejemplares de guerreros armados y con sus buenas alas de la iconografía fascista, las diferencias son notables pero la esencialidad de los elementos similar.

En la medida en que se ha colocado el plano conceptual sobre el de la tradición icónica, nos encontramos con representaciones muy diferentes de estos seres inmateriales. Pero eso sí, lo que ganan es en rasgos humanos, muy humanos, y se cotidianizan sus referencias. Nada podemos imaginar de la nada, ni la nada misma.

Otra de las fuentes propiciadoras de la elaboración del personaje son los conceptos concretos o abstractos, no personalizadas o de carácter institucional. Aquí podemos hablar de vicios y virtudes como la humildad, la soberbia o la gula. Instituciones como la Monarquía, la Casa de Austria, la República, la Religión, la Victoria, etc.. También a grupos humanos o de entidades fantásticas que se presentan como personajes únicos aunque grupales: los burgueses de Calais, las euménides, los sin trabajo, etc. Los autos sacramentales están repletos de este tipo de ficcionalidades, pero su presencia puede rastrearse desde Esquilo (*La Orestíada*) hasta Maiakovski (*Misterio bufó*).

Es posible establecer que la estricta funcionalidad de la narración escénica sea fuente y fundamentación de algunos personajes. Es cierto sin duda. Sin embargo también lo es que los grandes escritores literariodramáticos no incluyen nunca personajes estrictamente funcionales. A todos les otorgan una tipicidad apropiada. Esto hecho propone exigencias ineludibles en los procesos de escenificación.

IV

PROCEDIMIENTOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE

Los materiales emanados de las diversas fuentes son tratados por el escritor mediante diferentes procedimientos, para lograr su dimensión deseada. El marco referencial es siempre el de la preceptiva literario dra-

mática en que se sitúe, las características conceptuales y formales que determina y los objetivos que se propone. No es preciso que la elección preceptiva sea expresa. A lo largo de la historia literariodramática hay periodos amplios en que esto era claramente perceptible. Quizás en los últimos cincuenta años esta evidencia se manifieste en menor medida, en tanto los sistemas preceptivos tienen mayor ambigüedad y aparente indefinición, sin embargo siempre existen aunque sea en su manifestación más primaria.

Entre la nómina de procedimientos, el primero es el de la síntesis selectiva. El escritor somete a los materiales emanados de las fuentes a un procedimiento de selección de los aspectos más relevantes, desdénando total o parcialmente el resto. Según el marco referencial al que se atiene, podemos encontrar desde una sobrevaloración de los elementos más costumbristas, hasta su desaparición absoluta primando el perfil moral, su actitud en los acontecimientos o su abstracción despersonalizada.

El proceso de estilización conduce tanto a propuestas específicas en cuanto al habla y la gestualidad del personaje, como a la estructuración de su campo expresivo en virtud de la exposición de las contradicciones que le afectan.

Otro procedimiento decisivo lleva a la ineludible elección entre continuidad y fragmentación. Según esto, el desarrollo del personaje puede seguir pautas temporales de coincidencia total o parcial del tiempo de la acción/fábula con el tiempo real. Puede ir por tanto desde la total equivalencia entre la temporalidad de la peripecia y la del desarrollo de la futura representación, hasta la reunión de largos pasajes continuados, aunque existan cesuras entre ellos, manteniendo la misma espacialidad. La otra opción supone que el derrotero del personaje se construya mediante eslabones encadenados, lo cual determina una evolución a saltos tanto temporales como espaciales.

Ambos planteamientos inciden con claridad en el diseño del personaje, en su formalización y en su sentido. El escritor debe optar por uno u otro camino en relación a sus estrategias y objetivos en la composición de su obra. Sófocles, Ibsen u O'Neill, construyen en aras de la continuidad; Lope de Vega, Shakespeare o Brecht, de la fragmentación. Son tan sólo algunos ejemplos.

