

5. PERSONAJE

Siendo la noción de personaje la más clara de cuantas integran las representaciones de ficción (teatro, novela, cine), la más espontáneamente identificada y tematizada por lectores y espectadores en la práctica, resulta en cambio especialmente dificultosa como categoría teórica, más aún quizás en el campo de la narrativa que en el del teatro. Cualquier lector o espectador, sin ninguna formación especial, se creará capaz de hablar de los personajes de una novela y un drama. Y lo hará, lo cual significa que puede identificarlos y percibir su contenido con suma facilidad; pero hablará de ellos como si fueran personas, no en cuanto eso todavía por definir que llamamos “personaje” y que debemos imaginar no como algo dado, natural, sino como algo artificial, como un “recurso” dramático en definitiva.

Insistiremos en este capítulo en el perfil técnico del personaje como “artefacto” que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor en la representación, y que a lo largo de ésta, o de la lectura, tiene, en último término, que reconstruir el espectador o el lector. Hay que resaltar el hecho de que la construcción del personaje, tanto en la producción como en la recepción, presupone y se basa en la categoría —todo lo intuitiva que se quiera— del personaje como casi persona, a la que se remite cada una de sus manifestaciones parciales y sucesivas en el texto o en el espectáculo.

Pero a pesar de la dificultad teórica, plagada de peligros (perderse en la psicología, en excesos de abstracción o particularismo, en la confusión de categorías heterogéneas, etc.) y también de las críticas radicales de que ha sido objeto, particularmente en los años setenta (*cf.* Rastier, 1972, por ejemplo), la noción de persona-



je «junto con la de acción forma el centro de interés de la literatura de ficción» (Schaeffer, 1995b: 622) y resulta por tanto insoslayable para el análisis.

Desde nuestros presupuestos teóricos, el lugar central que corresponde al personaje en el análisis dramático es corolario de su consideración como uno de los cuatro elementos básicos del teatro, con el público, el tiempo y el espacio. En el teatro el personaje es también, como decíamos en el capítulo anterior a propósito del espacio, y como el tiempo, componente representante y representado, “doblado” en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que, significado sólo de manera verbal, forma parte exclusivamente del contenido.

Desde otro punto de vista, el personaje es el soporte de la acción dramática, concepto que ya definimos como lo que ocurre entre algunos personajes en determinados espacios durante algún tiempo, ante y para un público; esto es, concibiendo la acción, o sencillamente el drama, como el concepto complejo que engloba los cuatro “elementos” teatrales en sus interrelaciones. Así, aunque resulte tautológico decir que no hay drama sin personajes, conviene recordar que hay formas representativas como la descripción literaria o el documental cinematográfico que pueden prescindir de ellos. Y si consideramos el diálogo como una forma de acción, y no una cualquiera, sino la privilegiada o hegemónica en la tradición occidental, se entenderá también la muy estrecha vinculación entre personaje y diálogo. En definitiva, el personaje dramático es sujeto de acciones y, entre ellas, particularmente, de discursos; alguien que actúa, y que lo hace sobre todo hablando.

5.1. PLANOS DEL SUJETO TEATRAL: EL CONCEPTO DE “PERSONAJE DRAMÁTICO”

Lo mismo que el espacio y el tiempo, para analizar el sujeto teatral “actuante” debemos considerarlo proyectado sobre cada uno de



los planos conceptuales de nuestro modelo teórico (fábula / drama / escenificación), de lo que resulta la distinción entre una persona escénica, el actor real, una persona diegética, el personaje ficticio o “papel”, y lo que definimos con propiedad como *personaje dramático*: la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel. Sirve a la delimitación del concepto pensar que hay personas ficticias sin persona escénica que las encarne, papeles sin actor (Pepe el Romano); como hay actores que hacen varios papeles y, a la inversa, un mismo papel representado por varios actores, caso del protagonista del *Tenorio* en una puesta del Teatro Español; cabe incluso la posibilidad, en el límite, de un actor sin papel, como el *kôken* del teatro kabuki, que, convencionalmente “invisible”, manipula la utilería, cuida el maquillaje y el vestuario de los personajes mientras se desarrolla la acción. El dramático es un personaje de ficción representado por un actor, la suma de un actor y un papel.

Así concebido, se diferencia radicalmente del personaje narrativo, sólo ficticio, hecho sólo de palabras. Se podrá decir que en la obra dramática escrita también el personaje es sólo ficticio y verbal, y que, por tanto, nuestro concepto de personaje dramático sólo da cuenta de la representación, no de la obra literaria. No lo creo. Una vez más puede comprobarse que la virtualidad teatral de la obra dramática modaliza la concepción —y hasta la escritura— de ésta. El personaje dramático es, leído, un sujeto ficticio *encarnable* en un actor. Y ello tiene sus consecuencias; por ejemplo, en lo que se refiere a la descripción.

Al contrario que los literarios, los personajes dramáticos apenas aparecen descritos en el texto, sobre todo de forma detallada y extensa, y quizás aún menos en su apariencia física que en su carácter. Esos vacíos textuales, característicos del género, se llenan (diríamos automáticamente) con la presencia del actor en la representación. ¿Y en la lectura? ¿Tendrá que llenarlos cada uno de los lectores con su “libre” imaginación? Sólo hasta cierto punto. Pues aunque parezca que al hablar de Hamlet o Segismundo nos referimos sólo a la persona ficticia, al papel, lo cierto es que



en ellos, como en cualquier personaje dramático, no digamos cinematográfico, ha quedado la impronta de sus encarnaciones o interpretaciones más significativas, directa o tradicionalmente recibidas; del mismo modo, aunque más intrínsecamente todavía, que del personaje de Don Quijote forman parte no desdeñable las ilustraciones que han dejado huella en la imaginación colectiva, y en la individual.

Brindo a los escépticos acerca de que las interpretaciones artísticas, como las del actor o el director, puedan aportar algo, cuando son valiosas, a un gran personaje o a una obra maestra, este argumento de autoridad, y de autoridad poco dudosa. A la vista de una de las ilustraciones de Delacroix para un pasaje de *Fausto*, Goethe confiesa a Eckermann (29-XI-1826): «yo mismo no lo pensé tan perfecto», y afirma, en general, que sin duda alguna las ilustraciones contribuyen a la mejor comprensión del poema «pues la gran fantasía del artista nos obliga a pensar las situaciones como él las ha pensado. Y si yo tengo que confesar que Delacroix me supera a mí, ¿qué efecto no hará en la imaginación de los lectores?» (*Obras completas*, III: 98-99).

También puede verse el carácter específico del personaje dramático, en cuanto *representable* por un actor, en su alto grado de actuación “exterior”, de su hacer pero también de su hablar —que, no olvidemos, es una forma de acción— hacia fuera. Puede ser personaje único de un drama alguien que no habla pero hace algo, o que no hace nada más que hablar; pero no alguien que no hace ni dice nada, sino que sólo, por ejemplo, piensa. Éste puede, en cambio, ser un perfecto personaje narrativo capaz de llenar él solo una novela, como la Carmen de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Precisamente, al adaptarla al teatro se hace inevitable “exteriorizar” su monólogo interior, lo mismo que se hizo también por ejemplo con el de Molly Bloom del *Ulises* de Joyce.

Habrà que tener muy presente en este capítulo la ambigüedad que se sigue de que el término “personaje” designe generalmente, tanto en el lenguaje corriente como en el de la crítica literaria, a la persona ficticia o representada, y no, como proponemos aquí



para el personaje dramático, a la representación misma de la persona ficticia por la persona real, con su doble cara, representante y representada, tal como aparece significativamente en el llamado “reparto” de las obras de teatro: el nombre del personaje emparejado con el del actor que lo encarna. Es inevitable cargar, como yo mismo vengo haciendo, con la bisemia del término, pero teniendo siempre presente la distinción, fundamental para el caso del teatro, pero que también puede plantearse y de hecho se ha planteado para la narración o la representación de ficciones en general (cf. Martínez Bonati, 1992: 93 ss.)

El personaje dramático se reduce a lo que el actor (o el texto) nos presenta de él; carece de pasado y de futuro y su existencia es discontinua: deja de existir como tal en las elipsis temporales y, en rigor, siempre que está fuera de escena. Tanto la persona real del actor como la persona ficticia, en cambio, gozan de continuidad de vida: cuando el personaje sale de escena, el actor sigue consumiendo su tiempo —pero sólo como actor— en el camerino o entre bastidores; y las elipsis temporales tenemos que suponerlas como un tiempo vivido —en la pura ficción— por la persona ficticia, que se construye siempre a imagen y semejanza de las personas reales. Se pone así de manifiesto el carácter “artificial” del personaje dramático, ontológicamente reductible a su presentación textual o espectacular, frente a la realidad del actor y a la construcción “natural” de la persona ficticia, irreductibles uno y otra, aunque de distinta forma, a lo que la obra nos presenta de ellos.

Las fronteras de la narrativa y el cine con representaciones “factuales” como la narración histórica o biográfica y el documental no son del todo claras ni dejan de plantear algunos problemas. La construcción de los personajes, por ejemplo, sigue derroteros casi idénticos en la novela y en la biografía (cf. Schaeffer, 1995b: 622-623), en la película de ficción y en la documental. Más nítida o más pura parece la naturaleza ficticia de la representación teatral. No encontramos en ella géneros equivalentes a los relatos factuales citados; si acaso, marginalmente, ciertas representaciones de hechos históricos, como el motín de Aranjuez, pero siempre “tea-



tralizadas”, lo mismo que en otra línea, todavía más claramente, el psicodrama. El imperio de la ficción incluso en el teatro histórico más riguroso no depende de que Felipe II o Fernando VII sean personas reales o imaginarias, sino del hecho de que son “personajes”: papeles destinados a ser encarnados por personas (actores) que no son ellos. La ficción del personaje dramático radica en su ser representación, en ser alguien que se finge “otro”, lo mismo da, o importa menos, si tomado de la imaginación o de la realidad.

5.2. ESTRUCTURA “PERSONAL” DEL DRAMA: REPARTO Y CONFIGURACIÓN

La primera impresión al observar las obras dramáticas desde el punto de vista de los personajes es la de una llamativa tendencia a la concentración. Además de un número más o menos reducido de personajes, encontramos una “delimitación” precisa de los personajes dramáticos que intervienen y constituyen por eso el *reparto* de la obra. No es puramente convencional que esa lista de *dramatis personae* encabece los textos de teatro, y no los narrativos por ejemplo. Creo que, además, el carácter relativamente reducido y absolutamente cerrado del reparto refuerza una tercera dimensión del mismo: su carácter sistemático. En el drama parece, en efecto, reforzada la impresión de que los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa “en función” de los demás. Por último, seguramente también como consecuencia de lo anteriormente dicho, los personajes dramáticos presentan acentuadas sus relaciones jerárquicas, su disposición en diferentes grados o niveles de importancia.

