

los titubeos y problemas propios de una disciplina incipiente, sino también por la complejidad, y singularidad, del campo teatral. Volveremos a referirnos a esta cuestión en los capítulos de este libro dedicados al lenguaje y la comunicación con el espectador.

Veámos, para terminar, el monólogo con que se inicia el primer acto de *El enfermo imaginario* de Molière, obra que hemos citado como modelo de personaje en este capítulo. En él, Argán nos muestra su carácter, contándonos sus múltiples dolencias, al revisar la factura que le ha enviado su boticario:

ARGÁN: (*Hablando consigo mismo.*) Tres y dos, cinco, y cinco, diez, y diez, veinte; tres y dos, cinco. «Ítem, el veinticuatro, un pequeño clíster insinuativo, preparativo y emoliente, para ablandar, humedecer y refrescar las entrañas del señor». Lo que me gusta del señor Fleurant, mi boticario, es que sus partidas son siempre muy corteses. «Las entrañas del señor, treinta sueldos». Sí, mas, Señor Fleurant, no basta con ser cortés, hay que ser también razonable, y no desollar a los enfermo. ¡Treinta sueldos una lavativa! [...] «Ítem, el mencionado día, por la noche, un julepe hepático, soporífero y somnífero, compuesto para hacer dormir al señor, treinta y cinco sueldos». De esto no me quejo, pues me hizo dormir bien. Diez, quince, dieciséis y diecisiete sueldos con seis dineros. «Ítem, el veinticinco, una buena medicina purgativa y corroborante, compuesta de pulpa de cañafistula fresca con sen levantino, y otros, según receta del señor Purgón, para expulsar y evacuar la bilis del señor, cuatro libras.⁴

⁴ Molière, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1973.

28. EVOLUCIÓN Y TRANSFORMACIÓN DEL PERSONAJE

EN anteriores capítulos hemos ido analizando los distintos elementos que definen al personaje, tanto en su composición como en su desarrollo a lo largo de la historia. Vamos a tratar ahora de las transformaciones y cambios que experimentan dichos personajes dentro de la obra dramática, pues la finalidad principal de la trama (con los conflictos escénicos que encierra) no es la acción por la acción, sino la evolución que ésta origina en los personajes. Edipo, Romeo, Nora, la señorita Julia, Pedro Crespo, o Segismundo, no terminan sus obras como las empezaron, sino que determinadas circunstancias originan en ellos determinados cambios. De ello hablamos en este capítulo. Pero antes, a modo de resumen, vamos a volver a referirnos, aunque sólo sea de forma esquemática, a las características que definen a un personaje en su punto de partida de la trama, algunas de las cuales cambiarán a lo largo de la obra como consecuencia de los acontecimientos y circunstancias que enmarcan su vida escénica.

LAS CARACTERÍSTICAS BÁSICAS DEL PERSONAJE

Ibsen decía que no comenzaba a escribir una historia hasta que no sabía cómo era la ropa que vestían sus personajes. No todos los escritores necesitamos tener en nuestra imaginación un dibujo tan detallado antes de empezar a escribir una obra, pero, en cualquier caso, hay ciertas características de los personajes que es importante definir cuanto antes:

- La EDAD y el FÍSICO tienen una influencia considerable en el comportamiento del personaje, llegando en muchas obras a ser parte del te-

ma: las distintas edades (*El rey Lear*), el color de la piel (*Otelo*), una deformidad (Franz en *Los bandidos*), una minusvalía (Max Estrella en *Luces de bohemia*), etc.

- Todo ser humano tiene una OCUPACIÓN en el mundo, ya sea un oficio reconocido: el vendedor Willy Loman, en *La muerte de un viajante*; el Doctor Stockman, en *Un enemigo del pueblo*; o una posición más o menos marginal, como puede ser Max Estrella («poeta de odas y madrigales»); o Ángel, el protagonista (fuera del sistema social), de mi obra *Yonquis y Yanquis*, etc.
- La RELACIÓN CON LA SOCIEDAD (familia, vecindad, amigos, religión, origen, nivel cultural, etc.); la forma de vestir y los objetos del personaje revelan muchos de estos aspectos. Leemos en *Luces de bohemia* la siguiente presentación de un personaje: «Entra un vejete asmático, quepis, anteojos, un perrillo y una cartera de revistas ilustradas: Es don Latino de Hispalis.»
- El PASADO e INFLUENCIAS DEL APRENDIZAJE COMO SUS ESTUDIOS, el ambiente en el que creció y otras circunstancias de su infancia (estudió en un seminario, es huérfano desde los diez años...) Los niños protagonistas de *Perdidos en Yonkers*, de Neil Simon, son judíos no practicantes que vuelven a sus raíces: su abuela y el barrio de Yonkers.
- LO PECULIAR DEL CARÁCTER del personaje: brutal, sucio, nervioso, cobarde, celoso, enfermo, inteligente, etc. Gogol en *El inspector* describe así el carácter peculiar del joven Ilestakov: «Es una de esas personas a las que en las oficinas llaman nullos. Habla y actúa sin ninguna imaginación. No es capaz de fijar la atención en ningún pensamiento. Su manera de hablar es entrecortada y las palabras salen de su boca de una manera inesperada.»
- Y, por último, es de gran importancia el NOMBRE del personaje, ya que puede revelar datos sobre su clase social, religión, costumbres familiares, carácter, tipología y, a veces, incluso la trama de la obra. Marca géneros, estilos y épocas (ver tipologías en el capítulo anterior). En la tragedia se toma de la leyenda y el mito (Prometeo, Edipo, las Furias, Hipólito, Fedra, etc.). Federico García Lorca muestra un especial interés en la elección del nombre de sus personajes: Yerma, Rosita, Magdalena, Martirio, Angustias, etc. En mi obra *Bajarse al moro* elegí el nombre de Elena para la mujer por la que pelean Alberto y Jaimito, por el eco que hay en dicho nombre del personaje que originó la guerra de Troya, etcétera.

Escribe Cervantes que a Don Quijote le llegó el momento de elegir nombre para su rocín:

Y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar Rocinante, nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo.¹

Veamos en *Largo viaje del día hacia la noche* cómo su autor, Eugene O'Neill, describe estas características básicas de los personajes que hemos analizado, en una larga explicación sobre el carácter y rasgos del protagonista:

James Tyrone [NOMBRE] tiene setenta y cinco años, pero parece diez años más joven [EDAD]. Aunque sólo mide un metro y setenta y cinco centímetros, el aire marcial de su porte y sus anchos hombros, le hacen parecer mucho más alto. El paso del tiempo ha empezado a ser perceptible en su rostro, que es notablemente hermoso: la cabeza grande y bien formada, noble perfil y profundos ojos castaños. El cabello, canoso, es escaso, sobre todo en la coronilla, donde parece tener una especie de tonsura frailuna causada por la calvicie [FÍSICO].

Lleva grabado el sello de su profesión. No es que muestre la afectación propia de un actor de teatro ya que tanto por naturaleza como por inclinación es una persona sencilla y nada pretenciosa [OCUPACIÓN] cuyos gustos no se hallan muy lejos del origen humilde de sus antepasados irlandeses [PASADO]. Aún así se percibe al actor en su forma de hablar, en sus gestos y movimientos que, aunque inconscientes, parecen responder a una técnica aprendida [OCUPACIÓN]. Su voz, potente y bien modulada, es notablemente hermosa, de lo que se siente orgulloso [CARÁCTER].

Ciertamente sus ropas no pertenecerían jamás a un personaje romántico. Lleva un gastado traje gris, unos zapatos negros sin brillo, una camisa sin cuello, y un pañuelo blanco anudado alrededor de la garganta. No hay nada estudiado en su desaliñado aspecto. En su opinión la ropa ha de usarse mientras dure. En este momento se dispone a arreglar el jardín y le importa un rábano el aspecto que pueda tener [ROLES SOCIALES].

Nunca ha estado seriamente enfermo [SALUD]. De temperamento tranquilo, posee una impassibilidad propia de las gentes del campo, de vez en cuando se deja arrastrar por la melancolía y parece estar dotado de un instintivo sentido común [CARÁCTER].²

EL PERFIL DEL PERSONAJE

El escritor, al crear su obra, se planteará docenas de interrogantes que tendrá inevitablemente que resolver: edad, nacionalidad, entorno fami-

¹ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ed. Castalia, 1978.

² Eugene O'Neill, *Largo viaje del día hacia la noche*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1960.

liar, social y cultural, instrucción recibida, enfermedades y accidentes, intereses culturales y aficiones, ambiciones, vínculos personales (quién influyó en él), situación económica, temores y preocupaciones, humillaciones y desengaños, experiencia sexual, dificultades neuróticas, experiencia religiosa, filosofía de la vida, etcétera.