V

TIPOLOGÍAS Y FUNCIONALIDAD DE LOS PERSONAJES

En cuanto al rango de los personajes encontramos muy diversas tipologías. Paso a enumerar las más notorias:

1. Los personajes se manifiestan como sujetos reales de carácter diverso. En la noción del teatro como espejo de la realidad, estos aparecen como entidades de ficción que aspiran a ser iconos especulares de los

- espectadores. En ocasiones se pretende alcanzar la confusión entre la realidad escénica y la aludida, aunque esto sólo se manifiesta en la escena. En cualquier caso no siempre es así. Goldoni, Moratín, Ibsen o Bernard Shaw, por ejemplo, suelen preferirlos casi siempre.
- El personaje prototípico sobredimensionado. La literatura dramática no desea ser imagen especular del mundo sino incidir en ciertos aspectos que le permitan interpretarlo y diseccionarlo para mostrar sus contradicciones. Esta opción utiliza recursos de dislocación o sobredimensión del individuo, que traduce en su expresión verbal y en menor medida gestual. Es el procedimiento utilizado por Aristófanes, Maiakovski, Valle-Inclán o Dario Fo. Pero igualmente por algunos otros en determinadas obras, tal es el caso de Calderón en *Céfalo y Pocris*. o de Heiner Müller en *La misión*.
 - El personaje como expresión de un emblema moral. El proceso de síntesis despoja al personaje de gran parte de sus aspectos cotidianos y circunscribe su presencia a ser portavoz y emblema de unos criterios morales que determinan de forma unívoca la acción y su sentido. La obras de Corneille y de Racine son ejemplares en este aspecto, pero no le andan lejos algunos personajes ibsenianos. La diferencia substancial reside en que el emblema moral cornelliano es sustantivo y nace en la propia condición del personaje, mientras que en el de Ibsen procede de una convicción fruto del conocimiento. Debo añadir que existe en numerosos casos una cierta impregnación moral de los personajes en diferentes tipologías.
 - El personaje como entidad paradójica. En ocasiones el personaje emana de la realidad, desarrolla comportamientos que rompen la norma establecida en el diálogo o la interrelación. Sus comportamientos amplifican algunos aspectos en principio irrelevantes, para categorizarlos como denotativos de sus comportamientos. Este tipo de entidad ficcional la observamos con frecuencia en el denominado teatro del absurdo. La estrategia literario dramática así denominada pretendió descubrir en los hábitos ostensibles de la sociedad burguesa instituida, las claves de conflictos internos de los individuos radicándolos en su malestar interior o impotencia ante los otros. La dimensión verbal, aunque no sólo, suele ser decisiva en la concreción de estos personajes.
 - El personaje como expresión de abstracciones impersonales. En este caso las fuentes genéricas, abstractas e inmateriales que he enunciado antes, deben traducirse en formalizaciones concretas. El escritor tiene que convertir ese material que reúne conceptos, normas morales, artes, etc., en personajes concretos en el discurso literariodramático. Decir personaje supone al menos atribuirle unas réplicas y sugerir