La estructura “personal” de un drama puede describirse muy fácilmente como una sucesión de agrupaciones diferentes de personajes dramáticos. Llamaré con Spang (1991: 175 y ss.) *configuración* a cada una de esas agrupaciones, es decir, al conjunto de los personajes presentes en un momento dado. Teniendo en cuenta que se denomina tradicionalmente “escena” precisamente a la



unidad dramática en que la configuración permanece constante, puede definirse ésta como la constelación de personajes —el “reparto”— de una escena. Así, decir que un drama es una sucesión de configuraciones es lo mismo que decir, pero desde el punto de vista exclusivo de los personajes, algo tan archisabido como que presenta la forma de una sucesión de escenas.

El *reparto*, término y concepto tan tradicional como específicamente dramático y al que nos hemos referido antes, es el conjunto de los personajes de un drama, es decir, el resultado de sumar todas las configuraciones de una obra. Si se quiere, el reparto es la configuración total de un drama, y la configuración, el reparto parcial de una escena. Tanto uno como otra deben entenderse, no como simple acumulación o suma de personajes, sino como “estructuras” en que se integran interrelacionados, formando el sistema total o parcial de los personajes del drama o de la escena. Hay que recordar que tanto el reparto como las configuraciones sólo acogen a los personajes definidos como dramáticos, es decir, representados por un actor, no a todos los que integran la fábula o argumento. Repitamos las características del reparto: conjunto cerrado, (tendencialmente) reducido, sistemático y jerarquizado de personajes.

El número de configuraciones de una obra dramática resultará seguramente pertinente para su análisis: En los extremos, el drama de configuración o escena única, como *Los ciegos* de Maeterlinck o *Happy Days* de Beckett, con su estatismo o el carácter cerrado de la situación, frente al dinamismo o la variación de situaciones en dramas de muchas configuraciones o escenas, como *Götz von Berlichingen* de Goethe y *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas; pero sin que haya que identificar la multiplicidad de configuraciones con la “forma abierta” (véase 2.3.3), pues en las más estrictas obras clasicistas pueden encontrarse numerosas variaciones de configuración: así, por ejemplo, en el acto quinto de *Bajazet* (12 variaciones) o en el segundo de *Les plaideurs* (14). En estrecha relación con el número de configuraciones debe considerarse la duración de las mismas: muy breve en los actos señalados de las



obras de Racine y muy larga en *Huis clos* de Sartre o en *Esperando a Godot* de Beckett, por ejemplo. Ni que decir tiene que la configuración única o muy prolongada no resulta tan llamativa o extraordinaria en formas de teatro breve, como el paso (2º de *El deleitoso* de Lope de Rueda), el sainete (*Los culpables* de Arniches), etcétera.

Tanto de una configuración como de un reparto interesa sobre todo el aspecto cualitativo, cómo son los personajes que intervienen; aspecto particular de la obra y la escena de que se trate y por eso difícil de someter a tratamiento general. A título de ejemplo, en el reparto de *La casa de Bernarda Alba* llama la atención que todos los personajes sean mujeres, coincidencia sobre las que destacan las diferencias: de clase social (Poncia / Bernarda), de edad (Angustias / Adela), de parentesco (hijas / madre / abuela), etc.; en definitiva, de carácter. Puede notarse también, por ejemplo, la marcada simetría de la configuración en la escena X de *Luces de bohemia*: dos bohemios (los protagonistas) y dos prostitutas (personajes episódicos), que forman dos parejas, una el colmo de la degradación esperpéntica (Latino y La Vieja Pintada) y la otra plena de emocionada humanidad; extraordinario encuentro, hondo y sincero, de dos personas (Max y La Lunares) en casi todo opuestas (sexo, edad, mentalidad, cultura), pero que se reconocen en la preservada, casi intacta, condición humana de cada una.

Se presta más a consideración general y no carece en absoluto de importancia el estudio del reparto y las configuraciones desde el punto de vista cuantitativo. Dentro del carácter limitado del reparto —limitado, en último término, por la capacidad de reconocimiento del público— se pueden distinguir los más o menos amplios, como los de Schiller o el de *Luces de bohemia*, de los más o menos reducidos, como los de Racine o el de *La casa de Bernarda Alba*. Un caso particular es el reparto de un solo personaje, que da lugar al género del monólogo. Son raros los de dos personajes (*La huella* de Anthony Shaffer, *La romería* de Jorge Arroyo) y aun los de tres (*Los acreedores* de Strindberg, *Diablo de mujer* de Karl Schönherr).

A diferencia del reparto, la configuración admite un grado



ceros, la total ausencia de personajes en escena, que coincide, por lo general, con “pausas” o transiciones dramáticas de corta duración, pero que puede dar lugar también a verdaderas “escenas sin personajes”, protagonizadas por otros signos teatrales: música, ruidos, iluminación, utilería, etc., como la que se produce en medio del acto segundo de *La vida que te di* de Pirandello. En el extremo opuesto, la configuración plena, con la totalidad del reparto simultáneamente en escena, que también se presenta raramente, con preferencia en determinados momentos como el final de obra o de acto; aunque, lógicamente, su rareza es directamente proporcional al número de personajes del reparto. Entre ambos extremos, las configuraciones de uno, dos, tres, cuatro o más personajes, que se corresponden con ciertas situaciones dramáticas y excluyen otras. La de un personaje, el “solo”, es condición de una forma especial y peculiarmente dramática de diálogo: el soliloquio (2.2.2), vehículo idóneo para el desvelamiento de la subjetividad, de los pensamientos, intenciones o deseos ocultos del personaje. La configuración en “dúo” se presta a manifestaciones de intimidad, como la confidencia o la declaración amorosa, lo mismo que al enfrentamiento (*esticomitia*). El “trío” posibilita la función de mediación o de árbitro del conflicto, la relación triangular (amorosa, amistosa), además de permitir ya agrupaciones internas (dos contra uno) de los personajes; a lo que tienden con fuerza progresiva, hasta hacerse casi inevitable, las configuraciones a partir de cuatro personajes: dos más dos para el “cuarteto”, por ejemplo, como en la escena X de *Luces de bohemia* comentada antes. Como un caso especial hay que considerar las configuraciones “corales”, por seguir con los términos musicales, o multitudinarias (*Fuente Ovejuna* o, tomada al pie de la letra, la primera aparición de Bernarda y sus hijas, cuando «terminan de entrar las doscientas mujeres» de luto «lentamente hasta llenar la escena»).

Más allá de esta mera e incompleta relación de posibilidades, lo que hay que notar es que en la elección del reparto y las configuraciones, y en el rendimiento que se obtenga de ellos, estriba uno de los secretos medulares del arte del dramaturgo. No hace falta



Reparto	Configuraciones																				
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
Bernarda		x		x	x	x	x	x	x	x								x	x	x	x
Angustias				x	x			x	x					x					x		
Magdalena				x	x	x	x	x	x				x	x	x	x	x				
Amelia				x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x	x			x	x
Martirio				x	x	x	x	x	x			x	x	x	x	x	x			x	x
Adela				x	x	x		x	x							x	x			x	x
M ^a Josefa																					x
La Poncia	x				x	x		x	x									x	x	x	x
Criada	x	x	x	x			x				x						x				x
Mendiga		x																			
Mujeres de luto				x																	
Prudencia																					

subrayar la interdependencia de una y otra categoría. Basta pensar, por ejemplo, en lo significativa que puede resultar en una configuración la ausencia de un personaje del reparto, o en las coincidencias y contrastes que pueden darse entre la función y la jerarquía de un personaje en el reparto y en tal o cual configuración. Veamos, por ejemplo, las configuraciones del primer acto de *La casa de Bernarda Alba* en relación con el reparto de la obra, de manera esquemática y permitiéndonos alguna licencia para no multiplicar exageradamente el número de escenas (cuadro 5.1).

Algunas conclusiones que “saltan a la vista” al examinar el esquema: gran dinamismo o movilidad del acto, intervención de todo el reparto excepto Prudencia, predominio de configuraciones amplias, de más de dos personajes, final en “pleno”, si exceptuamos a los tres personajes episódicos, etc. Añadiendo a un esquema como éste algunas informaciones como la duración, tema, importancia, etc. de cada configuración, obtendremos una buena base para el análisis, sincrónico y diacrónico, de cualquier drama. Veamos para terminar, según la misma representación esquemática, todas las configuraciones de una obra, *Bérénice* de Racine (cuadro 5.2). Las consecuencias de la observación atenta de este cuadro, que es sin duda lo que importa, correrán esta vez por cuenta del lector.

5.3. GRADOS DE (RE)PRESENTACIÓN DE LOS PERSONAJES

El marcado paralelismo entre el funcionamiento del espacio y el del personaje dramático nos permitirá aprovechar aquí muchos de los conceptos y distinciones explicados en el capítulo anterior. Es el caso de las dicotomías ausente / presente y visible / invisible, que cabe aplicar a los personajes del mismo modo que al espacio. Resultan así también tres grados de “entidad” teatral o representativa del personaje; en orden creciente:

- a) Los *ausentes* del “aquí y ahora” de la acción dramática, perso-



	Configuraciones																																					
	Acto 1º					Acto 2º					Acto 3º					Acto 4º					Acto 5º																	
	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7									
Reparto																																						
Titus						x	x	x	x	x	x										x	x																
Bérénice				x									x																									
Antiochus	x	x									x																											
Paulin																																						
Arsace	x																																					
Phénice				x																																		
Rutille																																						
Suite de T.																																						

- najes meramente “aludidos”, correspondientes a los espacios que llamamos autónomos (el marido, muerto, de Bernarda).
- b) Los que, estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque sean aludidos también, no lo son “meramente” pues “están ahí” y podemos “sentir” su presencia (oír su voz, los ruidos que hacen, etc.), a los que denomino personajes *latentes*, es decir, más ocultos que ausentes, y que corresponden a los espacios contiguos (Pepe el Romano).
- c) Los personajes *patentes*, que son los que venimos definiendo estrictamente como *dramáticos*, que están presentes y son visibles a la vez, que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor.

Estos diferentes grados de “existencia” teatral del personaje son peculiares del modo dramático de representar ficciones frente al modo narrativo. En éste, los personajes, igual que el resto del universo ficticio, sustentan su existencia, uniformemente, en las alusiones del narrador, sean directas o indirectas, esto es, a través de otros personajes. Por otra parte, la relación entre los tres tipos —además de que permite compensar con los latentes y ausentes la limitación, estricta por lo general, de personajes visibles— se convierte en fuente muy fecunda de recursos específicamente dramáticos. Ya tratamos en el capítulo anterior el caso de Pepe el Romano o el de Godot. Goethe lamenta en más de una ocasión la “crueldad” con que procedió Schiller al refundir su *Egmont*, en particular al sacar del reparto a La Regente y convertirla, por tanto, en personaje ausente. Aunque discrepa de la transformación (véase su conversación con Eckermann del 4-II-1829, en *Obras completas* III: 165-166), escribe con lucidez: «La ausencia personal de la regente en *Egmont* nójala con desagrado el público, y, sin embargo, en el trabajo de Schiller reina tal congruencia que no se ha atrevido nadie a pensar en volver a introducir el personaje referido, pues en la forma actual de la obra surgirían otros conflictos» (*Morgenblatt*, 18-11 de abril de 1815, en *Obras completas* III: 909-910).