¿Cómo es cada personaje? ¿Qué deseo tiene? ¿Por qué y para qué lo quiere? ¿Qué hace y qué no hace para conseguirlo? ¿De dónde es? ¿Dónde vive? ¿Qué situación social tiene? ¿Qué es lo común y qué lo peculiar en él? ¿Cuáles son sus contradicciones?... A partir de nuestro mundo imaginario, los escritores llenamos docenas de páginas con esa clase de información, unas veces redactadas con estilo literario (a fin de incluirlas en nuestra obra), y otras sólo para nuestro uso en el proceso de trabajo, a modo de ficha policial o notas de un psicoanalista, tratando de crear el perfil del personaje. Serán los cimientos sobre los que se apoyen su forma de ser, y de actuar, pues el personaje vivirá de acuerdo con esa definición.

Tennessee Williams ha dejado escrito que, en el proceso de creación de una obra, caminaba como los personajes, hablaba en voz alta con sus voces, imitaba su entonación y dicción, y escogía al hacerlo las palabras y las emociones que en cada momento debería incorporar.

En mi experiencia de autor, cuando estoy escribiendo un personaje intento, de alguna manera, meterme dentro de su piel, trato de oír sus palabras, especialmente aquellas que tienen para él un sentido más personal. En *El álbum familiar* el personaje protagonista se llama: «Yo». Tal vez, en cada uno de los personajes de un autor está escondido un «Yo», creado a partir de materiales escogidos del almacén de sus recuerdos. Cuando comenzamos a inventar un personaje tenemos que sacarle de un fondo borroso y general donde está insertado, y, poco a poco, ir dándole forma y nitidez. Es decir, «conociéndolo», o, mejor, «reconociéndolo», en el largo proceso de la creación de un ser de ficción.

La riqueza y variedad de la paleta caracterológica del pintor de caracteres que es el escritor intenta dar cabida, dentro de cada personaje, a elementos contradictorios que le permitan tener una vida escénica. Sus luchas internas hacen que los personajes en el desarrollo de la trama a veces se debatan en la duda («ser o no ser...», de Hamlet), se contradigan, se equivoquen en sus estrategias, e, incluso en sus deseos («si con hacerlo, estuviera hecho...», de Macbeth) pues, como los seres vivos, los seres de ficción son presos de sus contradicciones. A veces luchan por algo que conocen («debo procurar educarme a mí misma...», de Nora) y otras por lo que desconocen («apaga de un soplo tus velas, Laura...», de Tom), etcétera.

Empujados por fuerzas diversas, los personajes definen su existencia en el entramado de variables que les configuran: unas veces son protagonistas de la historia y otras antagonistas, cambian su status, representan ro-

les opuestos, modifican su relación consigo mismo y con los demás..., es decir, «viven».

Algunos autores piensan que una buena cualidad en el personaje implica todas las buenas cualidades, y una repulsiva todas las repulsivas. Sin embargo cuanto más complejos sean, habrá más riqueza y realidad en ellos, y despertarán un mayor interés y curiosidad en el espectador.

La capacidad de un personaje para saltar de un polo a otro, y, a veces, ser contradictorio en su desarrollo, se denomina pensamiento «janusiano», por el dios romano Jano (guardián de las puertas), que poseía dos caras contrapuestas en su cabeza, gracias a las cuales miraba al mismo tiempo en dos sentidos. Cuanto más abiertos sean los extremos en que se mueve un personaje, más ampliaremos el espectro de la pasión humana, y serán más complejos y reales. Dice Stanislavski que cuando un actor interpreta un personaje bondadoso debe buscar su aspecto malo; al interpretar un ser inteligente, debe buscar su faz tonta, interpretando un personaje alegre, es necesario encontrar su momento de seriedad, etcétera.

HISTORIA DE UNA TRANSFORMACIÓN

Toda obra dramática es la historia de una transformación que se da, ante los ojos del espectador, en el breve marco del tiempo de la representación. Si los seres humanos contamos con la expectativa de toda una vida —setenta, ochenta, noventa años— para llevar a cabo la evolución de nuestra existencia, el personaje teatral apenas dispone de unas dos horas; por eso sus cambios son visibles a los ojos del espectador. En el teatro, el tiempo es «resumido», concentrado (como veremos en el cap. 46 de este libro, «El tiempo y el espacio teatral»). Movido por su urgencia, el personaje camina a una velocidad inhumana hacia su futuro. El motor son sus motivaciones; el conductor, sus estrategias, conscientes o inconscientes; la dirección, sus metas. Su personalidad se define primero, y se transforma después en ese camino.

Cuando un actor secundario se queja del poco papel que tiene en una obra, alude, más o menos conscientemente, en su queja (aparte de la necesidad natural de lucimiento que tiene como artista) a la gran dificultad de su personaje para conseguir sus deseos y transformarse en sólo unos minutos y unas cuantas frases de vida escénica. Dice Stanislavski de estos cambios y transformaciones:

Comúnmente, las pasiones humanas nacen, evolucionan y estallan no de modo súbito, en un instante, sino gradualmente, a lo largo de cierto lapso. Los sentimientos oscuros se van introduciendo paulatinamente dentro de los cla-

liar, social y cultural, instrucción recibida, enfermedades y accidentes, intereses culturales y aficiones, ambiciones, vínculos personales (quién influyó en él), situación económica, temores y preocupaciones, humillaciones y desengaños, experiencia sexual, dificultades neuróticas, experiencia religiosa, filosofía de la vida, etcétera.

¿Cómo es cada personaje? ¿Qué deseo tiene? ¿Por qué y para qué lo quiere? ¿Qué hace y qué no hace para conseguirlo? ¿De dónde es? ¿Dónde vive? ¿Qué situación social tiene? ¿Qué es lo común y qué lo peculiar en él? ¿Cuáles son sus contradicciones?... A partir de nuestro mundo imaginario, los escritores llenamos docenas de páginas con esa clase de información, unas veces redactadas con estilo literario (a fin de incluirlas en nuestra obra), y otras sólo para nuestro uso en el proceso de trabajo, a modo de ficha policial o notas de un psicoanalista, tratando de crear el perfil del personaje. Serán los cimientos sobre los que se apoyen su forma de ser, y de actuar, pues el personaje vivirá de acuerdo con esa definición.

Tennessee Williams ha dejado escrito que, en el proceso de creación de una obra, caminaba como los personajes, hablaba en voz alta con sus voces, imitaba su entonación y dicción, y escogía al hacerlo las palabras y las emociones que en cada momento debería incorporar.

En mi experiencia de autor, cuando estoy escribiendo un personaje intento, de alguna manera, meterme dentro de su piel, trato de oír sus palabras, especialmente aquellas que tienen para él un sentido más personal. En *El álbum familiar* el personaje protagonista se llama: «Yo». Tal vez, en cada uno de los personajes de un autor está escondido un «Yo», creado a partir de materiales escogidos del almacén de sus recuerdos. Cuando comenzamos a inventar un personaje tenemos que sacarle de un fondo borroso y general donde está insertado, y, poco a poco, ir dándole forma y nitidez. Es decir, «conociéndolo», o, mejor, «reconociéndolo», en el largo proceso de la creación de un ser de ficción.

La riqueza y variedad de la paleta caracterológica del pintor de caracteres que es el escritor intenta dar cabida, dentro de cada personaje, a elementos contradictorios que le permitan tener una vida escénica. Sus luchas internas hacen que los personajes en el desarrollo de la trama a veces se debatan en la duda («ser o no ser...», de Hamlet), se contradigan, se equivoquen en sus estrategias, e, incluso en sus deseos («si con hacerlo, estuviera hecho...», de Macbeth) pues, como los seres vivos, los seres de ficción son presos de sus contradicciones. A veces luchan por algo que conocen («debo procurar educarme a mí misma...», de Nora) y otras por lo que desconocen («apaga de un soplo tus velas, Laura...», de Tom), etcétera.

Empujados por fuerzas diversas, los personajes definen su existencia en el entramado de variables que les configuran: unas veces son protagonistas de la historia y otras antagonistas, cambian su status, representan ro-

les opuestos, modifican su relación consigo mismo y con los demás..., es decir, «viven».

Algunos autores piensan que una buena cualidad en el personaje implica todas las buenas cualidades, y una repulsiva todas las repulsivas. Sin embargo cuanto más complejos sean, habrá más riqueza y realidad en ellos, y despertarán un mayor interés y curiosidad en el espectador.

