

The background of the cover is a vibrant, abstract collage of colors including red, green, blue, and yellow. A prominent feature is a large, dark blue silhouette of a mask with intricate cutouts, positioned in the lower half of the cover. The overall style is artistic and textured.

# Teoría del Teatro

Santiago Trancón

Fundamentos Ensayos y Manuales RESAD

Saber actuar rápido, impedirse actuar demasiado rápido, saber actuar lentamente, impedirse actuar demasiado lentamente, adoptar rápidamente un buen hábito, interrumpir vivamente un hábito malo, forzarse mediante una serie de lentos ejercicios a automatizar los actos útiles y a crear así reflejos nuevos, ser capaz de encontrar rápidamente la solución de un problema, saber concentrarse para buscarla lentamente, sopesando los pros y los contras... he aquí los resultados de esta educación que estudia las relaciones de la velocidad y la lentitud, de la fuerza y de la flexibilidad, el movimiento y la detención, de las sonoridades y de los silencios, del trabajo y del reposo, de la sombra y de la luz según las leyes de alternancia y de equilibrio que son el ritmo. Y como esta educación nos produce alegría, desarrolla en nosotros el sentido estético, ya que de la alegría que vive en nosotros, envolvemos todo aquello que nos rodea y creamos así la belleza (1999: 66).

El placer estético proviene en primer término del ritmo. Si falla el ritmo toda la experiencia positiva del espectador se quiebra. Se trata de algo que va más allá de la captación del contenido de la obra: tiene que ver con los efectos generales de estimulación y la vivencia orgánica e inconsciente del espectador. El teatro es movimiento; esto significa que la percepción de la acción escénica es algo más que un ejercicio mental y visual: «La percepción auténtica del movimiento no es de orden visual, sino de orden muscular, y la sinfonía viviente del paso, de los gestos y de las poses encadenadas es creada y reglada no por el instrumento de apreciación que es el ojo, sino por el de la creación que es el aparato muscular en su conjunto» (Delcroze, 1999: 69). Todo el cuerpo del espectador se ve afectado por el ritmo de las acciones y la secuencia de movimientos escénicos.

Fin-4

## 6. PERSONAJE Y CONFLICTO

*Personaje y conflicto* son elementos básicos (y relacionados) del análisis de la obra teatral. A lo largo de la historia del teatro estos dos conceptos han ocupado un lugar de mayor o menor importancia en la configuración y estructuración general de la obra. Hoy especialmente necesitamos redefinir estos conceptos que han sido sometidos, como casi todo lo que se refiere al teatro, a transformaciones profundas.

Distingamos, en primer lugar, *personaje* y *persona*. El término «persona» es muy antiguo, pero el concepto, tal y como hoy se usa, es relativamente moderno. Por *persona* solemos entender un individuo dotado de ideas, sentimientos, valores y un modo de ser y actuar *propios*, lo que le distingue de los demás. Un

individuo con derechos sociales comunes (ciudadano), entre los que figura también el derecho a *ser él mismo*.

Esta idea de persona, muy ligada al concepto burgués de *individuo*, dio cabida, en el siglo XX, a otra idea, también de larga tradición filosófica: la de  *sujeto*. Freud, al descubrir el *inconsciente*, otorgó realidad ontológica a la idea de sujeto al dotar al individuo de *interioridad*. Persona sería, por tanto, un sujeto *individual* que se distingue de los demás por poseer una *personalidad*, una *psicología* y una *interioridad* propias.

Decimos que personaje no es lo mismo que persona. Significa esto que, para constituirse o ser, el personaje no ha de poseer necesariamente una personalidad, una psicología y una interioridad propias. El drama y la comedia burguesa construyeron el personaje según ese modelo de persona, por eso a todos los personajes se les supone una psicología en el teatro realista y naturalista. Pero ésta no es más que una manera, entre otras muchas, de construir el personaje teatral. No la más común ni la más propia del teatro, como veremos.