Particularmente curioso es el caso de *Las troyanas* de Eurípides, tragedia en la que los personajes patentes son meros sujetos pacientes de la acción trágica, mientras que los verdaderos agentes de ésta son precisamente los personajes latentes. En efecto, el protagonista colectivo de la obra es, en realidad, el ejército griego, que se mantiene “fuera” de la acción visible, emboscado en el espacio latente (sus tiendas), con la única excepción de la aparición de Menelao en el tercer episodio (vv. 860-1059); aparición tan excepcional e inesperada —según esta lógica dramática— que el personaje entra en escena haciendo algo tan insólito como es presentarse a sí mismo («Yo soy Menelao, el que mucho se ha esforzado, y éste es el ejército argivo»). De los griegos es siempre la iniciativa; ellos, y sobre todo el odioso Odiseo, son los que toman las crudelísimas decisiones; a los personajes visibles, a las troyanas, no les queda sino *sufrir* las consecuencias de las terribles acciones de aquéllos, del ensañamiento de los vencedores con los vencidos.

Además de aplicado al reparto, como en los ejemplos anteriores, el juego que pueden dar las tres clases de personajes teatrales puede observarse —y con más frecuencia— en las diferentes configuraciones. Personajes dramáticos del reparto pueden aparecer como ausentes o meramente aludidos en determinadas configuraciones, caso de Bernarda y Pica Lagartos en la escena primera de sus obras respectivas; y como latentes u ocultos en otras: Polonio en *Hamlet* III, 4; Nerón en *Británico* II, 6; Orgón y Damis en *El Tartufo* IV, 5 y III, 2-3, respectivamente, etcétera.

5.4. CARACTERIZACIÓN Y CARÁCTER

Entenderemos por *carácter* el conjunto de atributos que constituyen el “contenido” o la “forma de ser” del personaje; en términos aristotélicos, «aquello según lo cual decimos que los que actúan son tales o cuales». El concepto de *caracterización* pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar. Una persona “tiene” un carácter, que

se puede describir (nunca exhaustivamente), pero que no es resultado de ninguna operación caracterizadora; el carácter de un personaje, por el contrario, no es más que la suma de los rasgos que se le atribuyen en su caracterización. Así, además de subrayar el matiz de artificio, la caracterización remite a una operación que se despliega en el tiempo —en efecto, el personaje se va “haciendo”, cargándose de atributos a lo largo de la obra— y que no se completa hasta su última intervención o la última referencia a él. La caracterización resulta, en fin, libre de la ambigüedad del concepto de carácter, constitutivo para la persona y atributivo para el personaje. Para éste, que es del que aquí se trata, el carácter no es sino el resultado de la caracterización.

Los rasgos o atributos que definen el carácter de un personaje pueden referirse a cualquiera de las determinaciones cualitativas de las personas. Si en el uso general del término, el carácter se entiende como la forma de ser de una persona en la dimensión estrictamente psicológica, en el uso que aquí hacemos de él como tecnicismo no se limita a este aspecto, que sigue siendo (el) fundamental, sino que comprende también otros: en rigor todos los que se puedan predicar de una persona, pero particularmente los rasgos físicos —la apariencia (guapo / feo), el estado (enfermo / sano), la edad (viejo / joven) o la constitución (fuerte / débil)— del personaje, tan decisivos en *Ricardo III*, en *Cyrano de Bergerac*, etc.; su calidad moral, privilegiada por la teoría aristotélica, tan importante en *El Tartufo* o en el Yago de *Otelo*, por ejemplo; y su condición social, determinante en la caracterización de personajes como los de *La Celestina* o los del drama naturalista.

Es, pues, en estas cuatro dimensiones —psicológica, física, moral y social— en las que se despliega principalmente el proceso caracterizador, y, desde luego, con una extraordinaria variedad de posibilidades de combinación y predominio en cada personaje, en cada obra, en cada dramaturgia. En nuestras obras de referencia puede verse el peso de los atributos psíquicos en M^a Josefa o Max Estrella, de los físicos en *Angustias* o *Zaratustra*, de los morales en *Bernarda* o *Don Latino* y de los sociales en *La Poncia* o *La Lu-*



nares, por ejemplo; aunque en los personajes más caracterizados, como Bernarda o Adela, Max o Latino, pueda notarse, en efecto, la superposición de rasgos de todos los tipos. Históricamente, la dramaturgia clasicista concibe el carácter como un precipitado “esencial” —poco individualizado— de rasgos psíquicos y morales; el drama burgués privilegia su definición sociológica, que llega a ser extrema en el personaje naturalista, carente de autonomía sustancial, predeterminado por el “medio” social (Pavis, 1980: 355); ya en el siglo xx, puede contrastarse el predominio psicológico (Pirandello, Tennessee Williams), moral (Brecht, Camus) o social (*Tres sombreros de copa* de Mihura, *Las criadas* de Genet) en la caracterización, y hasta la decretada “disolución” —hasta cierto punto— del personaje (Beckett, teatro del absurdo).

Es preciso advertir que la idea de persona es variable histórica y culturalmente. La caracterización del personaje se hará siempre de acuerdo con la psicología espontánea dominante en una época y cultura dadas. La recepción de dramas contemporáneos al público o al lector se produce con esa idea de persona compartida; pero se notarán las divergencias en la recepción de dramas de otras épocas y culturas. Este efecto distanciador se verá en general amortiguado en la puesta en escena de la obra, es decir, en la interpretación que de la (distante) persona ficticia nos ofrecen el actor y el director (cercaños), a diferencia de la narrativa y el drama escrito, en que la diferencia se perpetúa y se agranda con el tiempo. En la representación el actor interviene en la caracterización del personaje, lo mismo que el director, completando (o contraviendo) el trabajo del autor. Todavía más, este trabajo de “interpretación” que forma parte del carácter del personaje dramático es también, y en último término, tarea del espectador o del lector del texto, lo que implica también la posibilidad de añadir atributos que no están (ni podrían estar) en el texto original, como la interpretación psicoanalítica del personaje de Edipo, por ejemplo. Otro aspecto, pues, que resalta la diferencia entre lo vivo del teatro, de la representación que pone al día, que actualiza —forzosamente— las obras del repertorio, frente a lo inerte o fijo de la escritura.



5.4.1. El carácter como paradigma. Espontaneidad y predeterminación

Es quizás el carácter el aspecto en que el personaje parece prestarse más a una consideración exenta, sin relación con el contexto al que pertenece: el universo dramático y en particular los (otros) personajes que lo pueblan. Se trata de un espejismo, del efecto de realidad ilusionista varias veces aludido: la confusión del personaje con la persona. Lo cierto es que un personaje dramático carece de “valor” fuera del reparto, del sistema de personajes al que pertenece. Consecuentemente su carácter, el conjunto de rasgos que lo definen, adquiere sentido sólo en relación con los caracteres de los demás, esto es, como un conjunto de rasgos “distintivos”. Así, por ejemplo, la juventud de Adela es un rasgo pertinente de su carácter en la medida en que la opone a las demás hermanas y en particular a la mayor, Angustias.

Los caracteres de un drama configuran, pues, un “sistema”. En palabras de Lotman (1970: 305): «El carácter del personaje representa un conjunto de todas las oposiciones binarias respecto a los otros personajes [...], todo el conjunto de inclusiones del personaje en los grupos de otros personajes, es decir, un conjunto de rasgos distintivos. Así pues, el carácter es un paradigma». Pero un paradigma, habría que añadir, que se va revelando o componiendo en el sintagma, a través de las sucesivas ocurrencias del personaje en el transcurso de la obra. No conviene perder de vista esta doble dimensión. La caracterización es un proceso cuyo resultado es el carácter.

En estrecha relación con lo anterior hay que considerar el carácter del personaje como resultado de una tensión dialéctica entre “unidad” y “multiplicidad”. La unidad del personaje se sitúa en el plano más abstracto, está cifrada en el nombre que permanentemente lo designa y se manifiesta en sus comportamientos regulares o previsibles; los imprevisibles, en cambio, ponen de manifiesto, en planos de mayor concreción, la diversidad de subestructuras que se integran en esa unidad última que es el carácter.



La tensión entre los dos polos hace posible, en términos de teoría de la información, mantener la "información" y reducir la "redundancia" en el proceso de caracterización.

Esta antinomia interna al carácter puede considerarse consecuencia o manifestación de la que se da entre su "espontaneidad" y su "predeterminación", en la que basa Veltruský (1942: 93-101) su tratamiento del personaje. Una y otra son para el autor consecuencia de la tensión entre los sujetos múltiples que son los personajes y el sujeto central y único que es el autor, y se ve prácticamente reducida a la tensión entre los discursos "autónomos" de los personajes y el conjunto de todos ellos considerado como discurso unitario del sujeto central. La distinción me parece útil también para una concepción del drama distinta y discrepante como es la nuestra. La espontaneidad requiere una caracterización del personaje con la mayor cantidad y variedad posible de atributos, lo que se traduce en comportamientos inesperados; la predeterminación implica, en cambio, una simplificación de los atributos caracterizadores, que se reducen a los requeridos por la función dramática que deba desempeñar el personaje; de ahí que sus reacciones sean siempre previsibles. Todos los personajes dramáticos están hechos de espontaneidad (con aportaciones inevitables también del actor) y de predeterminación (debida, además de al autor, al director), pero en diferente proporción en cada caso, lo que permite basar una tipología de personajes en el predominio de uno u otro componente, es decir, de una u otra forma de caracterizarlos.

5.4.2. Grado de caracterización

Por grado de caracterización de un personaje entendemos precisamente, en línea con lo que venimos diciendo, la mayor o menor complejidad, esto es, cantidad y variedad de atributos, que lo define. Y, en realidad, que lo define "como si" de una persona se tratase.

Por eso cabe considerar la posibilidad de un grado cero de caracterización, o lo que es lo mismo, un tipo de personaje sin



carácter, correspondiente a las "personificaciones" de realidades no personales, generalmente ideas, como los personajes alegóricos de la *Numancia* de Cervantes o los del auto sacramental.

Entre los personajes que sí representan a una persona, es decir, con carácter, lo que puede distinguirse en realidad es una amplísima gama de posibilidades entre un máximo y un mínimo de complejidad. Sólo mediante una simplificación brutal se puede reducir ese abanico de múltiples y variadas posibilidades a una oposición entre caracteres *complejos* y *simples*, o bien "redondos" (*round character*) y "planos" (*flat character*) en los términos metafóricos y por eso perturbadores, pero muy difundidos, de Forster (1927: 74-84), que distingue a los primeros por su «aptitud para sorprendernos de una manera convincente», frente a los segundos, que «no nos sorprenden nunca».