La capacidad de un personaje para saltar de un polo a otro, y, a veces, ser contradictorio en su desarrollo, se denomina pensamiento «janusiano», por el dios romano Jano (guardián de las puertas), que poseía dos caras contrapuestas en su cabeza, gracias a las cuales miraba al mismo tiempo en dos sentidos. Cuanto más abiertos sean los extremos en que se mueve un personaje, más ampliaremos el espectro de la pasión humana, y serán más complejos y reales. Dice Stanislavski que cuando un actor interpreta un personaje bondadoso debe buscar su aspecto malo; al interpretar un ser inteligente, debe buscar su faz tonta, interpretando un personaje alegre, es necesario encontrar su momento de seriedad, etcétera.

HISTORIA DE UNA TRANSFORMACIÓN

Toda obra dramática es la historia de una transformación que se da, ante los ojos del espectador, en el breve marco del tiempo de la representación. Si los seres humanos contamos con la expectativa de toda una vida —setenta, ochenta, noventa años— para llevar a cabo la evolución de nuestra existencia, el personaje teatral apenas dispone de unas dos horas; por eso sus cambios son visibles a los ojos del espectador. En el teatro, el tiempo es «resumido», concentrado (como veremos en el cap. 46 de este libro, «El tiempo y el espacio teatral»). Movido por su urgencia, el personaje camina a una velocidad inhumana hacia su futuro. El motor son sus motivaciones; el conductor, sus estrategias, conscientes o inconscientes; la dirección, sus metas. Su personalidad se define primero, y se transforma después en ese camino.

Cuando un actor secundario se queja del poco papel que tiene en una obra, alude, más o menos conscientemente, en su queja (aparte de la necesidad natural de lucimiento que tiene como artista) a la gran dificultad de su personaje para conseguir sus deseos y transformarse en sólo unos minutos y unas cuantas frases de vida escénica. Dice Stanislavski de estos cambios y transformaciones:

Comúnmente, las pasiones humanas nacen, evolucionan y estallan no de modo súbito, en un instante, sino gradualmente, a lo largo de cierto lapso. Los sentimientos oscuros se van introduciendo paulatinamente dentro de los cla-

liar, social y cultural, instrucción recibida, enfermedades y accidentes, intereses culturales y aficiones, ambiciones, vínculos personales (quién influyó en él), situación económica, temores y preocupaciones, humillaciones y desengaños, experiencia sexual, dificultades neuróticas, experiencia religiosa, filosofía de la vida, etcétera.

¿Cómo es cada personaje? ¿Qué deseo tiene? ¿Por qué y para qué lo quiere? ¿Qué hace y qué no hace para conseguirlo? ¿De dónde es? ¿Dónde vive? ¿Qué situación social tiene? ¿Qué es lo común y qué lo peculiar en él? ¿Cuáles son sus contradicciones?... A partir de nuestro mundo imaginario, los escritores llenamos docenas de páginas con esa clase de información, unas veces redactadas con estilo literario (a fin de incluirlas en nuestra obra), y otras sólo para nuestro uso en el proceso de trabajo, a modo de ficha policial o notas de un psicoanalista, tratando de crear el perfil del personaje. Serán los cimientos sobre los que se apoyen su forma de ser, y de actuar, pues el personaje vivirá de acuerdo con esa definición.

Tennessee Williams ha dejado escrito que, en el proceso de creación de una obra, caminaba como los personajes, hablaba en voz alta con sus voces, imitaba su entonación y dicción, y escogía al hacerlo las palabras y las emociones que en cada momento debería incorporar.

En mi experiencia de autor, cuando estoy escribiendo un personaje intento, de alguna manera, meterme dentro de su piel, trato de oír sus palabras, especialmente aquellas que tienen para él un sentido más personal. En *El álbum familiar* el personaje protagonista se llama: «Yo». Tal vez, en cada uno de los personajes de un autor está escondido un «Yo», creado a partir de materiales escogidos del almacén de sus recuerdos. Cuando comenzamos a inventar un personaje tenemos que sacarle de un fondo borroso y general donde está insertado, y, poco a poco, ir dándole forma y nitidez. Es decir, «conociéndolo», o, mejor, «reconociéndolo», en el largo proceso de la creación de un ser de ficción.

La riqueza y variedad de la paleta caracterológica del pintor de caracteres que es el escritor intenta dar cabida, dentro de cada personaje, a elementos contradictorios que le permitan tener una vida escénica. Sus luchas internas hacen que los personajes en el desarrollo de la trama a veces se debatan en la duda («ser o no ser...», de Hamlet), se contradigan, se equivoquen en sus estrategias, e, incluso en sus deseos («si con hacerlo, estuviera hecho...», de Macbeth) pues, como los seres vivos, los seres de ficción son presos de sus contradicciones. A veces luchan por algo que conocen («debo procurar educarme a mí misma...», de Nora) y otras por lo que desconocen («apaga de un soplo tus velas, Laura...», de Tom), etcétera.

Empujados por fuerzas diversas, los personajes definen su existencia en el entramado de variables que les configuran: unas veces son protagonistas de la historia y otras antagonistas, cambian su status, representan ro-

les opuestos, modifican su relación consigo mismo y con los demás..., es decir, «viven».

Algunos autores piensan que una buena cualidad en el personaje implica todas las buenas cualidades, y una repulsiva todas las repulsivas. Sin embargo cuanto más complejos sean, habrá más riqueza y realidad en ellos, y despertarán un mayor interés y curiosidad en el espectador.

La capacidad de un personaje para saltar de un polo a otro, y, a veces, ser contradictorio en su desarrollo, se denomina pensamiento «janusiano», por el dios romano Jano (guardián de las puertas), que poseía dos caras contrapuestas en su cabeza, gracias a las cuales miraba al mismo tiempo en dos sentidos. Cuanto más abiertos sean los extremos en que se mueve un personaje, más ampliaremos el espectro de la pasión humana, y serán más complejos y reales. Dice Stanislavski que cuando un actor interpreta un personaje bondadoso debe buscar su aspecto malo; al interpretar un ser inteligente, debe buscar su faz tonta, interpretando un personaje alegre, es necesario encontrar su momento de seriedad, etcétera.

HISTORIA DE UNA TRANSFORMACIÓN

Toda obra dramática es la historia de una transformación que se da, ante los ojos del espectador, en el breve marco del tiempo de la representación. Si los seres humanos contamos con la expectativa de toda una vida —setenta, ochenta, noventa años— para llevar a cabo la evolución de nuestra existencia, el personaje teatral apenas dispone de unas dos horas; por eso sus cambios son visibles a los ojos del espectador. En el teatro, el tiempo es «resumido», concentrado (como veremos en el cap. 46 de este libro, «El tiempo y el espacio teatral»). Movido por su urgencia, el personaje camina a una velocidad inhumana hacia su futuro. El motor son sus motivaciones; el conductor, sus estrategias, conscientes o inconscientes; la dirección, sus metas. Su personalidad se define primero, y se transforma después en ese camino.

Cuando un actor secundario se queja del poco papel que tiene en una obra, alude, más o menos conscientemente, en su queja (aparte de la necesidad natural de lucimiento que tiene como artista) a la gran dificultad de su personaje para conseguir sus deseos y transformarse en sólo unos minutos y unas cuantas frases de vida escénica. Dice Stanislavski de estos cambios y transformaciones:

Comúnmente, las pasiones humanas nacen, evolucionan y estallan no de modo súbito, en un instante, sino gradualmente, a lo largo de cierto lapso. Los sentimientos oscuros se van introduciendo paulatinamente dentro de los cla-

ros y luminosos, y viceversa. Así, por ejemplo, el alma de Otelo brilla en un principio con todas las tonalidades de los gozosos y claros sentimientos del amor, cual un brillante metal que refleja los rayos del sol. De pronto, aquí y allá, aparecen unas casi imperceptibles manchas oscuras. Son los primeros momentos de las dudas nacientes de Otelo. El número de esas manchas crece... y por fin la otrora luminosa alma de Otelo se vuelve taciturna y sombría.

En la escena, en la mayoría de los casos ocurre algo que contradice la naturaleza de las pasiones humanas. Los actores se enamoran de pronto en el escenario, y al primer pretexto comienzan a sentir celos; muchos creen ingenuamente que las pasiones humanas, ya sea el amor, los celos, o la avaricia, son como una bomba explosiva que se coloca en el alma; lista para estallar.³

En efecto, los cambios en los personajes siempre han de seguir un proceso, y no ser algo repentino. Al personaje le van sucediendo cosas y se va modificando con y por ellas. El atolondrado y enamorado Romeo no se hubiera transformado en un personaje trágico de no haber ido esa noche al baile de máscaras de la familia Capuleto, tener esos amigos, ser tan emocional, etc. En una buena estructura dramática un personaje parte de una situación inicial de equilibrio que es su normalidad. A continuación se le pone ante un incidente desencadenante que provoca en él una situación de conflicto interno, al tener que decidirse entre diferentes caminos posibles a tomar.