Para referirse al personaje, la tradición literaria y dramática ha usado también los términos de *figura*, *carácter*, *tipo* y *papel*. «Figura» ha quedado en desuso, aunque se mantiene el término de «figuración» para referirse, en el cine y el teatro, a personajes secundarios que no hablan, que sólo «figuran». «Carácter» se ha teñido de connotaciones que lo acercan a «temperamento», «personalidad fuerte», o sea, un personaje con rasgos o características psicológicas o de personalidad bien definidas. «Tipo» ha acabado significando prototipo o estereotipo, personaje con rasgos genéricos o comunes muy marcados. «Papel» se usa como sinónimo de «rol», y alude a la función o la tarea que desempeña un personaje o un actor en una obra. La expresión «perder los papeles» o «salirse del papel», es buena para describir una mala interpretación; significa que no se hace bien la tarea (el gesto, el decir, el moverse, etc.), por exceso de emoción, por sobreactuación, o por falta de concentración.

Ninguno de estos términos nos sirve hoy para definir bien al personaje teatral. Deberíamos recuperar el sentido etimológico de *persona*, más cercano a lo que aquí entendemos por personaje teatral, distinto del personaje narrativo. *Persona* en griego significa *máscara*, que era lo que servía para cubrir el rostro del actor y transformarlo en personaje. El actor sin máscara no era personaje. La máscara no sólo ocultaba la cara del actor, sino que lo engrandecía y le daba una expresión sobrehumana. Junto a otros recursos (coturnos, hombreras, alargamiento de brazos, grandes trajes) todo el actor se metamorfoseaba en una gran figura, imponente; la máscara seguramente servía también para proyectar y ampliar la resonancia de la voz. Estamos aquí muy lejos de cualquier imagen realista, psicológica o intimista del personaje.

Pero el personaje, además, salía de la *skène*, término que parece aludir a una especie de choza oscura. El personaje, de algún modo, venía de un lugar oscuro, quizás del reino de los muertos, por eso debía ocultar su faz con una máscara, porque nadie puede ver el rostro de los muertos o los dioses sin que esto le cause la muerte. El personaje era como un *aparecido*: una *aparición* y una *aparencia*. El actor era un *medium*, un intermediario entre el más allá invisible y el mundo visible del escenario, el lugar donde se creaba la *visión* (*théatron*). Lo que el teatro producía eran *visiones* de otro mundo. El interior del personaje (su cuerpo etéreo) era, por tanto, *lo oculto*, lo que no se podía ver directamente. El personaje era máscara, traje, apariencia, figura, voz. La palabra, la voz y el movimiento (el gesto, la danza) eran una manifestación del alma, del espíritu oculto tras la máscara.

El concepto originario de personaje alude, por tanto, a exterioridad, forma, apariencia. Es como si el teatro nos dijera: la *exterioridad* es constitutiva del ser, no es un accesorio. La exterioridad, la forma, no sólo define y muestra la realidad ante nuestros ojos: determina sus posibilidades de acción, transformación e interacción. El ser humano es lo que *aparece* ante los otros. Nuestra exterioridad es la prueba de nuestra existencia, lo que nos da entidad, lo que posibilita la interacción con el mundo y con los otros. Toda conciencia de ser nace de la conciencia de nuestra realidad física como exterioridad, como algo que puede ser visto, tocado, sentido y comprobado por los otros. Sin los otros no podríamos dar credibilidad a nuestro ser, no podríamos ser. Los otros nos hacen. Sostenemos nuestro ser para ser ante los otros y los otros sostienen nuestro ser para ser ellos a su vez ante nosotros. La interioridad se nos presenta siempre como problema, porque no es visible ante los demás. La relación con los otros pone en cuestión nuestra interioridad como esencia, como realidad fija o estable. Los demás no la ven, sólo pueden inferirla, suponerla. La intersubjetividad es un supuesto necesario para dotarnos de continuidad y hacer posible la comunicación, pero nuestra única continuidad real es apariencia, exterioridad.