Para nosotros el carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos: pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje monofacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje polifacético, cuyo rasgo distintivo es seguramente, como apunta Schaeffer (1995b: 628), «la coexistencia de atributos contradictorios». Así se entienden también las denominaciones de "unidimensional" y "pluridimensional" que prefiere Spang (1991: 160).

Conviene insistir en la naturaleza gradual, no discreta, de la oposición. Los caracteres complejos o redondos, incluso en máximo grado de complejidad, no llegan a desintegrarse, a perder su unidad o contorno definido gracias a que los atributos, por numerosos y contradictorios que sean, se presentan jerárquicamente organizados: algunos resaltados en primer, segundo, tercer plano, etc., hasta llegar a los que ocupan el fondo sobre el que se destacan los rasgos dominantes. Así, por ejemplo, la avaricia en Harpagón o los celos en Otelo.

Caracteres simples y complejos coexisten normalmente en una misma obra. Los caracteres simples o planos no deben entenderse como defectuosos o fallidos. La eliminación de determina-



dos atributos puede redundar en generalizar aquellos que se han mantenido, y esa generalización propiciar la identificación del espectador, basada en esos atributos, más fácilmente compartibles. La elección de caracteres simples puede ser intencionada en una obra (*Tres sombreros de copa*, *La venganza de don Mendo*) o en una dramaturgia, como la brechtiana o, en muy distinto sentido, la costumbrista (sainetes de Arniches o de los hermanos Álvarez Quintero). Es, por otra parte, casi obligado —por falta de tiempo, de texto— que los personajes muy poco importantes estén caracterizados de esta forma.

5.4.3. Cambios de caracterización

El grado de variación o de “dinamismo” en la caracterización del personaje es un aspecto relacionado con el grado de complejidad, aunque distinto y que se presta más a confusión, pues la mayor o menor “movilidad” del personaje puede interpretarse de diferente forma según el criterio que se adopte. Así, por ejemplo, para Lotman (1970) la distinción entre personajes “móviles” o “inmóviles” guarda más relación con su función que con su carácter, como tendremos ocasión de comprobar después (5.5) o en sus observaciones (311 ss.) sobre *El convidado de piedra* de Pushkin, con Don Juan y Laura como personajes móviles y Don Carlos y el Comendador como inmóviles.

Para Spang (1991: 162) el dinamismo del personaje no significa cambio de carácter, sino de opinión, de actitud y, por tanto, de comportamiento. De acuerdo con este criterio, considera personajes “estáticos” al Don Juan de Tirso, a Hamlet o al Estragón de *Esperando a Godot*, y pone como ejemplo de personaje “dinámico” a Pedro Crespo, el protagonista de *El alcalde de Zalamea* de Calderón, que cambia efectivamente de comportamiento antes y después del secuestro, y antes y después de suplicar al Capitán que se case con su hija; pero que no cambia en ningún momento de carácter. No es éste nuestro criterio.



Atendiendo a los cambios que se pueden producir en la caracterización de un personaje, distinguiré tres tipos de caracteres, dos de alcance general y uno particular:

- a) *Fijo* será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna.
- b) *Variable*, el del personaje en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambios pertinentes.
- c) *Múltiple*, el carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado.

Se trata, pues, respectivamente, de un personaje que mantiene siempre el mismo carácter, que es él mismo, del principio al fin de la acción dramática; o que, en el transcurso de ella, cambia de carácter, se “convierte” en otro, asume dos o más caracteres sucesivamente; o bien, como caso muy particular, que soporta varios caracteres, o mejor, varias caracterizaciones diferentes, que es otro u otros simultáneamente.

Los caracteres fijos no resultan propiamente estáticos o inmóviles; es más, no deben serlo en el sintagma, en el transcurso temporal de la obra. El comportamiento del personaje de carácter fijo no tiene, desde luego, que ser monótonamente redundante; está, por el contrario, abierto a variaciones y el personaje mismo sometido a transformaciones internas. Sólo que estos cambios o alteraciones no pueden rebasar un límite. ¿Cuál? El de la congruencia con el paradigma que llamamos carácter de ese personaje. Según este criterio, el de Pedro Crespo es un excelente ejemplo de carácter fijo, a pesar de los cambios de comportamiento antes indicados, como lo son indiscutiblemente los de Max Estrella y Don Latino (que no cambia tras la muerte de Max) o los de Adela y Bernarda Alba (que sigue inmutable tras la muerte de su hija).

La caracterización variable da como resultado personajes que, en el transcurso de la acción dramática, sufren transformaciones en su carácter, cambian su manera de ser, hasta el punto de que las variaciones que los afectan llegan a romper la coherencia



interna del conjunto de atributos que constituye su primer carácter y abren paso a la configuración de un carácter segundo, etc. Se trata, pues, de personajes cuyo carácter no puede definirse de una vez por todas, como único, sino que varía según el momento de la acción en que lo consideremos; personajes que sufren auténticas "conversiones" que alteran radicalmente su relación con los demás y con el "mundo", como la del príncipe Enrique en el acto quinto de la segunda parte de *Enrique IV*, de Shakespeare. Caracteres variables me parecen, por ejemplo, el de los protagonistas respectivos de *Juan de Mañara* de Manuel y Antonio Machado o de *Doña Rosita la soltera* de García Lorca. Por el contrario, no creo que pertenezca a esta estirpe el Weislingen de *Götz von Berlichingen*, tan influenciado que cambia muchas veces de partido, pero nunca, a mi juicio, de carácter, pues una cosa es poseer un carácter inconstante y otra distinta variar de carácter. El de Weislingen es, si no me equivoco, un carácter versátil pero fijo, o sea que se mantiene constante y consecuentemente inconstante. Menos claro me parece el caso del *Torcuato Tasso*, también de Goethe.

La variación en el carácter puede estar justificada o caer en la inconsecuencia. Ya señaló Aristóteles como «de carácter inconsecuente, la Ifigenia en Áulide, pues en nada se parece cuando suplica y cuando la vemos luego» (*Poética*: 1454a: 32-33), y en efecto resulta poco creíble la transformación repentina del miedo a la muerte de una muchacha asustadiza e intranquila en aceptación sorprendentemente serena del sacrificio de su vida por la salvación de la Hélade. Precisamente en las tragedias de Eurípides abundan los caracteres más o menos variables.

Naturalmente, hay dramas en que los personajes principales (Agamenón, Menelao, Clitemnestra, Aquiles, Ifigenia, etc.), si bien aparecen dotados de los rasgos que les atribuía la leyenda, experimentan una evolución evidente, en el sentido de que no son estáticos, ni giran en torno a un modo de ser uniforme, sino que adoptan cambios repentinos y un tanto bruscos de actitud, resultado de sus reflexiones internas. Es esto lo que ha llevado a algunos a pensar que Eurípides



se interesa más por la intriga que por el análisis psicológico de sus personajes, no faltando quien llegue a negarles una verdadera dimensión psicológica. Otros, en cambio, creen que a nuestro trágico le preocupaba ante todo señalar los efectos que sobre el carácter ejercen los acontecimientos, intentando poner en claro cómo cada uno de los actos es producto de las circunstancias del momento (Medina González y López Férrez, 1991: 56-57).

Los caracteres fijos y variables pueden coexistir en una misma obra. En tales casos los fijos constituyen la base sobre la que se destaca el carácter o los caracteres variables. Los caracteres de todos los personajes de una obra pueden ser, y frecuentemente son, fijos; en cambio, es prácticamente imposible que todos sean variables. Los dos tipos de caracteres se reparten de distinta manera según las diferentes concepciones estéticas, géneros o dramaturgias. El clasicismo impone la caracterización fija, la inmutabilidad de todos los personajes. Combinados con los fijos, los caracteres variables resultan casi imprescindibles en la literatura fantástica, con transformaciones milagrosas de persona en animal o viceversa, por ejemplo, o en la hagiográfica, con conversiones de pecador en santo; también a la inversa, como en *El monje* de M. G. Lewis, novela por cierto de estructura muy dramática y, quizás por eso, muy dramatizada. Y, hablando de novela, tengo la impresión de que este género, y en general la narrativa, se adecua mejor a las variaciones de carácter, sobre todo graduales, de los personajes que el drama o el teatro. Los relatos de formación y aprendizaje o la novela de viaje, en que asistimos a la evolución de una personalidad, no cuentan con un desarrollo comparable en el género dramático, que parece en conjunto más proclive a la caracterización fija; quizás, entre otros motivos, por la menor amplitud temporal que suele presentar la acción dramática.

La relación, antes aludida, entre caracteres fijos o variables, de una parte, y simples o complejos, de otra, puede notarse ya con más claridad: aunque todas las combinaciones son, en teoría, posibles, los caracteres variables parecen requerir (o implicar) un



cierto grado de complejidad; los fijos pueden recorrer todos los grados, de los más simples a los más complejos. De la confluencia de una caracterización fija y simple a la vez resulta el personaje *tipo*, con atributos invariables y unidimensionales, que apuntan a la generalización de una cualidad: psicológica (el celoso), moral (el sádico), social (el burgués), geográfica (el andaluz), etcétera.

Queda por considerar el caso particular de la caracterización múltiple, que presenta al personaje como siendo varios individuos, con distintas personalidades, no sucesiva sino simultáneamente. Pirandello desarrolla de forma magistral en su teatro esta posibilidad, perfectamente coherente con sus preocupaciones centrales: el problema de la identidad, la relatividad de la verdad, el choque entre apariencia y realidad. En *Así es si así os parece* se plantea esta última cuestión, que queda sin respuesta o con la de que es imposible alcanzar la verdad. Al final de la obra (acto III, escena 9), el único personaje que puede revelarnos quién es, si la hija de la señora Frola o la segunda esposa del señor Ponza, responde:

SEÑORA PONZA: ¿La verdad? La verdad es ésta: que yo soy, en efecto, la hija de la señora Frola...

TODOS: (Con un suspiro de satisfacción.) ...¡Ah!

SEÑORA PONZA: (Rápido como antes.) ...y la segunda mujer del señor Ponza...

TODOS: (Asombrados y desilusionados, en voz baja.) ...¡Oh! ¿y cómo?

SEÑORA PONZA: (Enseguida, como antes.) ...sí; ¡y para mí nadie!, ¡nadie!

GOBERNADOR: ¡Ah, no, para usted misma, señora, será una u otra!

SEÑORA PONZA: No, señores, para mí misma yo soy aquella por quien se me toma.

El protagonista de *Enrique IV*, que nunca llegamos a saber si sufre o finge un desdoblamiento de personalidad, si está loco o simula estarlo, es un excelente ejemplo de caracterización múltiple.