El conflicto dramático genera así un desequilibrio en el personaje por la demora, el fracaso, el rechazo y otras interrupciones directas de sus motivaciones. Cuando debemos tomar una decisión entre necesidades, deseos o exigencias externas contrapuestas, experimentamos un conflicto interno. Kurt Lewin señala cuatro tipos de conflictos posibles en el ser humano, cada uno con sus características propias:

- Conflictos de ATRACCIÓN-ATRACCIÓN (surgen cuando es preciso escoger entre dos alternativas positivas o deseables).
- Conflictos de EVITACIÓN-EVITACIÓN (se generan por la necesidad de elegir entre dos alternativas negativas o no deseables. La persona se encuentra «entre la espada y la pared» y tiene forzosamente que escoger).
- Conflictos de ATRACCIÓN-EVITACIÓN (surgen cuando se produce atracción y repulsión hacia un mismo objetivo o deseo. La ambivalencia —mezcla de sentimientos positivos y negativos— es una característica esencial de estos conflictos).
- Conflictos de DOBLE ATRACCIÓN-EVITACIÓN (se producen cuando es necesario afrontar varias alternativas que se superponen y entremez-

clan. Si la persona se acerca a una de ellas, surge el rechazo hacia sus aspectos negativos y el deseo de aproximarse a otra alternativa, repitiéndose el mismo proceso).

ESQUEMA DE DESARROLLO

Desde que surge una de las situaciones de conflicto citadas, el personaje vive en un estado insostenible de desajuste emocional. Por ello trata de resolver sus contradicciones a lo largo de la obra. En los últimos minutos se llega a una situación de éxito o fracaso en la resolución de ese conflicto, lo que provoca un nuevo equilibrio en él, aunque sea a costa de la pérdida de sus objetivos, o de la vida como ocurre en tantas tragedias. En el planteamiento predominarán unos rasgos y unos roles del personaje, y en el desenlace otros. El esquema sería el siguiente:

SITUACIÓN INICIAL DE EQUILIBRIO → INCIDENTE DESENCADENANTE → SITUACIÓN DE CONFLICTO Y DE DESEQUILIBRIO EMOCIONAL → LUCHA INTERNA → RESOLUCIÓN Y CAMBIOS EN EL PERSONAJE → FINAL

Estas evoluciones las realiza el personaje dentro de sus límites como tal personaje. No puede transformarse en cualquier sentido, ni en cualquier dirección. Cuando una transformación es muy grande, hay que ir dando paulatinamente, a lo largo de la obra, sucesos que la justifiquen: elementos del pasado escondidos que se activan en un momento dado, otros personajes que influyen en él, sucesos decisivos que aparecen a lo largo de la trama y le causan grandes desequilibrios...

Veamos, por ejemplo, la transformación de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen. Al comenzar la obra es (aparentemente) una mujer feliz y normal, con un marido y unos hijos en un hogar familiar tradicional de esa época y esa sociedad. Al terminar la obra se va de casa, lo deja todo («esta casa donde sólo he sido una muñeca...»), para emprender un camino diferente como persona responsable de sus actos y su destino. El autor, a lo largo de la obra, coloca una serie de acontecimientos que favorecen y permiten ese cambio (el incidente del pagaré, tensiones y desajustes con su marido, la muerte del doctor, el contacto con una amiga que ha sido capaz de dar antes ese paso decisivo, etc.) A pesar de todo, la crítica de la época censuró al autor que ese cambio no era verosímil. Defender que los individuos pueden transformarse es una postura ideológica. Defender que no es posible, que sólo los dioses regulan nuestro destino, otra distinta. Por eso, inevitablemente, en la construcción de los personajes interviene nuestra visión de cómo es el mundo y los seres vivos.

³ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Ed. Alianza, 1975.

ros y luminosos, y viceversa. Así, por ejemplo, el alma de Otelo brilla en un principio con todas las tonalidades de los gozosos y claros sentimientos del amor, cual un brillante metal que refleja los rayos del sol. De pronto, aquí y allá, aparecen unas casi imperceptibles manchas oscuras. Son los primeros momentos de las dudas nacientes de Otelo. El número de esas manchas crece... y por fin la otrora luminosa alma de Otelo se vuelve taciturna y sombría.

En la escena, en la mayoría de los casos ocurre algo que contradice la naturaleza de las pasiones humanas. Los actores se enamoran de pronto en el escenario, y al primer pretexto comienzan a sentir celos; muchos creen ingenuamente que las pasiones humanas, ya sea el amor, los celos, o la avaricia, son como una bomba explosiva que se coloca en el alma; lista para estallar.³

En efecto, los cambios en los personajes siempre han de seguir un proceso, y no ser algo repentino. Al personaje le van sucediendo cosas y se va modificando con y por ellas. El atolondrado y enamorado Romeo no se hubiera transformado en un personaje trágico de no haber ido esa noche al baile de máscaras de la familia Capuleto, tener esos amigos, ser tan emocional, etc. En una buena estructura dramática un personaje parte de una situación inicial de equilibrio que es su normalidad. A continuación se le pone ante un incidente desencadenante que provoca en él una situación de conflicto interno, al tener que decidirse entre diferentes caminos posibles a tomar.

El conflicto dramático genera así un desequilibrio en el personaje por la demora, el fracaso, el rechazo y otras interrupciones directas de sus motivaciones. Cuando debemos tomar una decisión entre necesidades, deseos o exigencias externas contrapuestas, experimentamos un conflicto interno. Kurt Lewin señala cuatro tipos de conflictos posibles en el ser humano, cada uno con sus características propias:

- Conflictos de ATRACCIÓN-ATRACCIÓN (surgen cuando es preciso escoger entre dos alternativas positivas o deseables).
- Conflictos de EVITACIÓN-EVITACIÓN (se generan por la necesidad de elegir entre dos alternativas negativas o no deseables. La persona se encuentra «entre la espada y la pared» y tiene forzosamente que escoger).
- Conflictos de ATRACCIÓN-EVITACIÓN (surgen cuando se produce atracción y repulsión hacia un mismo objetivo o deseo. La ambivalencia —mezcla de sentimientos positivos y negativos— es una característica esencial de estos conflictos).
- Conflictos de DOBLE ATRACCIÓN-EVITACIÓN (se producen cuando es necesario afrontar varias alternativas que se superponen y entremez-

clan. Si la persona se acerca a una de ellas, surge el rechazo hacia sus aspectos negativos y el deseo de aproximarse a otra alternativa, repitiéndose el mismo proceso).

ESQUEMA DE DESARROLLO

Desde que surge una de las situaciones de conflicto citadas, el personaje vive en un estado insostenible de desajuste emocional. Por ello trata de resolver sus contradicciones a lo largo de la obra. En los últimos minutos se llega a una situación de éxito o fracaso en la resolución de ese conflicto, lo que provoca un nuevo equilibrio en él, aunque sea a costa de la pérdida de sus objetivos, o de la vida como ocurre en tantas tragedias. En el planteamiento predominarán unos rasgos y unos roles del personaje, y en el desenlace otros. El esquema sería el siguiente:

SITUACIÓN INICIAL DE EQUILIBRIO → INCIDENTE DESENCADENANTE → SITUACIÓN DE CONFLICTO Y DE DESEQUILIBRIO EMOCIONAL → LUCHA INTERNA → RESOLUCIÓN Y CAMBIOS EN EL PERSONAJE → FINAL

Estas evoluciones las realiza el personaje dentro de sus límites como tal personaje. No puede transformarse en cualquier sentido, ni en cualquier dirección. Cuando una transformación es muy grande, hay que ir dando paulatinamente, a lo largo de la obra, sucesos que la justifiquen: elementos del pasado escondidos que se activan en un momento dado, otros personajes que influyen en él, sucesos decisivos que aparecen a lo largo de la trama y le causan grandes desequilibrios...

Veamos, por ejemplo, la transformación de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen. Al comenzar la obra es (aparentemente) una mujer feliz y normal, con un marido y unos hijos en un hogar familiar tradicional de esa época y esa sociedad. Al terminar la obra se va de casa, lo deja todo («esta casa donde sólo he sido una muñeca...»), para emprender un camino diferente como persona responsable de sus actos y su destino. El autor, a lo largo de la obra, coloca una serie de acontecimientos que favorecen y permiten ese cambio (el incidente del pagaré, tensiones y desajustes con su marido, la muerte del doctor, el contacto con una amiga que ha sido capaz de dar antes ese paso decisivo, etc.) A pesar de todo, la crítica de la época censuró al autor que ese cambio no era verosímil. Defender que los individuos pueden transformarse es una postura ideológica. Defender que no es posible, que sólo los dioses regulan nuestro destino, otra distinta. Por eso, inevitablemente, en la construcción de los personajes interviene nuestra visión de cómo es el mundo y los seres vivos.

³ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Ed. Alianza, 1975.

ros y luminosos, y viceversa. Así, por ejemplo, el alma de Otelo brilla en un principio con todas las tonalidades de los gozosos y claros sentimientos del amor, cual un brillante metal que refleja los rayos del sol. De pronto, aquí y allá, aparecen unas casi imperceptibles manchas oscuras. Son los primeros momentos de las dudas nacientes de Otelo. El número de esas manchas crece... y por fin la otrora luminosa alma de Otelo se vuelve taciturna y sombría.

En la escena, en la mayoría de los casos ocurre algo que contradice la naturaleza de las pasiones humanas. Los actores se enamoran de pronto en el escenario, y al primer pretexto comienzan a sentir celos; muchos creen ingenuamente que las pasiones humanas, ya sea el amor, los celos, o la avaricia, son como una bomba explosiva que se coloca en el alma; lista para estallar.³

En efecto, los cambios en los personajes siempre han de seguir un proceso, y no ser algo repentino. Al personaje le van sucediendo cosas y se va modificando con y por ellas. El atolondrado y enamorado Romeo no se hubiera transformado en un personaje trágico de no haber ido esa noche al baile de máscaras de la familia Capuleto, tener esos amigos, ser tan emocional, etc. En una buena estructura dramática un personaje parte de una situación inicial de equilibrio que es su normalidad. A continuación se le pone ante un incidente desencadenante que provoca en él una situación de conflicto interno, al tener que decidirse entre diferentes caminos posibles a tomar.

El conflicto dramático genera así un desequilibrio en el personaje por la demora, el fracaso, el rechazo y otras interrupciones directas de sus motivaciones. Cuando debemos tomar una decisión entre necesidades, deseos o exigencias externas contrapuestas, experimentamos un conflicto interno. Kurt Lewin señala cuatro tipos de conflictos posibles en el ser humano, cada uno con sus características propias:

- Conflictos de ATRACCIÓN-ATRACCIÓN (surgen cuando es preciso escoger entre dos alternativas positivas o deseables).
- Conflictos de EVITACIÓN-EVITACIÓN (se generan por la necesidad de elegir entre dos alternativas negativas o no deseables. La persona se encuentra «entre la espada y la pared» y tiene forzosamente que escoger).
- Conflictos de ATRACCIÓN-EVITACIÓN (surgen cuando se produce atracción y repulsión hacia un mismo objetivo o deseo. La ambivalencia —mezcla de sentimientos positivos y negativos— es una característica esencial de estos conflictos).
- Conflictos de DOBLE ATRACCIÓN-EVITACIÓN (se producen cuando es necesario afrontar varias alternativas que se superponen y entremez-

clan. Si la persona se acerca a una de ellas, surge el rechazo hacia sus aspectos negativos y el deseo de aproximarse a otra alternativa, repitiéndose el mismo proceso).

ESQUEMA DE DESARROLLO

Desde que surge una de las situaciones de conflicto citadas, el personaje vive en un estado insostenible de desajuste emocional. Por ello trata de resolver sus contradicciones a lo largo de la obra. En los últimos minutos se llega a una situación de éxito o fracaso en la resolución de ese conflicto, lo que provoca un nuevo equilibrio en él, aunque sea a costa de la pérdida de sus objetivos, o de la vida como ocurre en tantas tragedias. En el planteamiento predominarán unos rasgos y unos roles del personaje, y en el desenlace otros. El esquema sería el siguiente:

SITUACIÓN INICIAL DE EQUILIBRIO → INCIDENTE DESENCADENANTE → SITUACIÓN DE CONFLICTO Y DE DESEQUILIBRIO EMOCIONAL → LUCHA INTERNA → RESOLUCIÓN Y CAMBIOS EN EL PERSONAJE → FINAL

Estas evoluciones las realiza el personaje dentro de sus límites como tal personaje. No puede transformarse en cualquier sentido, ni en cualquier dirección. Cuando una transformación es muy grande, hay que ir dando paulatinamente, a lo largo de la obra, sucesos que la justifiquen: elementos del pasado escondidos que se activan en un momento dado, otros personajes que influyen en él, sucesos decisivos que aparecen a lo largo de la trama y le causan grandes desequilibrios...

Veamos, por ejemplo, la transformación de Nora, la protagonista de *Casa de muñecas* de Ibsen. Al comenzar la obra es (aparentemente) una mujer feliz y normal, con un marido y unos hijos en un hogar familiar tradicional de esa época y esa sociedad. Al terminar la obra se va de casa, lo deja todo («esta casa donde sólo he sido una muñeca...»), para emprender un camino diferente como persona responsable de sus actos y su destino. El autor, a lo largo de la obra, coloca una serie de acontecimientos que favorecen y permiten ese cambio (el incidente del pagaré, tensiones y desajustes con su marido, la muerte del doctor, el contacto con una amiga que ha sido capaz de dar antes ese paso decisivo, etc.) A pesar de todo, la crítica de la época censuró al autor que ese cambio no era verosímil. Defender que los individuos pueden transformarse es una postura ideológica. Defender que no es posible, que sólo los dioses regulan nuestro destino, otra distinta. Por eso, inevitablemente, en la construcción de los personajes interviene nuestra visión de cómo es el mundo y los seres vivos.

³ Constantín Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Ed. Alianza, 1975.

Para componer el arco de transformación de un personaje es imprescindible distinguir entre la perspectiva del propio personaje (vive su vida sin conocer su futuro) y la perspectiva del autor al escribirlo (y después del actor al interpretarlo). El dramaturgo debe tener presente la perspectiva completa de la vida del personaje para poder distribuir, acentuar y modelar, correctamente, cada una de sus partes.

Tradicionalmente sólo se le atribuye a Dios el don de conocer a los hombres, de estar al tanto de sus más recónditos pensamientos, de sus contradicciones, de sus sentimientos más íntimos, y de su pasado y su futuro. El escritor maneja esas mismas condiciones con sus personajes, que a veces no saben conscientemente lo que quieren y qué sentido profundo tienen muchos de sus actos. Pero el autor sí debe saberlo. La confusión que pueda tener el personaje en un momento de su vida nunca la debe tener el dramaturgo.

El autor da, pues, la vida y la muerte a los personajes, sabe cómo son, qué desean, qué esconden, qué temen, qué esperan, y cómo se transforman y cambian en el transcurso de la acción escénica.

Para cerrar este capítulo, tomemos como ejemplo la transformación que sufre un personaje a lo largo de su vida escénica, en *Edipo Rey*, la tragedia de Sófocles. En los últimos parlamentos de dicha obra, el autor pone en boca de Edipo y Creonte, y después del corifeo, el valor de la existencia como viaje, en el que nunca podemos conocer los sucesos futuros:

EDIPO: Ya los dioses me han declarado su enemigo.

CREONTE: Entonces tendrás pronto lo que pides.

EDIPO: ¿Me lo prometes?

CREONTE: Lo que no pienso, no me gusta decirlo inútilmente.

EDIPO: Sácame, pues, ya de aquí.

CREONTE: Camina, y deja ya a las niñas.

EDIPO: ¡Oh, no!, no me las quites a éstas.

CREONTE: No quieras mandar en todo, que ni aquello en que mandabas te ha obedecido de por vida.

CORIFEO: Ciudadanos de nuestra patria Tebas: mirad el ejemplo de Edipo; él resolvía las misteriosas adivinanzas, él estaba en la cumbre del poder, no había quien no mirase con envidia su prosperidad y ventura. Mirad en qué abismo le ha hundido la desdicha. A ningún mortal que esté aún en espera del último día de su vida llaméis jamás feliz; esperad a que haya traspasado el umbral de la muerte sin caer en desventura alguna.⁴

29. LA EMOCIÓN EN EL PERSONAJE

EN el capítulo 8 de este libro hemos hablado de los sentimientos y las emociones, y de los mecanismos que los activan y regulan. Después, en el capítulo 14, al señalar los elementos auxiliares que intervienen en el conflicto, destacamos los estados de ánimo de los personajes, las relaciones emocionales entre ellos, y de cada uno consigo mismo. Vamos a analizar ahora más detenidamente el tema de la emoción, ya que es un elemento esencial para la constitución del personaje.

La ira, el odio, la aflicción, el éxtasis, el gozo, la tristeza, el aburrimiento..., éstos y muchos otros términos forman parte del vocabulario afectivo cotidiano de cada individuo, y pueden clasificarse en función de su intensidad, su agradabilidad, su complejidad, etcétera.