La interioridad es el misterio, lo que se nos escapa, lo que no podemos fijar, ni comprender ni controlar. Es el enigma, por eso nos obsesiona. Nos pasamos la vida interpretando el interior del otro, de los otros, y nunca aprendemos a descifrarlo del todo. Nos gustaría estar en el interior de los otros para asegurarnos de lo que piensan y sienten. El otro es el misterio, lo incomprendible, lo invisible. Por eso es potencialmente una amenaza. Si no podemos penetrar en el interior del otro, nunca podremos saber cuáles son sus verdaderas intenciones. El personaje nos revela, por tanto, el verdadero ser del otro: una especie de fantasma real, del que no podemos ver más que su apariencia.

El personaje es, antes que nada, una apariencia, una *aparición efímera*. Se identifica —y lo identificamos— por su apariencia. La apariencia tiene un significado, hemos aprendido a interpretarla de acuerdo con los patrones de nuestra cultura: edad, sexo, raza, estatus, profesión, ideología, estado de ánimo...

Podríamos hablar del *efecto máscara*: nos hace dudar sobre la identidad y las intenciones del enmascarado. La máscara da miedo y crea expectación: no sabemos bien qué va a hacer el actor oculto tras la máscara o el disfraz, no podemos leer su rostro, puede aprovechar la situación para realizar algo prohibido, o para actuar fuera de control y atacarnos. Dudamos si su transformación es ficticia o real. En sus orígenes, el actor entraba en trance, dejaba de ser él y actuaba como un poseído. Poseído por el dios, por un instinto o fuerza sobrenatural o sobrehumana. Por eso podía inspirar terror o compasión.

El personaje es la máscara del actor. La máscara recuerda, evoca o «da vida» y «presencia» a la muerte. La muerte se hace presente a través de la inmovilidad e imposibilidad del rostro-máscara. Ya no emite señales del interior, pero sigue ahí. La máscara despersonaliza, dematerializa al cuerpo, transforma al ser en algo etéreo: teatraliza al ser, lo vuelve sutil. Para caracterizar o hacer visible a un personaje se necesita, por tanto, definir un movimiento, una mirada, un gesto, una postura, un traje, una voz, unas palabras... Sin ello, el personaje no existe. En esto se diferencia del personaje novelístico o narrativo: en el relato el ser del personaje nace y muere en la conciencia del narrador, que puede entrar en su interior y remontarse a cualquier época o momento de su vida, sin limitación ni traba alguna. El interior de un personaje narrativo puede ser contado, descrito, creado, imaginado; el interior de un personaje teatral sólo puede ser mostrado, actuado, exteriorizado, visto. No existe si no se materializa a través de la acción y el cuerpo del actor.<sup>10</sup>

Un personaje no es ninguna entidad psicológica o humana previa. No existe antes de entrar en escena. Es lo que hace y dice, no lo que piensa o siente. Lo que piensa o siente sólo existe para el teatro en la medida en que se muestra y ve. Los personajes están en función de la acción y no al revés, ya lo dijo Aristóteles. No son primero y luego actúan, sino que *son porque actúan*, y son lo que

<sup>10</sup> Nadie quizás como D. Mamet ha sido más claro respecto a ciertas falacias sobre el carácter del personaje y la tarea del actor. «El actor no necesita "convertirse" en el personaje. De hecho, esa frase no significa nada. No hay personaje. Sólo hay unas frases en una hoja. Hay unas líneas de diálogo que deben ser dichas por el actor. Cuando sencillamente se las dice, en un intento de condicionar el objetivo más o menos sugerido por el autor, el público se hace la ilusión de un personaje seguir el objetivo más o menos sugerido por el autor, el actor no tiene que experimentar nada de nada» (1999: sobre el escenario. Para crear esa ilusión, el actor no tiene que experimentar nada de nada» (1999: 16). Y más adelante: «Una educación basada en la búsqueda de interioridades por la supuesta "emoción", aunque quizá se haga por motivos honestos, sólo os prepara para ser estafadores. Un actor nunca tendría que buscar interioridades» (101).