5.4.4. Técnicas de caracterización

La caracterización empieza ya por el nombre que se da al personaje en muchas ocasiones. A veces termina también en él, es decir, todo el carácter del personaje se encierra en su denominación: por ejemplo, "El borracho" de *Luces de bohemia*. Las designaciones mediante nombres comunes (la "Criada" de *La casa de Bernarda Alba*) es obvio que proporcionan algún atributo del personaje, a veces el único pertinente, como "La virtud" o "El pecado" de los autos sacramentales. Pero también los nombres propios pueden simbolizar cualidades del personaje, de forma patente (Martirio, Angustias, Prudencia) o más soterrada (Alba: "blanca", Bernarda: "con fuerza de oso", Adela: "de naturaleza noble"). En el caso, frecuentísimo en teatro (cf. Kowzan, 1975: 79-159), de personajes "preexistentes" a la obra en que aparecen, como los históricos, mitológicos o literarios, su nombre adelanta una completa caracterización, que se verá confirmada, contrariada o corregida en la obra.

Siguiendo básicamente la clasificación de Spang (1991: 166-175), opondremos las técnicas de caracterización *explícitas* a las *implícitas*, las *verbales* a las *extraverbales* y las *reflexivas* a las *transitivas*, y distinguiremos, entre las últimas, las que se producen *en presencia* y *en ausencia* —antes o después de la primera aparición— del personaje caracterizado.

No suscribo en cambio, para el teatro, la diferencia entre las técnicas referidas al autor y las correspondientes a los personajes, entre la que llama Pfister (1984: 19 ss.) "figural", proporcionada por el personaje y "autoral", debida al autor implícito. Tomar en cuenta esta última reduce la consideración a "sólo" el texto escrito y remite simplemente a la distinción entre acotaciones y diálogo, a mi juicio. En último término, el que caracteriza es siempre el autor, en la literatura dramática lo mismo que en la narrativa; en ésta puede hacerlo a través del narrador o de los personajes, esto es, por caracterización "directa" o "indirecta" (cf. Rimmon-Kenan, 1983: 59-70); en el drama, donde ni existe ni puede existir narrador, sólo



a través de los personajes. Las acotaciones caracterizadoras o se manifiestan en los personajes o no son en rigor dramáticas, sino excedente literario de la obra escrita.

La caracterización explícita es la que se lleva a cabo de forma directa, expresa e intencionada, como ésta de Martirio por La Poncia: «Ésa es la peor. Es un pozo de veneno. Ve que el Romano no es para ella y hundiría el mundo si estuviera en su mano». La implícita se produce de manera indirecta o “involuntaria”, caso del traje verde que luce Adela ante las gallinas; en ocasiones también inconsciente o subliminalmente, como por el «abanico redondo con flores rojas y verdes» que Adela ofrece a su madre). Un caso particular de caracterización implícita es el “emblema” (Schaeffer, 1995b: 626). Se trata de un objeto, un gesto, un lugar, una forma de hablar, de vestirse, etc., que se asocia de forma constante con el personaje y se convierte así en marca distintiva de éste hasta el punto de simbolizarlo; se trata, pues, de un detalle cuya relación metonímica con el personaje llega a transformarse en metafórica, como el bastón de Bernarda.

La caracterización verbal, que cuenta con todas las capacidades expresivas del lenguaje, coincide con lo que llamamos en 2.2.1 función “caracterizadora” del diálogo y se rige, naturalmente, por sus leyes. Así, por ejemplo, el soliloquio y el aparte permiten a los personajes caracterizar(se) descubriendo pensamientos y emociones íntimos o secretos, imposibles de revelar en muchas situaciones de coloquio. Parte no desdeñable de estas técnicas de caracterización corresponde a los aspectos paralingüísticos de la ejecución o interpretación de las réplicas por parte de los actores (voz, tono, timbre, intención, etc.), en muchos casos ausentes (o discordantes) del texto escrito. De otra parte, tanto los actos como los signos teatrales de naturaleza no verbal pueden servir para caracterizar a los personajes, no sólo los que se asientan en el actor (vestuario, maquillaje, peinado, gestos, movimientos, acciones), sino también los demás (accesorios, decorado, iluminación, música o ruidos).

Reflexiva llamamos a la caracterización de un personaje por sí mismo (Adela en los ejemplos anteriores); transitiva, a la de un

personaje por otro (Martirio por La Poncia). Claro que la transitiva, sobre todo cuando es explícita, resulta siempre en alguna medida reflexiva, pues el personaje que caracteriza a otro lo hace por fuerza desde su propio punto de vista, que una vez expuesto caracteriza también al que lo sustenta. Se trata, por tanto, de caracterización transitiva del personaje-objeto (Martirio) y reflexiva del personaje-sujeto (Poncia). Es sin duda pertinente la diferencia entre la caracterización transitiva que se hace en presencia («MAX: ...Latino, vil corredor de aventuras insulsas», XI) y la que se hace en ausencia del personaje en cuestión («MAX: Don Latino de Hispali: Mi perro», VIII). En este último caso importa distinguir también si se produce antes o después de la primera aparición del personaje. La primera posibilidad se convierte en recurso, muy específico del drama, para suscitar la curiosidad del receptor acerca del personaje. Es el caso de la caracterización de Bernarda por La Poncia y la Criada en la primera escena de la obra, o el más llamativo del *Egmont* de Goethe, en que el protagonista, aun ocupando el centro de la atención de los demás personajes, está ausente durante todo el acto primero, lo mismo que ocurre en *El Tartufo* de Molière, en que *el impostor* no entra en escena hasta el acto tercero, o el más extremo aún de la trilogía de Schiller *Wallenstein*, en cuya primera parte, *El campamento de Wallenstein*, brilla éste literalmente por su ausencia.

Naturalmente, los tipos de técnica que hemos señalado, y otros que podrían añadirse, confluyen y entran en interrelación en el proceso de caracterización de un personaje, que resulta en ocasiones sumamente complejo. El destinatario de la obra, lector o espectador, es quien tiene que resolver, en último término, ese juego de perspectivas que se cruzan, se multiplican o se contradicen. Un aspecto central de ese “juego” corresponde al grado de fiabilidad de cada información caracterizadora, que obliga al receptor de la obra a verificar o rechazar la atribución. En tal sentido parece, por ejemplo, que la implícita suele ser más fiable que la caracterización explícita, del tipo «¡Y con el corazón que yo tengo, Venancio!» de Don Latino en la escena última. Las palabras son por lo general

menos dignas de confianza que las acciones: el atroz engaño a Max perpetrado en la escena II refuta todas las protestas de amistad de Don Latino. Y claro está, para concluir, que la fiabilidad depende de la credibilidad del sujeto caracterizador, ya sea la atribución reflexiva o transitiva (nos fiamos más de la opinión que Max tiene de Latino que de lo que éste dice de sí mismo), y en general de la situación comunicativa, por ejemplo, de qué personajes estén o no presentes: La Poncia no habla igual de Bernarda y sus hijas ante ellas que por detrás.

5.5. FUNCIONES DEL PERSONAJE

Si determinar el carácter de un personaje supone responder a la pregunta “¿cómo es?”, definir su función equivale a averiguar “para qué está” tal personaje en la obra. La función subraya la cara artificial del personaje como recurso, frente al carácter, que acentúa su natural confusión con la persona. De todos modos, función y carácter son dimensiones estrechamente unidas, salvo intencionado recurso a la discordancia. Los atributos de su carácter posibilitan que el personaje cumpla determinadas funciones, y a la inversa, el desempeñar tales o cuales funciones también caracteriza al personaje.

El interés de considerar al personaje a través de la función o funciones que desempeña radica en que se ponen de manifiesto así aspectos y relaciones imperceptibles desde el punto de vista del carácter. La función pone todavía más en primer plano la dimensión “sistemática” del personaje, su interrelación con todos los demás; dimensión que se acentúa en el teatro por el carácter cerrado del reparto y tiende a ser más intensa que en la narrativa o en el cine. Lo mismo puede decirse de la preferencia por la interacción, no de un personaje con fuerzas o realidades no humanas (la naturaleza, por ejemplo), sino de personajes entre sí. El modo dramático presenta seguramente el grado más alto de “personificación” en sus fábulas o argumentos.

Plantearse las funciones del personaje supone considerar a



éste en planos más generales o abstractos que al tratar de su caracterización. Aunque se puedan distinguir funciones en muy distintos grados de abstracción, lo propio de ellas es constituirse en “constantes” o “invariantes” de una determinada dramaturgia (de autor, escuela, época o cultura), del drama en general y, en un plano más abstracto todavía, de cualquier modo de representación de ficciones (novela, cine, cómic, etc.), es decir, de los presuntos “universales narrativos”, en acepción imperialista del concepto de narración. Así que lo propio es que las mismas funciones se repitan en muchas obras distintas (o en todas), mientras que los caracteres tienden a ser “variantes”, distintos de una obra a otra, incluso cuando se refieran a un mismo personaje histórico, mitológico, literario, etc. Hacer una nueva Antígona o un nuevo Don Juan —escribiendo o representando— implica por norma general una caracterización distinta a las ya conocidas de los mismos. En el caso de la escenificación, la novedad esencial del carácter de un personaje dramático es obligada si se tiene en cuenta la parte que en él pone siempre el actor que lo representa.

La relación entre personaje y función no es en absoluto biunívoca. Un personaje puede desempeñar varias funciones, sucesiva o simultáneamente, y una misma función puede repartirse entre varios personajes o pasar de uno a otro. Y ello tanto más cuanto más abstracto o general sea el nivel en que se define la función. Aunque al tratar de las funciones suele reducirse la consideración a la dimensión sintáctica o argumental, esto es, a la que desempeñan unos personajes respecto a otros en el transcurso de la acción dramática, conviene por lo menos aludir a las posibles funciones de los personajes en las otras dos relaciones semióticas, de acuerdo con la tripartición de Pierce, la pragmática y la semántica. En lo que se refiere a esta última, la que puede desempeñar el personaje al servicio de la significación de la obra, remito al epígrafe “Personaje y significado” (5.10) que, coincidiendo exactamente con lo que aquí habría que considerar como su *función semántica*, prefiero mantener aparte por conservar el



paralelismo con el tratamiento de la misma relación en los capítulos dedicados al tiempo y al espacio.

5.5.1. Funciones pragmáticas

Definida la pragmática como la relación entre los signos y sus usuarios, habrá que precisar ante todo cuáles sean en nuestro caso los terminales de la relación. Como signos habrá que considerar a los personajes dramáticos, con su doble cara (actor / papel), y como “usuarios” de tales signos al público, plenamente, y al “dramaturgo”, en su fantasmal realidad, como autor real, como *meneur du jeu*, como “intención” unitaria de la obra, etcétera.

La dimensión pragmática se puede imaginar como la línea que va del dramaturgo al público y es perpendicular a la sintáctica, de personaje a personaje. Desempeñar una función pragmática implica que el personaje se sale del cauce que lo relaciona con los demás personajes dentro del argumento, del universo ficticio, para orientarse hacia alguno de los polos que definen el eje perpendicular de la comunicación. De ahí que se puedan distinguir —aunque quizás no separar— dos clases de función pragmática, la del *personaje-dramaturgo* y la del *personaje-público*; lo que significa: personaje “que hace de” dramaturgo o de público, que es, por tanto, un personaje verdadero y un dramaturgo fingido o un falso público.