- una corporalidad. Pero exige además la traslación del plano impersonal al icono personal. Así encontramos que la Historia, la Poesía, la Paz, la Guerra, la Hermosura, la Prudencia, la Justicia, la Ciencia, la Mentira, la Naturaleza, la Gracia, los días de la semana, el Mundo, la Música, etc., son otros tantos personajes en los Autos Sacramentales de Calderón.
- El personaje colectivo. Desde el punto de vista literario dramático, cuando un conjunto de individuos plantean una verbalización o acciones en común, lo definimos como personaje colectivo. El coro nos propone desde los orígenes de la dramática ateniense, una formulación así. Por extensión otorgamos este calificativo a aquellas agrupaciones de individuos entre los que existen cierto número de intereses comunes, que configuran un conjunto por sus acciones. Con frecuencia nos remiten a movimientos populares aunque no siempre. El "pueblo" actuante en *Fuenteovejuna* y *El genovés liberal*, de Lope de Vega; Julio César y *Coriolano*, de Shakespeare; *Los tejedores* de Hauptmann o *La Madre* de Brecht, podríamos tipificarlo de este modo.
 - El personaje como expresión de instituciones o instancias corporativas. Como ya indiqué en la enumeración de las fuentes, el personaje en este caso representa a una institución, un país o una dinastía. Calderón vuelve a suministrarlos algunos ejemplos como España, la Sinagoga, Etiopía en su auto *Llamados y Escogidos*.
 - El personaje analogizado en plantas y animales. Este apartado tipológico tiene gran amplitud. El personaje aparece convertido en un animal, un gato, un perro, un caballo, etc. El escritor adopta algunos rasgos de la imagen que el animal tiene para los seres humanos aunque con frecuencia no responda a la realidad: ¡Pobre cigarra convertida en indolente, perezosa y vivalaviren, gracias a Lafontaine! Los fabulistas del siglo XVIII en particular, cultivaron este juego de mostrar comportamientos inadecuados mediante el recurso de historias con animales.
- La utilización analógica de animales en la creación de personajes siempre se hace en aras de mostrar comportamientos humanos. El animal y los rasgos de sus habilidades que anidan en el común, se utilizan a modo de máscara para deslindar actitudes. Constituyen por tanto una intermediación que propicia el juego de la fantasía. Existen desde diferentes versiones de *El gato con botas*, recordemos la ópera de Monsalvatge, la adaptación del cubano Lizárraga, la versión para títeres de La Gaviota, por hablar de algunos recientes y próximos. Otros ejemplos son la *Historia de un caballo*, de Tolstoi, *El maleficio de la mariposa* de Lorca o *La tortuga de Darwin* de Mayorga.
- La otra disyuntiva es la conversión de los personajes en vegetales. Una vez más Calderón hizo su buen derroche en este campo.

En el auto *La humildad coronada de las plantas*, la mayor parte de los personajes pertenecen a esta estirpe. Así vemos identificados el Espino, el Moral, el Olivo, el Almendro, el Laurel, la Encina, el Cedro y la Vid. El personaje debe tener en principio los rasgos de dichas especies. Sin embargo algunos apuntes del autor revelan una relación bastante más arbitraria entre cada planta y alguna virtud o vicio concreto.

9. El personaje despersonalizado convertido en función estricta. La estrategia de escritura literariodramática conduce a una formulación del personaje que se manifiesta tan sólo por su función y elude cualquier tipicidad.
10. El personaje ausente. Es este un personaje inexistente pero que puede influir en el curso de la acción o establecer subrayados dramáticos desde su ausencia en los acontecimientos que se suceden. Es evocado por los otros y sabemos de él por lo que se nos cuenta. Este tipo de personaje aparece con frecuencia en numerosos casos pero en determinadas ocasiones adquiere una significación notable. Tal es el caso del padre terrateniente en *La señorita Julia*, Godot en la obra de Beckett, Pepe el Romano en *La casa de Bernarda Alba*, etc.

VI

ELEMENTOS DEMOSTRATIVOS DEL PERSONAJE

Existen toda una serie de aspectos que el personaje muestra y por tanto transmite al lector. Todos ellos se dan en casi todos los casos, aunque su combinación no es uniforme y se modifica en función de los objetivos del autor y de la estrategia de escritura adoptada. Paso a enumerarlos:

- 1.- El personaje muestra formas de comportamiento individual y/o colectivo.
- 2.- Denota siempre rasgos ideológicos expresos o tácitos, incluso cuando pretende negarlos. Ello supone tanto la posesión de un discurso ideológico como su ocultación o negación, que no es sino una manifestación ideológica. La ideología subyacente del personaje no traduce de forma mecánica unas convicciones articuladas, coherentes propias de un sistema filosófico. Hay que situarla en el plano individual y por tanto es con frecuencia fragmentaria y contradictoria pero también capaz de transformarse.
- 3.- Manifiesta posturas y opiniones ante la existencia. Me refiero tanto a cuestiones de gran calado respecto al sentido de la vida, como a la forma en que se sitúa un individuo en lo cotidiano.