En el teatro de todos los tiempos, cualquiera que sea el estilo o línea dominante, los personajes se enfrentan a acontecimientos que originan la aparición en ellos de vivencias emocionales. Mucho se ha discutido la forma en que los actores deben interpretar esas emociones (de Diderot en la *Paradoja del comediante*, con su defensa de lo racional, y del fingimiento y lo externo, a Stanislavski en la línea contraria, defendiendo una interpretación orgánica y vivencial), pero nadie ha cuestionado la necesidad de existencia de esa emoción, que expresa la respuesta de los seres de ficción ante el transcurrir de su vida escénica.

Tomemos como ejemplo, uno de los autores que nos está sirviendo como referente en todo este estudio: Anton Chéjov. En la última escena de su *Tío Vania*, el personaje que da nombre a la obra expresa directamente sus sentimientos: «¡Cuánto sufro!... ¡Oh, si supieras cuánto sufro!...» Podríamos encontrar en la obra de este autor, y en toda la historia del teatro, cientos de parlamentos semejantes, cargados de elementos emocionales.

⁴ Sófocles, *Teatro griego*, Madrid, Ed. Aguilar, 1978.

Para componer el arco de transformación de un personaje es imprescindible distinguir entre la perspectiva del propio personaje (vive su vida sin conocer su futuro) y la perspectiva del autor al escribirlo (y después del actor al interpretarlo). El dramaturgo debe tener presente la perspectiva completa de la vida del personaje para poder distribuir, acentuar y modelar, correctamente, cada una de sus partes.

Tradicionalmente sólo se le atribuye a Dios el don de conocer a los hombres, de estar al tanto de sus más recónditos pensamientos, de sus contradicciones, de sus sentimientos más íntimos, y de su pasado y su futuro. El escritor maneja esas mismas condiciones con sus personajes, que a veces no saben conscientemente lo que quieren y qué sentido profundo tienen muchos de sus actos. Pero el autor sí debe saberlo. La confusión que pueda tener el personaje en un momento de su vida nunca la debe tener el dramaturgo.

El autor da, pues, la vida y la muerte a los personajes, sabe cómo son, qué desean, qué esconden, qué temen, qué esperan, y cómo se transforman y cambian en el transcurso de la acción escénica.

Para cerrar este capítulo, tomemos como ejemplo la transformación que sufre un personaje a lo largo de su vida escénica, en *Edipo Rey*, la tragedia de Sófocles. En los últimos parlamentos de dicha obra, el autor pone en boca de Edipo y Creonte, y después del corifeo, el valor de la existencia como viaje, en el que nunca podemos conocer los sucesos futuros:

EDIPO: Ya los dioses me han declarado su enemigo.

CREONTE: Entonces tendrás pronto lo que pides.

EDIPO: ¿Me lo prometes?

CREONTE: Lo que no pienso, no me gusta decirlo inútilmente.

EDIPO: Sácame, pues, ya de aquí.

CREONTE: Camina, y deja ya a las niñas.

EDIPO: ¡Oh, no!, no me las quites a éstas.

CREONTE: No quieras mandar en todo, que ni aquello en que mandabas te ha obedecido de por vida.

CORIFEO: Ciudadanos de nuestra patria Tebas: mirad el ejemplo de Edipo; él resolvía las misteriosas adivinanzas, él estaba en la cumbre del poder, no había quien no mirase con envidia su prosperidad y ventura. Mirad en qué abismo le ha hundido la desdicha. A ningún mortal que esté aún en espera del último día de su vida llaméis jamás feliz; esperad a que haya traspasado el umbral de la muerte sin caer en desventura alguna.⁴

⁴ Sófocles, *Teatro griego*, Madrid, Ed. Aguilar, 1978.

29. LA EMOCIÓN EN EL PERSONAJE

EN el capítulo 8 de este libro hemos hablado de los sentimientos y las emociones, y de los mecanismos que los activan y regulan. Después, en el capítulo 14, al señalar los elementos auxiliares que intervienen en el conflicto, destacamos los estados de ánimo de los personajes, las relaciones emocionales entre ellos, y de cada uno consigo mismo. Vamos a analizar ahora más detenidamente el tema de la emoción, ya que es un elemento esencial para la constitución del personaje.

La ira, el odio, la aflicción, el éxtasis, el gozo, la tristeza, el aburrimiento..., éstos y muchos otros términos forman parte del vocabulario afectivo cotidiano de cada individuo, y pueden clasificarse en función de su intensidad, su agradabilidad, su complejidad, etcétera.

En el teatro de todos los tiempos, cualquiera que sea el estilo o línea dominante, los personajes se enfrentan a acontecimientos que originan la aparición en ellos de vivencias emocionales. Mucho se ha discutido la forma en que los actores deben interpretar esas emociones (de Diderot en la *Paradoja del comediante*, con su defensa de lo racional, y del fingimiento y lo externo, a Stanislavski en la línea contraria, defendiendo una interpretación orgánica y vivencial), pero nadie ha cuestionado la necesidad de existencia de esa emoción, que expresa la respuesta de los seres de ficción ante el transcurrir de su vida escénica.

Tomemos como ejemplo, uno de los autores que nos está sirviendo como referente en todo este estudio: Anton Chéjov. En la última escena de su *Tío Vania*, el personaje que da nombre a la obra expresa directamente sus sentimientos: «¡Cuánto sufro!... ¡Oh, si supieras cuánto sufro!...» Podríamos encontrar en la obra de este autor, y en toda la historia del teatro, cientos de parlamentos semejantes, cargados de elementos emocionales.

Para componer el arco de transformación de un personaje es imprescindible distinguir entre la perspectiva del propio personaje (vive su vida sin conocer su futuro) y la perspectiva del autor al escribirlo (y después del actor al interpretarlo). El dramaturgo debe tener presente la perspectiva completa de la vida del personaje para poder distribuir, acentuar y modelar, correctamente, cada una de sus partes.

Tradicionalmente sólo se le atribuye a Dios el don de conocer a los hombres, de estar al tanto de sus más recónditos pensamientos, de sus contradicciones, de sus sentimientos más íntimos, y de su pasado y su futuro. El escritor maneja esas mismas condiciones con sus personajes, que a veces no saben conscientemente lo que quieren y qué sentido profundo tienen muchos de sus actos. Pero el autor sí debe saberlo. La confusión que pueda tener el personaje en un momento de su vida nunca la debe tener el dramaturgo.

El autor da, pues, la vida y la muerte a los personajes, sabe cómo son, qué desean, qué esconden, qué temen, qué esperan, y cómo se transforman y cambian en el transcurso de la acción escénica.

Para cerrar este capítulo, tomemos como ejemplo la transformación que sufre un personaje a lo largo de su vida escénica, en *Edipo Rey*, la tragedia de Sófocles. En los últimos parlamentos de dicha obra, el autor pone en boca de Edipo y Creonte, y después del corifeo, el valor de la existencia como viaje, en el que nunca podemos conocer los sucesos futuros:

EDIPO: Ya los dioses me han declarado su enemigo.

CREONTE: Entonces tendrás pronto lo que pides.

EDIPO: ¿Me lo prometes?

CREONTE: Lo que no pienso, no me gusta decirlo inútilmente.

EDIPO: Sácame, pues, ya de aquí.

CREONTE: Camina, y deja ya a las niñas.

EDIPO: ¡Oh, no!, no me las quites a éstas.

CREONTE: No quieras mandar en todo, que ni aquello en que mandabas te ha obedecido de por vida.

CORIFEO: Ciudadanos de nuestra patria Tebas: mirad el ejemplo de Edipo; él resolvía las misteriosas adivinanzas, él estaba en la cumbre del poder, no había quien no mirase con envidia su prosperidad y ventura. Mirad en qué abismo le ha hundido la desdicha. A ningún mortal que esté aún en espera del último día de su vida llaméis jamás feliz; esperad a que haya traspasado el umbral de la muerte sin caer en desventura alguna.⁴

29. LA EMOCIÓN EN EL PERSONAJE

EN el capítulo 8 de este libro hemos hablado de los sentimientos y las emociones, y de los mecanismos que los activan y regulan. Después, en el capítulo 14, al señalar los elementos auxiliares que intervienen en el conflicto, destacamos los estados de ánimo de los personajes, las relaciones emocionales entre ellos, y de cada uno consigo mismo. Vamos a analizar ahora más detenidamente el tema de la emoción, ya que es un elemento esencial para la constitución del personaje.

La ira, el odio, la aflicción, el éxtasis, el gozo, la tristeza, el aburrimiento..., éstos y muchos otros términos forman parte del vocabulario afectivo cotidiano de cada individuo, y pueden clasificarse en función de su intensidad, su agradabilidad, su complejidad, etcétera.