Seguramente el origen común a otras diversas formas de plasmar la función pragmática del personaje se encuentra, para el teatro europeo, en el *coro* griego, que además de funciones semánticas y argumentales más o menos destacadas según los casos, presenta casi siempre una dimensión pragmática muy clara que sintetiza o alterna la dos orientaciones, al dramaturgo y al público.

A) Distinguiré tres grados en la función de dramaturgo que puede representar un personaje, de menor a mayor intensidad:

- a) *Portavoz* de las intenciones ideológicas o didácticas de la obra: función en la que está especializado el *raisonneur*, personaje que, manteniéndose al margen del conflicto, tiene encomendado formular, desde el interior del universo ficticio, el “pensamiento” de la obra y que puede considerarse por eso portavoz autorizado del autor (Laudisi en *Así es si así os parece* de Pirandello), sin descartar los usos irónicos (Cléante en *Tartufo*); pero función que también puede desempeñar ocasionalmente cualquier personaje (Max Estrella casi siempre, particularmente en la escena XII).
- b) *Presentador* del universo ficticio: función apelativa y comentadora propia de los personajes que en *prólogos* y *epílogos* teatrales se dirigen directamente al público con comentarios que introducen la obra (bienvenida, anuncio de los temas, precisiones para su recta comprensión, origen o antecedentes de la acción, etc.) o la cierran (despedida, agradecimiento y disculpas al público, formulación de conclusiones, deducción de lecciones morales, políticas, etc.); pero que puede manifestarse en cualquier posición, siempre que un personaje, del tipo que sea, pero desde un nivel exterior a la ficción, haga comentarios “autorizados” sobre la obra directamente destinados al público. Buen ejemplo de este tipo de función es el coro que sirve de prólogo a cada uno de los cinco actos y de epílogo a la obra en *El rey Enrique V* de Shakespeare.
- c) *Seudodemiurgo*: función del personaje que simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse bajo diferentes máscaras o falsas identidades, en particular como *director* de la representación o *meneur du jeu* (caso del “Stage manager” en *Nuestro pueblo* de Thornton Wilder), como *autor* del drama (el Escritor en *Ana Kleiber* de Alfonso Sastre), o impropriamente como *narrador* de la obra (Tom Wingfield en *El zoo de*



crystal de Tennessee Williams). A nadie se le ocultará que se trata de auténticos personajes dramáticos y de pseudoautores o seudodirectores: basta pensar en el verdadero autor o en el director real. El seudonarrador es titular de una doble impostura, pues se trata del falso narrador de una falsa narración, esto es, de una ficción que no se narra sino que se representa, en la que no puede haber, por tanto, ningún narrador “auténtico”.

Cada uno de los tipos *b)* y *c)* de manifestarse la función de “dramaturgo” puede y suele incluir a los anteriores. Y es muy estrecha su relación con fenómenos de “visión” dramática que se estudiarán en el capítulo siguiente.

B) Si puede hablarse de función pragmática orientada al público será para referirnos a personajes que establecen un “puente” entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público, sea ésta ideológica, de visión del mundo, ética, afectiva, etc. Además del coro en el teatro griego, y quizás también del “mensajero” (*ángeles*) en cuanto que su función de informar de lo que sucede “fuera” tiene como destinatario último al público, puede servir de ejemplo el *gracioso* o *figura del donaire* en nuestro teatro áureo, si lo entendemos como «una especie de personaje-coro» que sirve «de puente de unión entre el mundo ideal y el mundo real, entre el héroe y el público» (Ruiz Ramón, 1967:140). En lo formal, esta función se manifiesta en la apelación “interna”, hecha por el personaje desde dentro de la ficción, por ejemplo mediante el “aparte a los espectadores”, tan frecuentado por el gracioso, para acercarlos a su punto de vista. Por último, cabe considerar la estricta representación dramática del público —de un público dramatizado, distinto del real— en cuanto destinatario del drama, ya sea impropriamente, como “oyente”, “narratorio”, etc. (*Después de la caída*, de Arthur Miller) o propiamente, como público teatral (*Hamlet*, *Seis*

personajes en busca de autor), lo que implica una estructura metadramática, alguna forma más o menos rigurosa de teatro dentro del teatro (6.3).

5.5.2. Funciones sintácticas

En el plano sintáctico, el de la interacción de un personaje con los demás o, si se quiere, de su relación con el argumento, es posible distinguir funciones en distintos niveles de abstracción o “profundidad”. Al contrario de lo que suele hacerse, que es reducir su tratamiento al estrato más general de los “universales narrativos”, es en niveles más bien de superficie en los que sería aconsejable practicar la observación de las funciones argumentales del personaje, esto es, en los dos primeros de las que distinguiré a continuación:

- a) Particulares* o específicas de una obra determinada (por ejemplo, la función de nexo de unión o hilo conductor entre los diferentes “cuadros” que desempeñan Max y Don Latino).
- b) Genéricas* o propias de un género, estilo o forma determinada de drama. Así, por ejemplo, el sistema de personajes de la *commedia dell'arte*: Arlequín, Colombina, Polichinela, Pantalón, etc., a cada uno de los cuales corresponde una función y también un carácter fijos. Lo mismo puede decirse de funciones, más disociadas del carácter, que asumen repetidamente los personajes del teatro clásico español: el galán y la dama, el gracioso, el villano, etc. A mayor profundidad cabe situar funciones, independientes ya del carácter, como las de detective, asesino o víctima para el género policiaco, o en las historias de amor las de enamorado, objeto del amor, obstáculo que vencer o ayuda con que se cuenta. Más generales aún son las que han venido configurando un sistema también fijo de “papeles” en torno a los cuales se configuraban las compañías hasta no hace demasiado tiempo: *primera actriz*, *primer actor*, *segunda*, *segundo* (llamado también *trai-*

dor en la jerga teatral), *actor de carácter*, *dama de carácter*, *actor cómico*, *dama joven*, *galán*, *galán cómico*, *galán joven*, *genérico* y *genérica*. Éstas invitan casi a considerar un tercer nivel “modal” integrado por las presuntas funciones propias de todo y sólo el modo dramático (cf. Souriau, 1950).

- c) *Universales*, comunes a todas las formas de representar ficciones, en cualquier época y cultura, por tanto transgenéricas y transmodales, válidas por igual para la narrativa y el drama. Si en los niveles anteriores se presentaban las funciones en serie abierta, en éste tienden a la máxima reducción numérica y pueden ser desempeñadas por diferentes elementos argumentales. Para que se humanicen o personalicen «es preciso un tipo especial de interpretación del mundo: la idea de que el hombre es el agente y de que el hombre es también el obstáculo» (Lotman, 1970: 297), al contrario de lo que sucede, por ejemplo, en las crónicas rusas, en que Dios y el Diablo son los verdaderos actuantes, y el hombre un instrumento pasivo en sus manos.

Buen ejemplo de funciones “universales” son las seis que integran el llamado “modelo actancial” (véase 2.3.1), siempre y cuando estén desempeñadas por personajes: *sujeto* (emprendedor de la acción) es Adela y *objeto* (meta de la acción), Pepe el Romano; *destinador* (impulsor de la acción) es el espectro del padre de Hamlet y *destinatario* (beneficiado por la acción), Egisto (del asesinato de Agamenón); *ayudante* eficazísima es Lady Macbeth o también Cestina, y *oponente* formidable, Bernarda Alba.

Consideremos, a título de ejemplo también, la función argumental o sintáctica de *héroe-actuante* según Lotman (1970: 292-298), contrapuesta a la de “condiciones y circunstancias” de la acción. Frente a los personajes que desempeñan estas últimas funciones, que se identifican con el entorno, la de actuante es una función que implica movilidad respecto al entorno. Los personajes, individuales o colectivos, que la desempeñan se caracterizan porque “tienen derecho” a realizar ciertas acciones prohibidas a los otros, a



tener una conducta particular, heroica, inmoral, demente, etc., libre de los compromisos obligatorios para los personajes “inmóviles” del entorno. Esta función cobra sentido en una concepción muy abstracta del argumento, de cualquier argumento, como compuesto de estos tres elementos: 1) un campo semántico dividido en dos recíprocamente complementarios: entorno y antientorno; 2) un límite entre los dos, impenetrable en condiciones normales, pero penetrable, en el caso dado, por el héroe-actuante; y 3) el héroe-actuante. No resultará difícil reducir el argumento de *La casa de Bernarda Alba* a este esquema, con Adela como actuante trágica, fracasada, la casa-cárcel como entorno y el exterior-libertad como antientorno. El límite cumple así la función de obstáculo respecto al héroe. La de éste y la de ayudante (¿María Josefa?) pueden considerarse manifestaciones diferentes de la función única de “superación del límite”. Cuando ésta se cumple, el héroe se funde con el antientorno y pasa a convertirse en personaje inmóvil (el enamorado se casa, los sublevados vencen, los mortales mueren), pues de lo contrario el argumento quedaría sin terminar y el movimiento debería continuar.

5.6. PERSONAJE Y ACCIÓN

El personaje dramático es fundamentalmente, como recurso artístico, la suma de los atributos que constituyen su carácter y de las actuaciones que definen su función argumental. Si se plantea la relación interna entre estas dos facetas, la de “ente” y la de “agente”, en términos de predominio, se podrá distinguir un tipo de personaje en que la función se subordina al carácter (Max Estrella, *El príncipe constante*, Chéjov) de otro en que, a la inversa, es el carácter el que se subordina a la función (Adela, *La dama duende*, Brecht). Propongo denominar *sustanciales* a los primeros, en los que predomina “lo que son”, y *funcionales* a los segundos, en que lo primordial es “lo que hacen”. Sin olvidar que se trata de una oposición gradual, no discreta.

Esta distinción tiene mucho que ver, si es que no coincide, al



menos en sus extremos, con la planteada por Todorov (1972) y recogida por Schaeffer (1995b: 628) para el personaje literario en general, entre: *a*) los que están sometidos al servicio de la intriga y no aparecen más que para asumir una función en el encadenamiento causal de las acciones, como los denominados por Henry James *ficelle*, hasta quedarse a veces reducidos a meros *emplois*, como muchos personajes secundarios de la novela costumbrista; y *b*) los personajes que, al contrario, son servidos por la intriga, de tal forma que las acciones, sucesos o episodios de ésta tienen por objeto proporcionar, enriquecer o matizar los atributos de aquél.