actúan, *son lo que hacen*: «Personaje y acción se hallan tan perfectamente coordinados que la cuestión de la prioridad de uno u otra pierde toda pertinencia» (Bentley, 1982: 43). El personaje, por tanto, no va tampoco separado, sino inextricablemente ligado a la trama: «La trama es el dominio de *lo que se hace* y de *lo que sucede*. El personaje es el dominio de *quién lo hace* y de *quién le sucede*. ¿Pueden las dos mitades de un mismo proceso rivalizar reclamando la supremacía?» (Bentley, 1982: 140). Estamos en el teatro, no en la novela. En el teatro los personajes no pueden ser objeto de la conciencia de otro sujeto. Son sujetos activos dotados de palabra y de vida propia. Son responsables absolutos de sus actos. Por eso pueden vivir o estar envueltos de verdad en un *conflicto*.

Todo personaje es portador de un *conflicto*, propio o colectivo, o está inmerso en el conflicto de otro personaje. Si viene a escena es para ponernos de manifiesto un conflicto, un problema, un modo de sufrir, luchar, vencer o sucumbir ante una dificultad, un obstáculo, un ataque, un enemigo. El conflicto puede ser social, grupal o individual, consigo mismo o con los otros, de naturaleza humana o sobrehumana, instintiva o cósmica. Conflicto es tensión, contraste, fuerzas en oposición. El personaje puede resolverlo o no, hacernos reír o padecer con su lucha, ilusionar o entristecer, servirnos de modelo o advertirnos del error. El mejor ejemplo de cuanto decimos es el *personaje trágico*.

El personaje trágico encarna el conflicto de un hombre frente a la sociedad o las fuerzas de la naturaleza (los dioses). Un conflicto que arrastra a todo su ser, en el que se juega la vida. La tragedia eleva, engrandece a ese ser al enfrentarlo con su destino. Su conflicto no es subjetivo, psicológico, sino que representa a un principio, una fuerza, una necesidad común a todos los seres humanos que en él se hace explícita, imperiosa, absorbente.

El teatro moderno ha puesto en cuestión al personaje del teatro burgués, realista, socialmente definido e identificable, copia de un individuo socializado, con una entidad psicológica cerrada. La conciencia del hombre contemporáneo ha puesto de manifiesto la contradicción, lo irracional de la conducta, la pérdida de la unidad, el desorden de la conciencia y la fragmentación del sujeto, permanentemente escindido, movido por múltiples fuerzas contradictorias. Por eso abunda tanto hoy en escena el *personaje patológico*.

Existen muchos tipos de personaje, tantos como posibles conflictos. El conflicto es lo que acerca el teatro a la vida. Los conflictos de las obras dramáticas han de ser cercanos, afectar e interesar directamente a los espectadores. Los conflictos lejanos, arbitrarios, rebuscados, los demasiado abstractos o excesivamente particulares, forzados o edulcorados, asépticos... esos conflictos no interesan al teatro. El teatro ha de llevar a escena conflictos *reales, posibles y*

*verosímiles*. No significa esto, claro, que las situaciones, ni los personajes, ni la *estética* o las formas hayan de ser «realistas».

El conflicto en el teatro es lo que más se parece a la vida; no el argumento, ni los hechos, ni la forma de resolverlos, ni las situaciones y acciones concretas. Son los problemas humanos generales los que interesan al teatro, los que se repiten en situaciones diversas y entre personas y grupos distintos, porque el teatro ya no se dirige hoy a una clase social concreta, sino un público general, algo así como una «clase media universal», ya lo dijimos, más que nunca uniformada en sus valores, preocupaciones, miedos, angustias y aspiraciones. Esta situación no es nueva. En nuestro Siglo de Oro los espectadores que acudían en masa a los corrales de comedias se diferenciaban poco en cuanto a su ideología, sus modos de pensar e interpretar el mundo y la realidad, aunque las diferencias sociales fueran muy notables. Sus deseos, sus fantasías, su forma de soñar e imaginar el mundo, el placer, la felicidad y la desgracia, eran muy parecidas. Por eso los conflictos que planteaba la comedia interesaban a todos.