En el teatro de todos los tiempos, cualquiera que sea el estilo o línea dominante, los personajes se enfrentan a acontecimientos que originan la aparición en ellos de vivencias emocionales. Mucho se ha discutido la forma en que los actores deben interpretar esas emociones (de Diderot en la *Paradoja del comediante*, con su defensa de lo racional, y del fingimiento y lo externo, a Stanislavski en la línea contraria, defendiendo una interpretación orgánica y vivencial), pero nadie ha cuestionado la necesidad de existencia de esa emoción, que expresa la respuesta de los seres de ficción ante el transcurrir de su vida escénica.

Tomemos como ejemplo, uno de los autores que nos está sirviendo como referente en todo este estudio: Anton Chéjov. En la última escena de su *Tío Vania*, el personaje que da nombre a la obra expresa directamente sus sentimientos: «¡Cuánto sufro!... ¡Oh, si supieras cuánto sufro!...» Podríamos encontrar en la obra de este autor, y en toda la historia del teatro, cientos de parlamentos semejantes, cargados de elementos emocionales.

⁴ Sófocles, *Teatro griego*, Madrid, Ed. Aguilar, 1978.

Ya en los orígenes del teatro, los conceptos aristotélicos de peripécia, error, reconocimiento, catarsis, etc., nos remiten a un terreno afectivo. Y la mimesis entra de lleno en este territorio, pues son los sucesos emocionales de los seres humanos los que, por imitación, pasan a la tragedia. Cuando en la peripécia se nos habla del «cambio de la acción en sentido contrario, y esto de una forma verosímil y necesaria», o de los efectos del error, o la catarsis purificadora en el espectador, etc., todo ello nos sitúa en el ámbito de lo emocional.

Hemos dicho en capítulos anteriores, al hablar del conflicto, que el deseo (con su motivación, necesidad y urgencia) conecta con lo emocional del personaje. No podría ser de otro modo, pues si el personaje fuera indiferente a su deseo se plantearía una contradicción imposible de resolver, al querer algo que le es igual obtener o no. Incluso cuando el conflicto parece obedecer a razones no emocionales (éticas, prácticas, de principios, etc.), siguen siendo razones emocionales aunque no sean directas (como lo son el deseo de amor, de venganza, etc.), sino indirectas. Cuando un personaje desea ser correspondido amorosamente, un aumento de sueldo, o un cambio político en su país, conseguirlo produce en él una respuesta emocional, y no conseguirlo, otra muy diferente.

LA EMOCIÓN EN LA INTERPRETACIÓN DE UN PERSONAJE

La formación del actor está encaminada principalmente a capacitarle para dar respuestas emocionales distintas ante los diferentes acontecimientos que tenga que vivir su personaje. En la vida real, cuando muere un ser querido nuestra respuesta emocional es automática, la deseemos o no. Pero a un actor, que le comuniquen en la ficción de una representación el fallecimiento de un familiar del personaje que interpreta, en principio, no le causaría ningún tipo de reacción emocional si no estuviera preparado para responder afectivamente a los sucesos que le ocurran a su personaje.

Stanislavski nos ha dejado en sus escritos teóricos docenas de páginas dedicadas al tema de la emoción en la relación actor-personaje que interpreta, y de la necesidad de distribuir y ordenar estas emociones dentro de una perspectiva de conjunto. En *La construcción del personaje* nos dice:

Supongamos que están ustedes haciendo Hamlet, el más complicado de todos los papeles por sus matices espirituales. Se trata del desconcierto de un hijo ante el cambio repentino del objeto del amor de su madre —antes de que sus zapatos envejecieran había ya olvidado a su amante esposo—. Contiene también la experiencia mística de un hombre a quien le ha sido concedida una

breve mirada a ese más allá donde pena su padre. Después de que Hamlet haya aprendido el secreto de esa otra vida, ésta de aquí pierde el sentido que tenía para él. El papel comprende el angustioso reconocimiento de la existencia del hombre y el darse cuenta de que tiene ante sí una misión que supera sus fuerzas, de cuyo cumplimiento depende la liberación de su padre de los sufrimientos a que está sometido en el mundo de los muertos. Para hacer este papel hay que contar con los sentimientos resultantes del amor filial a la madre, del amor a una mujer joven, la renuncia a ese amor, la muerte de esa mujer, las emociones que provoca la venganza, el horror ante la muerte de la madre, ante el asesinato, y la seguridad de la propia muerte después de haber cumplido con el propio deber. Traten de mezclar todas esas emociones en un solo plato y podrán imaginarse el picadillo resultante. Pero si se distribuyen todas esas experiencias en un orden lógico, sistemático y consecutivo, a lo largo de la perspectiva del personaje, tal como exige la complejidad de su psicología, y tal como exige también la vida de su espíritu que se despliega y desarrolla a lo largo del curso de la obra, el resultado será una estructura bien construida, una línea armónica, en la cual la interrelación de sus componentes es un factor importante en la tragedia de una gran alma, que se expande gradualmente y se profundiza al tiempo.¹

Bertolt Brecht da un sentido muy diferente a lo emocional, aunque, inevitablemente, sumerge sus obras y sus personajes en su territorio. Veamos la explicación que da de la misma obra, *Hamlet*, y de las circunstancias sociales e históricas que la originan:

Tomemos por ejemplo el célebre drama *Hamlet*. Si tengo presente que estoy escribiendo en una época sanguinaria y oscura en la que gobiernan clases criminales, una época en la que se difunde la duda en la eficacia de la razón que se usa para servir tales abusos, me parece que esta historia se puede interpretar del siguiente modo: Los tiempos son belicosos. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha matado al rey de Noruega en una guerra de rapiña victoriosa. El hijo de este último, Fortinbrás, se arma para una nueva guerra, pero el rey de Dinamarca es igualmente suprimido por su hermano. Los hermanos de los dos reyes muertos, convertidos en reyes a su vez, evitan la guerra mediante un acuerdo que permite a las tropas noruegas atravesar el territorio danés por una guerra de rapiña contra Polonia. Ocorre entonces que el joven Hamlet se siente llamado por el espíritu de su belicoso padre para vengar la afrenta cometida contra él. Indeciso durante cierto tiempo de responder con un homicidio a un homicidio, se dispone a partir al exilio. Hamlet se encuentra en la costa al joven Fortinbrás que avanza hacia Polonia con sus tropas. Alcanzado por el ejemplo del guerrero, Hamlet vuelve para vengar a su tío, a su madre y a sí mismo, abandonando Dinamarca al noruego. Tales acontecimientos nos

¹ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Ed. Alianza, 1975.

Ya en los orígenes del teatro, los conceptos aristotélicos de peripécia, error, reconocimiento, catarsis, etc., nos remiten a un terreno afectivo. Y la mimesis entra de lleno en este territorio, pues son los sucesos emocionales de los seres humanos los que, por imitación, pasan a la tragedia. Cuando en la peripécia se nos habla del «cambio de la acción en sentido contrario, y esto de una forma verosímil y necesaria», o de los efectos del error, o la catarsis purificadora en el espectador, etc., todo ello nos sitúa en el ámbito de lo emocional.

Hemos dicho en capítulos anteriores, al hablar del conflicto, que el deseo (con su motivación, necesidad y urgencia) conecta con lo emocional del personaje. No podría ser de otro modo, pues si el personaje fuera indiferente a su deseo se plantearía una contradicción imposible de resolver, al querer algo que le es igual obtener o no. Incluso cuando el conflicto parece obedecer a razones no emocionales (éticas, prácticas, de principios, etc.), siguen siendo razones emocionales aunque no sean directas (como lo son el deseo de amor, de venganza, etc.), sino indirectas. Cuando un personaje desea ser correspondido amorosamente, un aumento de sueldo, o un cambio político en su país, conseguirlo produce en él una respuesta emocional, y no conseguirlo, otra muy diferente.

LA EMOCIÓN EN LA INTERPRETACIÓN DE UN PERSONAJE

La formación del actor está encaminada principalmente a capacitarle para dar respuestas emocionales distintas ante los diferentes acontecimientos que tenga que vivir su personaje. En la vida real, cuando muere un ser querido nuestra respuesta emocional es automática, la deseemos o no. Pero a un actor, que le comuniquen en la ficción de una representación el fallecimiento de un familiar del personaje que interpreta, en principio, no le causaría ningún tipo de reacción emocional si no estuviera preparado para responder afectivamente a los sucesos que le ocurran a su personaje.