En los términos más amplios, la contraposición se puede plantear como una dialéctica entre el personaje y la acción (*cf.* Pavis, 1980: 355-356) en cuanto principio subordinante de la estructura dramática. Y de hecho así se ha planteado desde los griegos hasta hoy, lo mismo en la teoría que en la práctica. Sabida es la posición de Aristóteles en favor de la supremacía de las acciones, de la “fábula” o composición de los hechos, cuya representación es el fin primordial de la tragedia (el drama) y a la que deben subordinarse rotundamente los personajes, que asumen un carácter en función de la fábula, al servicio de ella; concepción ésta de la acción como motor del drama que llena la mayor parte del teatro clásico español, por ejemplo, que llega hasta nuestros días, y caracteriza por cierto a un dramaturgo tan antiaristotélico como Brecht. Por contra, en la tragedia clásica francesa del siglo XVII, en particular en Racine, culmina la concepción esencialista del personaje, que adquiere la máxima autonomía, ocupa el centro de la estructura y de cuyo carácter trágico deriva en realidad la escasa y casi innecesaria acción “externa”; concepción que llega (de otra manera) al drama naturalista, a Chéjov, Tennessee Williams, etc. Todos los conflictos anidan en el interior del personaje y de ahí que la palabra se convierta en el cauce de expresión privilegiado, que el hablar desplace al hacer; y, en fin, que estas dos dramaturgias se solapen en buena medida con las dos formas de teatro que suelen denominarse “de acción” y “de palabra”.



5.7. PERSONAJE Y JERARQUÍA

Ya aludimos antes al reparto como conjunto de personajes muy estrictamente sometidos a relaciones jerárquicas. Puede que esto sea propio de cualquier representación ficticia, que forme parte de la estructura o la composición artística en general, como principio de ordenación en beneficio quizás de la inteligibilidad; de ahí la alarma, la aprensión de no llegar a comprender el mundo representado en las obras de personaje colectivo como *La colmena* de Cela. Aun si es así, me parece que la jerarquía se intensifica notablemente en el género dramático, seguramente por la reducción del número de personajes y también por su carácter espectacular. El cine se aproxima mucho al teatro en este aspecto, y debe de ocupar una posición intermedia entre éste y la narración literaria, el género más libre quizás en cuanto a la jerarquización de sus personajes. Lo cierto es que incluso en dramas “corales” como *Fuente Ovejuna* de Lope, *Los tejedores* de Hauptmann o *Historia de una escalera* de Buero se pueden advertir personajes de diferente rango o grado de importancia.

Salvo en los casos de extrema reducción del reparto, será posible agrupar a los personajes jerárquicamente ordenados en dos grupos: *a*) *principales* o “protagonistas”, que ocupan el centro de la acción y los conflictos y pueden ordenarse a su vez en primero o principal (*protagonista*), segundo (*deuteragonista*), tercero (*tritagonista*) —según los nombres que daban los griegos a los actores que representaban los papeles primero, segundo y tercero, y que fueron añadiéndose al coro sucesivamente (en Tespis, Esquilo y Sófocles)— y hasta, más raramente, cuarto (*tetragonista*); y *b*) *secundarios*, también de importancia variable pero marginales o periféricos respecto al núcleo argumental, representados por los que se denominan, sobre todo en cine, “actores de reparto”.

La intensidad que esta relación presenta en el drama no es incompatible con la dificultad que supone establecer la jerarquía de un reparto, variable según las dramaturgias y las obras particulares. Algunas cuentan con convenciones muy rigurosas al respecto.



Por ejemplo en el teatro clasicista, tan estrictamente reglado, sólo tienen derecho al monólogo los personajes principales. Pero por lo general la jerarquía no viene dada de forma clara ni marcada de manera expresa, sino que debe construirse con la dificultad que resulta de la conjunción de varios criterios no siempre concordantes: el “rango funcional”, que es quizás el más claro aunque no decisivo: no siempre el sujeto o el héroe-actuante —por ejemplo Adela— es el protagonista; el “rango psicológico” o grado de caracterización, en cierto sentido contradictorio con el anterior, pues cuanto más sustancial sea un personaje, menos funcional resultará, y viceversa, como ocurre respectivamente con Don Lope de Figueroa y El Capitán en *El alcalde de Zalamea* de Calderón; pero también el “rango moral”, la calificación, positiva o negativa, de los valores encarnados por el personaje (el bueno y el malo, Max y Don Latino), que tanto influye en la relación emocional, en la identificación del público; pero que no impide que Bernarda Alba sea la protagonista indiscutible de la obra, por no hablar de *Ricardo III*, por ejemplo.

Muy penetrantes me parecen las siguientes observaciones de Veltruský (1942: 96-99) al respecto: «Las acciones más o menos impensadas constituyen uno de los procedimientos básicos, aunque no el único, para construir la jerarquía de los personajes» (96), de tal modo que cuanto más impensada (sin propósito consciente o inconsciente, automática, por costumbre, por orden o instigación de otro, etc.) resulte una acción, menos llamará la atención sobre el personaje que la realiza, principio que se aplica convincentemente a personajes de *Edipo rey*; también la de que si predomina la espontaneidad, es decir, la complejidad de caracteres, las funciones de los personajes resultan oscurecidas por la multitud de atributos, lo que hace menos clara la jerarquía, o la de que ésta se ve perturbada cuando hay más de un protagonista, como Rebeca West y Rosmer en *Rosmersholm* de Ibsen (99).

La jerarquía se advierte con mayor nitidez en las estructuras dramáticas más cerradas o regidas por el principio de unidad y consiguientemente de jerarquía; pero se puede establecer incluso en



las estructuras más abiertas o “narrativas”, menos jerarquizadas, en que la sucesión desplaza a la causalidad como principio organizador de las acciones. Así, por ejemplo, Max Estrella y Don Latino se erigen en los indiscutibles personajes principales de *Luces de bohemia* por su presencia repetida en escena, lo que los convierte en hilos conductores de los sucesos, y permite un mayor grado de caracterización, mientras que los demás personajes, secundarios, se sustituyen de un episodio a otro. Y es que, además de la función en la trama o de la riqueza de carácter, intervienen, en la práctica, criterios como la cantidad de texto, el número de intervenciones y la extensión de éstas, el tiempo de presencia en escena, etc., bien conocidos y hasta “medidos” por los actores. Pero la importancia del papel de María Josefa, mayor que la de otros más “largos” como el de la Criada, no se compadece con su brevedad, por ejemplo.

La faceta espectacular del teatro, que insisto en considerar íntimamente ligada a la dramática, acentúa todavía más la jerarquía del reparto. Convenciones profesionales como el tamaño de la letra para el nombre de los actores y el orden en que aparecen en los carteles publicitarios, por ejemplo, establecen un criterio de importancia, externa si se quiere, pero atendible. En una puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Calixto Bieito (1998) se destacaba sobre las demás a las actrices que encarnaban a Bernarda y La Poncia, lo que invita sin duda a considerar a la vieja criada como segundo personaje. En otros casos ha sido Adela la afortunada. ¿Cuál es, en realidad, el segundo papel de la obra? Lo cierto es que se establece una relación innegable entre la importancia del actor y la del personaje al que da vida, relación compleja, reversible y preñada de consecuencias. Así, por ejemplo, las que para la “imagen” de un actor puede tener interpretar un personaje moralmente negativo (el “malo”) o socialmente poco atractivo (drogadicto, homosexual), etc. Se trata, sí, de “impurezas” propias del teatro como espectáculo, pero que afectan a la cuestión de la jerarquía en la representación, intensificándola y aclarándola en relación con el texto por lo general, pero pudiendo también desdibujarla o subvertirla.



5.8. "DISTANCIA" PERSONAL

Adelanto aquí en relación con el personaje los tres aspectos de la distancia que se distinguen en 6.1.2:

a) Temática

Afecta a la concepción misma del personaje dentro de la ficción, se pone de manifiesto en el modo de presentación o tratamiento del mismo y resulta de medir la distancia entre la "constitución" (el tamaño o la dimensión) de la persona ficticia y el de la real (actor y público), de tal forma que aquélla puede estar por encima, por debajo o a la misma altura de ésta; distinción que, rebasando la dimensión ética, coincide bastante con la que establece Aristóteles entre los hombres (u objetos) imitados, según sean éstos mejores que los reales, peores o semejantes a ellos, y que reformularemos en términos de idealización, humanización y degradación.

Por personaje *idealizado* entenderemos el que se presenta como de talla, de naturaleza superior a la de cualquier hombre (*Prometeo encadenado*); por *humanizado* al concebido a escala humana, ni por encima ni por debajo de nuestra condición (todos los de *La casa de Bernarda Alba*); y por *degradado* al que se rebaja a una condición infrahumana, mediante procedimientos de animalización o cosificación, por ejemplo, y se presenta como caricatura deformada de un ser humano, como pelele, muñeco, fanteche, etc. (casi todos los de *Luces de bohemia*).

b) Interpretativa

Se mide en la relación entre el actor y el papel que interpreta, esto es, en el interior del personaje dramático tal como lo hemos definido, y da como resultado una gama de posibilidades que oscilan entre el máximo *ilusionismo* y la máxima *distancia* interpretativas. Esta doble orientación está presente en toda la historia del teatro, desde sus orígenes hasta hoy, aunque con diferentes acentos predominantes en una u otra etapa o escuela.



Siempre han existido —y quizás sólo puedan existir— dos estilos de interpretación, los que contraponen Diderot en su célebre *Paradoja* (1830: 173-175, 184, *passim*) o el de que «justamente en el momento en que su juego nos conmueve más vivamente es sólo apariencia y goce en la apariencia» y el de que «en el Ión de Platón, nos describe en estos términos su propia naturaleza: "Cuando yo digo algo triste, mis ojos se llenan de lágrimas; pero si lo que digo es horrible y espantoso, se me erizan los cabellos y mi corazón late"» (Nietzsche, 1872: 77-78), los estilos de la distancia y de la identificación. No se trata de dos formas distintas de interpretar, sino más bien dos fronteras o dos límites de la interpretación, como testimonia el mismo Stanislavski (1926: 138), maestro máximo de la actuación ilusionista o identificada, al instruir así a sus alumnos: «el sentido de lo verdadero supone igualmente el sentido de lo falso. Vosotros tenéis que poseer tanto uno como otro».

Desde el punto de vista histórico y a muy grandes rasgos puede decirse que en el teatro griego prevalece la distancia: el actor se diferencia del papel, lo ejecuta, no lo encarna y en su actuación disocia, por ejemplo, gesto y palabra; y que el proceso posterior en Occidente va por lo general en la dirección de una progresiva reducción de la distancia y en pos del máximo ilusionismo, de la máxima identificación entre actor y persona ficticia, que se alcanza en la estética del gran actor romántico, se consolida en el naturalismo teatral y sólo es cuestionada, ya en nuestro siglo, por algunas vanguardias y, sobre todo, por Brecht.

c) Comunicativa

Se produce y por tanto se mide en la relación entre el personaje y el público, afectando de forma decisiva la participación de éste en el espectáculo y por ende en el universo dramático. En parte se trata de las consecuencias comunicativas de los aspectos anteriores: el espectador se identificará más fácilmente con el personaje humanizado que con el idealizado o degradado, y con aquel con el que el actor se identifica más que con el asumido por éste mediante una interpretación distanciada.