- 4.- Expresa sus posiciones respecto a la formación social existente, tanto de aceptación como de confrontación. Detectar estas cuestiones exige siempre una indagación.
- 5.- Sugiere unas relaciones específicas respecto al mundo sobrenatural y místico.
- 6.- El personaje puede ser portador de proyectos, inclinarse por el mantenimiento de lo existente o ser inductor de retrocesos, siempre en referencia a las circunstancias históricas que habita. Es evidente que en su enunciado demostrativo aparecerá todo ello.

VII

CONCLUSIONES

A manera de conclusiones podemos afirmar que el personaje literario dramático es una entidad ficcional, que una vez instaurada se torna inamovible a no ser que el autor o posibles adaptadores la modifiquen. Se integra en una fábula dramática que el escritor compone según su criterio.

Su formalización nace a partir del nudo de interrelaciones que se establecen entre las convicciones y conocimientos del escritor, sus experiencias sociales y personales, sus capacidades de observación y creación dramática y los materiales emanados de las fuentes diversas que lo propician.

La composición y desarrollo del personaje responde a los criterios dramáticos del escritor, al marco preceptivo al que se remita, a las estrategias narrativas que utilice y a los objetivos que se trace. Tanto la tipología como el desarrollo de los personajes responden a la elección que hace el autor entre las diversas que tiene ante sí. El proceso específico de formalización establece las pautas del sentido que se desea transmitir y define las vertientes de actuación y presencia de los diferentes personajes y de todos entre sí.

El personaje una vez incluido en una obra literariodramática carece de todo tipo de desarrollo posterior. Su existencia ficcional concluye cuando desaparece del territorio literario.

El personaje escénico

Tras lo dicho hasta aquí es fácil deducir que cuando nos referimos al personaje literariodramático y al personaje escénico lo hacemos a dos entidades de naturaleza distinta.

El sentido del discurso literario teatral y el del personaje, no quedan en absoluto fijados de forma inamovible por el escritor en lo que afecta

a su dimensión escénica. Por el contrario, este se construye en cada representación, no sólo en cada puesta en escena. Es móvil y cambiante en relación a las circunstancias históricas, sociológicas y estéticas existentes.

Diré en principio que las cuestiones relativas al personaje escénico son complejas de indagar y quizás ello explique que no existan demasiados estudios al respecto. No hablo de pautas para la construcción del personaje, que algunas puede haber, sino de descripciones sobre la naturaleza del personaje en sí mismo. Voy a intentar en las páginas que siguen abordar estas cuestiones al menos de forma genérica.

I NATURALEZA DEL PERSONAJE ESCÉNICO

El personaje escénico es una entidad de ficción que se hace presente en el espacio y tiempo de una representación teatral y que se extingue con ella. Su existencia es fruto de la conjunción de unos materiales previos de carácter literario y de la participación activa de un actor en el marco concreto y específico de un proyecto de escenificación.

Dice Patrice Pavis que «son los discursos (del personaje literariodramático), leídos e interpretados por el director de escena, quienes inventan el personaje (escénico)». No cabe duda de que esto es así en la concepción y el sentido que pueda tener, pero es igualmente cierto que su concreción físico-espacial sólo se alcanza en la medida en que es asumido por el actor. Este a su vez, como sujeto de su presencia, ostensión y significación, deberá aportar sus puntos de vista, técnica, experiencia y metodología al planteamiento conceptual de la puesta en escena, contribuyendo a su enriquecimiento significativo.