El personaje, en función del conflicto que encarna o en el que está inmerso (como protagonista, ayudante u opositor), actúa de un modo u otro, y en ese actuar se define y caracteriza. El trabajo del actor consiste en dar consistencia a ese actuar.

Entre el actor y el personaje se establecen distintos modelos de relación. No existe una única forma, por tanto, de caracterizar, encarnar o interpretar al personaje. En función del conflicto y del modo como cada obra lo construya y quiera transmitir al espectador, la relación entre actor y personaje será distinta. Entre personaje y actor existe un *punto de encaje*. Cuando se encuentra el *registro interpretativo adecuado*, algo hace clic, algo *encaja* entre actor y personaje. Hoy, más que *géneros dramáticos*, hemos de tener en cuenta los *géneros interpretativos*. La *forma de interpretar* tiene que ver con la forma como la obra *define* y *presenta los conflictos*. La relación entre actor y personaje no será la misma si el registro de la obra en que se construye el personaje es la farsa, el drama, el esperpento, la comedia o la parodia, que representan distintos modos de llevar a escena los conflictos. En la *farsa* el actor se distancia y «ríe» del personaje, no se le pide que se «identifique» con él. Es así como la farsa divierte, hace reír y critica. En la *parodia* el actor se «mimetiza» con lo parodiado o la persona parodiada; este registro exige una mayor «identificación» con el personaje porque debe dar la impresión de que el personaje «no se entera» de su propio ridículo. Es así como la parodia divierte, hace reír y reflexionar sobre nuestro propio ridículo. En el *esperpento*, el actor hace farsa y parodia pero, sobre todo, *se despersonaliza*, se transforma en pelele, fanteche, bulto, forma, gesto, hipérbolo visual, tan cercana de lo grotesco como de la belleza, un ser

movido por fuerzas instintivas, sexuales, biológicas y sociales que le atrastran, contra las que él opone sus pasiones y miedos, su dolor y su dignidad, sin preocupación moral alguna, más allá del bien y del mal.

El esperpento, más que un subgénero dramático, es una modalidad interpretativa destinada a revelarnos la cara grotesca, siniestra, misteriosa e incomprensible del hombre, un ser obsesionado por la belleza y la muerte, al que sólo parece quedarle un refugio, el arte. El actor presta toda su energía y su cuerpo a ese personaje esperpéntico, le da toda su exterioridad, lo construye como expresividad formal, plástica, rítmica, pero no necesita añadirle ninguna interioridad, ni psicológica ni mental. El esperpento, como registro interpretativo, puede producir risa, pero no busca hacer reír; puede parodiar, pero no busca imitar; exagera, pero no busca la exageración por sí misma, ni para hacer reír ni para criticar, sino para «hiperbolizar» la realidad y revelarnos así una de sus caras. Crea atmósferas, más que ambientes; construye belleza con la fealdad, no se queda sólo con los harapos, la suciedad, la miseria, como si se tratara de un drama costumbrista o naturalista. El esperpento busca la belleza y el asombro, el horror y la compasión, la perfección formal de lo grotesco y lo bello, siempre en contraste. Para ello crea personajes que son como los antiguos héroes y bufones, sátiros y marionetas, embrujados y poseídos, aristócratas y plebeyos, todos vistos desde fuera y desde arriba, como se veía a los personajes de la tragedia griega, desde lo alto de las gradas excavadas en la roca o la tierra. Personajes verdaderamente teatrales.