Pero hay otros muchos factores de los que depende la distancia o la identificación comunicativa. Por ejemplo, el grado de caracterización del personaje, que es directamente proporcional a la distancia: cuanto más rico y complejo sea el carácter de un personaje, más difícil resulta la identificación con él. Como advirtió sagazmente Aristóteles, la catadura moral del personaje resulta decisiva para la identificación emocional del público con él. Y de tal forma, por cierto, que *todos* los espectadores se suman a los valores positivos, aunque no sean los que sustenta cada uno en su propia vida: he visto a un delincuente recalcitrante y bastante desalmado llorar a lágrima viva durante la proyección de la película *El oso*.

Ni que decir tiene que las técnicas de distanciamiento comunicativo no son un descubrimiento de Brecht, sino recursos muy anteriores a sus célebres “efectos de extrañamiento” —basta pensar en los teóricos del teatro romántico alemán y particularmente en Schiller— y seguramente se remontan a los orígenes mismos de nuestra tradición teatral, por ejemplo en el sentido en que considera efecto de distancia el empleo del verso trágico George Steiner en su libro *La muerte de la tragedia* (1961). Pero es ciertamente esta tensión entre *identificación* y *distancia* comunicativas la que está en la base de la oposición brechtiana entre dramaturgia aristotélica y no aristotélica, entre forma “dramática” y forma “épica” o narrativa del teatro (véase 6.1.3).

5.9. “PERSPECTIVA” PERSONAL

Como queda dicho en los apartados análogos de los capítulos anteriores, el teatro es el dominio de la objetividad representativa y por eso los personajes dramáticos son, como el tiempo y el espacio, en abrumadora mayoría, normal y genuinamente de carácter objetivo o externo. Sólo excepcionalmente encontramos el universo dramático poblado, además de por personajes *objetivos*, esto es, normales, y en contraste con ellos (¿nunca solos, apropiándose de



todo el reparto?), por personajes *subjetivos*, interiorizados. Se requiere en tal caso que se implante en el drama la “visión”, es decir, el punto de vista o de percepción interna de un sujeto, normalmente un personaje, pero también una especie de “dramaturgo” ficticio ajeno a la fábula, como posibilidad mucho más rara. Por eso el estatuto subjetivo del personaje presenta en muchos casos un carácter altamente problemático que pone a prueba la dialéctica entre la fábula dramática, o el texto, si se quiere, en términos reales, y su escenificación, o mejor, sus posibles diferentes escenificaciones, verdadera piedra de toque en que debe resolverse la cuestión. Veamos algún ejemplo.

Al final de *Las coéforas* de Esquilo, las erinis se hacen visibles a Orestes «vestidas de negro y enmarañadas de múltiples serpientes». El coro no las ve y achaca la visión a un trastorno de la mente de Orestes, pero éste insiste: «No hay visión ninguna que me torture. ¡Éstas son claramente las rencorosas perras que pretenden vengar a mi madre! [...] ¡Soberano Apolo, cada vez hay más! ¡Sus ojos gotean sangre repugnante! [...] ¡Vosotras no las veis, pero yo estoy viéndolas! ¡Me siento acosado!». Es claro que sólo en el caso de que se hagan visibles las erinis en la representación de la tragedia, y por tanto de que el público vea lo que sólo ve Orestes, habrá que suponer que en su interior, nos hallaremos ante verdaderos personajes dramáticos subjetivos.

Lo mismo ocurre con el Espectro de Banquo en *Macbeth* (III, 4), al que ninguno de los personajes presentes ve excepto Macbeth, por lo que hay que pensar que se trata de una creación de su mente. En este caso el dramaturgo, el texto, invita a hacer de esta figura subjetiva un personaje dramático, o sea visible, pero una puesta en escena deberá resolver legítima y responsablemente, aun tratándose de Shakespeare, si acepta la sugerencia o no. Conviene notar la diferencia con la Sombra del padre de Hamlet, también fantasma de un muerto y personaje dramático o visible indiscutible, pues habla con su hijo en I, 5, pero sobrenatural o maravilloso, no subjetivo, pues cuantos están presentes lo ven cuando aparece (I, 1 y 5). Lo mismo ocurre con el Muerto que se aparece al Rey



en el acto tercero de *El príncipe perfecto. Primera parte*, de Lope de Vega, al que también ve un testigo, García.

Lo que determina el carácter subjetivo del personaje no es su naturaleza más o menos fantástica, sino que no resulte perceptible al común de los sujetos, sino sólo a alguno(s). De ahí que no resulte rara la ambigüedad o indeterminación cuando la visión o el "milagro" se produce en ausencia de testigos que puedan servirnos de referencia, como la aparición del Duque de Guimaras, muerto, al de Viseo en el acto tercero de *El Duque de Viseo* de Lope. Sobre una intencionada explotación de la ambigüedad entre carácter subjetivo o maravilloso (pero objetivo) del personaje descansa la construcción dramática de *Irene o el tesoro* de Buero Vallejo, autor persistente en la experimentación de este aspecto de la visión dramática, como ya se ha dicho, y del que cabe recordar el único papel femenino de *La fundación* como ejemplo de nítido personaje subjetivo, producto en este caso de un trastorno psíquico de Tomás, el protagonista, que el público, como es obligado, comparte con él. Además de visiones fantásticas o patológicas, con cierta frecuencia los personajes subjetivos resultan ser soñados por un personaje objetivo. Así, por ejemplo, los seis que participan en el sueño de la Reina Catalina, y que no son percibidos por los dos testigos despiertos, en *La vida del rey Enrique VIII* de Shakespeare, o en *Egmont* de Goethe el personaje soñado por el héroe poco antes de su trágico fin, o sea la Libertad, que presenta las facciones de su amante Clara, y por tanto deberá ser representado por la misma actriz, que encarnará así al personaje objetivo y al subjetivo.

5.10. PERSONAJE Y SIGNIFICADO

Considerar al personaje dramático en relación con el significado de la obra supone situarse en la transición misma del análisis al comentario y examinar los posibles valores simbólicos, ideológicos, en definitiva semánticos que soporta (o no) como una carga



adicional, más allá de su estricto cometido representativo; esto es, indagar qué significa, además de a quién representa, tal o cual personaje.

En un sentido muy amplio es difícil que los personajes de cualquier obra "vivan" totalmente de espaldas al mundo de la significación. Directa o indirectamente deben guardar con éste alguna relación, pues hasta la obra más frívola o intrascendente contiene una idea de la realidad, un modelo del mundo y, como afirma Lotman (1970: 297), «el tipo de imagen del mundo, el tipo de argumento y el tipo de personaje se hallan recíprocamente condicionados». Ello no impide que en un nivel de análisis más de superficie podamos distinguir dos orientaciones contrapuestas en la producción teatral, según la significación —si se quiere, ideológica— se erija en principio subordinante (Brecht) o resulte subordinado a otros (Shakespeare). Las "funciones semánticas" de los personajes serán más visibles e importantes en las dramaturgias del primer tipo, como la de Buero Vallejo, que en las de orientación opuesta, como la de Miguel Mihura, por ejemplo.

En términos generales, puede establecerse para el personaje en relación con el significado la misma categorización que para el espacio y el tiempo, esto es, la distinción entre personaje *neutralizado* en cuanto a la significación (Puck en *El sueño de una noche de verano*) y personaje *semantizado*, o sea, cargado de significado en diferente grado, hasta el máximo que corresponde al personaje *tematizado* (Harpagón, *El avaro*), cuya significación coincide con el tema de la obra. Los polos extremos resultan casi siempre, como en los ejemplos anteriores, discutibles y la cuestión se plantea realmente en términos de mayor o menor grado de semantización. Así, por ejemplo, parece claro que los personajes de *La casa de Bernarda Alba* están más semantizados, se prestan más a una interpretación simbólica, que los de *Luces de bohemia*, más particularizados o reacios a una generalización significativa.

Son muchos los aspectos constitutivos del personaje dramático susceptibles de semantización. Por ejemplo, su dinamismo o estatismo, entendido más en relación con su función que con su



carácter, se semantiza frecuentemente así: emparejando la movilidad con “vida” (arte, amor, verdad, alegría, pasión, placer, humanidad, etc.) y la inmovilidad con “antivida” (rigor, dogmatismo, grandeza, severidad, rigidez, deber, inhumanidad, etc.). Tal es sin duda el sentido profundo de la contraposición significativa entre Adela y Bernarda, respectivamente, o la que enfrenta a Don Juan y Laura con Don Carlos y el Comendador en *El convidado de piedra* de Pushkin (cf. Lotman, 1970: 312).

Muchas son también las formas mediante las que el personaje puede “contagiarse” de significados, las mismas o semejantes a las ya señaladas en capítulos anteriores para el tiempo y el espacio. Por ejemplo, los mecanismos de la *connotación* que añaden a la posible *denotación* significativa de un personaje los valores afectivos o evocadores, de índole cultural, social o en último término individual, que puede suscitar en los espectadores. Me parece advertir, por ejemplo, en Bernarda Alba, más allá de su significado denotativo, que coincide con los valores de la antivida que acabamos de enumerar, un conglomerado de connotaciones, de turbios sentimientos, de evocaciones oscuras, que están en la base de la fascinación que, junto al rechazo moral y quizás con más fuerza, suscita el personaje.

Además de fenómenos semánticos como la *sinonimia* (Adela y María Josefa), la *antonimia* (Max y Latino) o la *polisemia* (Don Juan), las figuras retóricas “de pensamiento” y particularmente los “tropos” vuelven a ofrecer modelos idóneos para estudiar los diferentes modos de “significar” los personajes. Por *metáfora* puede llegar Adela a significar libertad o vida y Bernarda opresión o muerte, mientras que por *metonimia* un amplio grupo de personajes significan la vida bohemia en *Luces de bohemia* y otro la justicia popular en *Fuente Ovejuna*, como apunta Ubersfeld (1977: 94-95), que habla también, por ejemplo, de un tipo de personaje *oxímoron*, esto es, que encierra en sí significados contrapuestos, como Cordelia en *El rey Lear*, que significaría a la vez vida y muerte.

Llamaré, por último, la atención sobre la determinación *pragmática* del significado del personaje en función de la situación co-



municativa. El fenómeno es tan evidente en el caso que nos ocupa como en el uso lingüístico y pone en primer plano la cara escénica del personaje dramático, es decir, su vinculación con la puesta en escena. Bastará por ello algún ejemplo: la representación de la *Numancia* de Cervantes, en 1937, en París en versión de Jean-Louis Barrault y en Madrid en adaptación de Rafael Alberti, hacía prácticamente inevitable identificar a los numantinos con los republicanos españoles y a los romanos con los sublevados contra la República (ejemplo de F. Torres Monreal, en Ubersfeld, 1977: 93); y Adolfo Marsillach dirigió e interpretó, en 1969, una muy exitosa versión del *Tartufo*, en la que se “actualizaba” al personaje presentándolo como estereotipo paródico y anacrónico de socio del *Opus Dei*.