Los materiales literarios preexistentes de los que el actor dispone, son un conjunto de réplicas dialógicas y una serie de indicaciones, breves casi siempre, contenidas en las didascalías. No es mucho ciertamente pero suele ser de gran entidad motivadora. Las primeras aseguran el segmento verbal del personaje. Las segundas proporcionan en ocasiones datos respecto a sus características físicas, su indumentaria, su ritmo quinésico, sus gestualidad, sus distancias respecto a los otros, su ritmo e intencionalidad verbales, etc. No siempre sin embargo es así. Hay casos en que poseemos numerosas referencias y otros en los que apenas existe ninguna.

También disponemos de aquello que los otros interlocutores dicen de un personaje determinado. Supone siempre una visión del entorno social y dramático, que se efectúa desde fuera. Puede ser enormemente rica y sustantiva pero también equivoca. Lo que los otros dicen no es sino un punto de vista subjetivo y en ningún caso una definición o valoración absoluta.

El actor por su parte le presta su cuerpo, su voz, sus modulaciones, su timbre, su prosodia, su capacidad proyectiva, sus matices paralingüísticos, su ubicación en el espacio, el ritmo y tipología de sus desplazamientos, su escorzo y distancia respecto a los otros, etc. Son todas ellas formas expresivas que modula mediante el dominio de unas técnicas específicas. Pero sobre todo aporta el conjunto de sus referentes y su capacidad para establecer asociaciones mentales complejas, que determinan la concreción de una propuesta de sentido para lo que dice y lo que hace. Le ofrece igualmente su capacidad de aprendizaje, de profundizar en la naturaleza de los acontecimientos y contradicciones, su curiosidad, su inquietud de saber, etc.

Hamlet no podrá nunca aprender más allá de lo que Shakespeare le hizo decir como expresión de lo que sabía. Quien lo asume como entidad escénica sí puede hacerlo y, en consecuencia, modificar sus intenciones. No es infrecuente que el personaje literariodramático sepa mucho menos del mundo y de la vida en todos los órdenes, que el sujeto actoral que confluye con él para convertirlo en personaje escénico, aunque no sea capaz de expresarse con la misma propiedad que aquel.

Por último el actor aporta al personaje su propia concepción del mundo y de la existencia, sus posiciones cívico-políticas, el espesor cultural entrañado de que disponga, los objetivos vitales que se plantee, su postura respecto a la práctica artística y el sentido del arte, etc. Todos ellos actúan como elementos que confluyen con los anteriores en la concreción del personaje que se construye y determina en la representación.

La confrontación y síntesis posterior entre la ideología del personaje literario y la propia del actor no hay que considerarla en su plano simplista. Reviste suma importancia y plantea cuestiones de notable interés. Es preciso subrayar ante todo que no debemos entender por ideología del actor lo que éste puede decir de sí mismo, las preferencias políticas de que haga gala o los manifiestos que pueda firmar. Todo ello configura un territorio en ocasiones superficial que se contradice con sus concepciones ideológicas reales y profundas, las cuales se perciben en sus actos cívicos y personales pero que habitualmente no se verbalizan: cualquiera, también un actor, puede presentarse como progresista o participe de ese batiburrillo incoherente que ellos llaman anarquismo –¡pobre anarquismo!– y ser en su conducta de un contumaz individualismo, de una notable incompetencia y carencia de interés en su desempeño artístico, de una reverencial consideración del arte como pura mercancía, de una creencia pueril en la economía de mercado, etc.

Por todo ello, cuando me refiero a su ideología hablo de una expresión compleja que determina la postura del actor respecto a la sociedad, a la naturaleza de su trabajo, a la historia y en su más amplio sentido, a las contradicciones del presente, etc. De este modo podrá leer la textualidad de su personaje, observarlo de forma analítica, eludir los clichés y los tópicos que lo entorpezcan, descubrir sus contradicciones, explorar los aspectos profundos de su personalidad, conferirle un sentido determina-

⁷ Pavis, Patrice: *Dictionnaire du Théâtre* (tercera edición). París: Dunod, 1996, p. 251.