En la *comedia* y el *drama realista*, el registro interpretativo ha de ser otro, la relación entre actor y personaje no puede ser la misma que en el esperpento, la farsa o la parodia. Aquí, entre actor y personaje hay, más que identificación, identidad; lo que la comedia necesita son actores que «den» el personaje, lo muestren del modo más natural, o sea, sin necesidad de hacer más que pequeños ajustes entre su modo de ser, de hablar, de moverse y gesticular, y el del personaje. Que actor y personaje *encajen* sin demasiado esfuerzo. Esto se hace mucho más patente en el cine que es, por su propia naturaleza, más realista que el teatro.

Lo que hemos llamado el *punto de encaje* o *conexión* entre actor y personaje es un foco de atención y atracción de fuerzas, tanto para el actor como para el espectador. El actor ha de saber dónde y cómo se debe dejar «absorber» por el personaje, identificarse o distanciarse, otorgarle una exterioridad u otra, un gesto u otro, una actitud u otra, una máscara u otra, y todo ello en función del registro interpretativo que el tema y el conflicto de la obra exijan.

El teatro es «escuela de la vida» porque lleva a la escena conflictos humanos. Estos conflictos, para interesar al público, han de poseer cierto carácter o

proyección universal. Si son demasiado locales o particulares, no sirven para ser representados. Pero tampoco si son demasiado abstractos. El teatro se nutre de conflictos individuales concretos que encarnan o representan conflictos humanos universales.

El teatro es también escuela de la vida porque ante los conflictos humanos puede adoptar todo tipo de actitudes: reírse, criticar, conmovirse, parodiar; reflexionar; admirar, imitar, engrandecer, analizar, compadecer, etc. Cualquier conflicto, sea de la naturaleza que sea, puede ser visto, presentado y representado desde perspectivas o modos muy diversos. Todo puede revelarnos su cara oculta: tras la seriedad, lo cómico; detrás del ridículo, lo serio; en la farsa, el drama; bajo el esperpento, la tragedia; del llanto a la risa, y de la risa al sobresalto... Como en la vida, todo y de todo puede suceder en la escena, y por eso el teatro cumple una función social catártica, terapéutica y didáctica muy clara.

Se suele distinguir, a partir de Forster, entre personajes planos, previsibles, y que no evolucionan a lo largo de la obra, y personajes redondos, imprevisibles o evolutivos. Los personajes planos en el teatro conforman estereotipos teatrales y estereotipos sociales. Un ejemplo son los personajes de la comedia del arte, fuertemente caracterizados como personajes, lo que obligaba a un trabajo mayor de diferenciación en el arte de interpretarlos. La comedia del arte nace del personaje-tipo-máscara, que encarna un rasgo social: Arlecchino (capacidad de supervivencia), Brighella (astucia), Pulcinella, Pantalone (padre o marido engañado), Dottore (sabio confuso), Capitano (amante militar), Colombina (criada-compañera de Arlecchino), Florindo e Isabella (enamorado). Frente a estos personajes relativamente simples, los personajes redondos presentan una mayor complejidad e interés dramático. Stanislavski dice que los personajes, como en la pintura, no se obtienen con un solo color. Los personajes, sean del tipo que sean (galanes y criados de la comedia del Siglo de Oro, burgueses de la comedia realista, héroes románticos, personajes populares, grotescos etc.), se convierten en *modelos de ser* y *modelos de actuación* o *de conducta*. Modelos sociales, ya que los conflictos en el teatro siempre tienen que ver con normas y valores sociales. A veces, incluso, el conflicto expresa una contradicción entre dos roles sociales dentro de un mismo personaje. La variedad de personajes teatrales es tanta como la de las personas en la vida real. Una curiosidad inmensa nos lleva a observarlos y valorarlos para aprender de ellos, de forma vicaria o por modelado, modos de ser y de actuar con los que identificarnos.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> La necesidad de identificación va muchas veces más allá del personaje y se traslada al artista, al que se mitifica. El actor y la actriz cumplen hoy funciones simbólicas dentro de nuestra cultura como expresión idealizada de una libertad y una intensidad de vida que parece inaccesible al resto de los ciudadanos. La mitificación del artista viene del romanticismo y tiene una significa-