Stanislavski nos ha dejado en sus escritos teóricos docenas de páginas dedicadas al tema de la emoción en la relación actor-personaje que interpreta, y de la necesidad de distribuir y ordenar estas emociones dentro de una perspectiva de conjunto. En *La construcción del personaje* nos dice:

Supongamos que están ustedes haciendo Hamlet, el más complicado de todos los papeles por sus matices espirituales. Se trata del desconcierto de un hijo ante el cambio repentino del objeto del amor de su madre —antes de que sus zapatos envejecieran había ya olvidado a su amante esposo—. Contiene también la experiencia mística de un hombre a quien le ha sido concedida una

breve mirada a ese más allá donde pena su padre. Después de que Hamlet haya aprendido el secreto de esa otra vida, ésta de aquí pierde el sentido que tenía para él. El papel comprende el angustioso reconocimiento de la existencia del hombre y el darse cuenta de que tiene ante sí una misión que supera sus fuerzas, de cuyo cumplimiento depende la liberación de su padre de los sufrimientos a que está sometido en el mundo de los muertos. Para hacer este papel hay que contar con los sentimientos resultantes del amor filial a la madre, del amor a una mujer joven, la renuncia a ese amor, la muerte de esa mujer, las emociones que provoca la venganza, el horror ante la muerte de la madre, ante el asesinato, y la seguridad de la propia muerte después de haber cumplido con el propio deber. Traten de mezclar todas esas emociones en un solo plato y podrán imaginarse el picadillo resultante. Pero si se distribuyen todas esas experiencias en un orden lógico, sistemático y consecutivo, a lo largo de la perspectiva del personaje, tal como exige la complejidad de su psicología, y tal como exige también la vida de su espíritu que se despliega y desarrolla a lo largo del curso de la obra, el resultado será una estructura bien construida, una línea armónica, en la cual la interrelación de sus componentes es un factor importante en la tragedia de una gran alma, que se expande gradualmente y se profundiza al tiempo.¹

Bertolt Brecht da un sentido muy diferente a lo emocional, aunque, inevitablemente, sumerge sus obras y sus personajes en su territorio. Veamos la explicación que da de la misma obra, *Hamlet*, y de las circunstancias sociales e históricas que la originan:

Tomemos por ejemplo el célebre drama *Hamlet*. Si tengo presente que estoy escribiendo en una época sanguinaria y oscura en la que gobiernan clases criminales, una época en la que se difunde la duda en la eficacia de la razón que se usa para servir tales abusos, me parece que esta historia se puede interpretar del siguiente modo: Los tiempos son belicosos. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha matado al rey de Noruega en una guerra de rapiña victoriosa. El hijo de este último, Fortinbrás, se arma para una nueva guerra, pero el rey de Dinamarca es igualmente suprimido por su hermano. Los hermanos de los dos reyes muertos, convertidos en reyes a su vez, evitan la guerra mediante un acuerdo que permite a las tropas noruegas atravesar el territorio danés por una guerra de rapiña contra Polonia. Ocorre entonces que el joven Hamlet se siente llamado por el espíritu de su belicoso padre para vengar la afrenta cometida contra él. Indeciso durante cierto tiempo de responder con un homicidio a un homicidio, se dispone a partir al exilio. Hamlet se encuentra en la costa al joven Fortinbrás que avanza hacia Polonia con sus tropas. Alcanzado por el ejemplo del guerrero, Hamlet vuelve para vengar a su tío, a su madre y a sí mismo, abandonando Dinamarca al noruego. Tales acontecimientos nos

¹ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Ed. Alianza, 1975.

Ya en los orígenes del teatro, los conceptos aristotélicos de peripecia, error, reconocimiento, catarsis, etc., nos remiten a un terreno afectivo. Y la mimesis entra de lleno en este territorio, pues son los sucesos emocionales de los seres humanos los que, por imitación, pasan a la tragedia. Cuando en la peripecia se nos habla del «cambio de la acción en sentido contrario, y esto de una forma verosímil y necesaria», o de los efectos del error, o la catarsis purificadora en el espectador, etc., todo ello nos sitúa en el ámbito de lo emocional.

Hemos dicho en capítulos anteriores, al hablar del conflicto, que el deseo (con su motivación, necesidad y urgencia) conecta con lo emocional del personaje. No podría ser de otro modo, pues si el personaje fuera indiferente a su deseo se plantearía una contradicción imposible de resolver, al querer algo que le es igual obtener o no. Incluso cuando el conflicto parece obedecer a razones no emocionales (éticas, prácticas, de principios, etc.), siguen siendo razones emocionales aunque no sean directas (como lo son el deseo de amor, de venganza, etc.), sino indirectas. Cuando un personaje desea ser correspondido amorosamente, un aumento de sueldo, o un cambio político en su país, conseguirlo produce en él una respuesta emocional, y no conseguirlo, otra muy diferente.

LA EMOCIÓN EN LA INTERPRETACIÓN DE UN PERSONAJE

La formación del actor está encaminada principalmente a capacitarle para dar respuestas emocionales distintas ante los diferentes acontecimientos que tenga que vivir su personaje. En la vida real, cuando muere un ser querido nuestra respuesta emocional es automática, la deseemos o no. Pero a un actor, que le comuniquen en la ficción de una representación el fallecimiento de un familiar del personaje que interpreta, en principio, no le causaría ningún tipo de reacción emocional si no estuviera preparado para responder afectivamente a los sucesos que le ocurran a su personaje.

Stanislavski nos ha dejado en sus escritos teóricos docenas de páginas dedicadas al tema de la emoción en la relación actor-personaje que interpreta, y de la necesidad de distribuir y ordenar estas emociones dentro de una perspectiva de conjunto. En *La construcción del personaje* nos dice:

Supongamos que están ustedes haciendo Hamlet, el más complicado de todos los papeles por sus matices espirituales. Se trata del desconcierto de un hijo ante el cambio repentino del objeto del amor de su madre —antes de que sus zapatos envejecieran había ya olvidado a su amante esposo—. Contiene también la experiencia mística de un hombre a quien le ha sido concedida una

breve mirada a ese más allá donde pena su padre. Después de que Hamlet haya aprendido el secreto de esa otra vida, ésta de aquí pierde el sentido que tenía para él. El papel comprende el angustioso reconocimiento de la existencia del hombre y el darse cuenta de que tiene ante sí una misión que supera sus fuerzas, de cuyo cumplimiento depende la liberación de su padre de los sufrimientos a que está sometido en el mundo de los muertos. Para hacer este papel hay que contar con los sentimientos resultantes del amor filial a la madre, del amor a una mujer joven, la renuncia a ese amor, la muerte de esa mujer, las emociones que provoca la venganza, el horror ante la muerte de la madre, ante el asesinato, y la seguridad de la propia muerte después de haber cumplido con el propio deber. Traten de mezclar todas esas emociones en un solo plato y podrán imaginarse el picadillo resultante. Pero si se distribuyen todas esas experiencias en un orden lógico, sistemático y consecutivo, a lo largo de la perspectiva del personaje, tal como exige la complejidad de su psicología, y tal como exige también la vida de su espíritu que se despliega y desarrolla a lo largo del curso de la obra, el resultado será una estructura bien construida, una línea armónica, en la cual la interrelación de sus componentes es un factor importante en la tragedia de una gran alma, que se expande gradualmente y se profundiza al tiempo.¹

Bertolt Brecht da un sentido muy diferente a lo emocional, aunque, inevitablemente, sumerge sus obras y sus personajes en su territorio. Veamos la explicación que da de la misma obra, *Hamlet*, y de las circunstancias sociales e históricas que la originan:

Tomemos por ejemplo el célebre drama *Hamlet*. Si tengo presente que estoy escribiendo en una época sanguinaria y oscura en la que gobiernan clases criminales, una época en la que se difunde la duda en la eficacia de la razón que se usa para servir tales abusos, me parece que esta historia se puede interpretar del siguiente modo: Los tiempos son belicosos. El padre de Hamlet, rey de Dinamarca, ha matado al rey de Noruega en una guerra de rapiña victoriosa. El hijo de este último, Fortinbrás, se arma para una nueva guerra, pero el rey de Dinamarca es igualmente suprimido por su hermano. Los hermanos de los dos reyes muertos, convertidos en reyes a su vez, evitan la guerra mediante un acuerdo que permite a las tropas noruegas atravesar el territorio danés por una guerra de rapiña contra Polonia. Ocurre entonces que el joven Hamlet se siente llamado por el espíritu de su belicoso padre para vengar la afrenta cometida contra él. Indeciso durante cierto tiempo de responder con un homicidio a un homicidio, se dispone a partir al exilio. Hamlet se encuentra en la costa al joven Fortinbrás que avanza hacia Polonia con sus tropas. Alcanzado por el ejemplo del guerrero, Hamlet vuelve para vengar a su tío, a su madre y a sí mismo, abandonando Dinamarca al noruego. Tales acontecimientos nos

¹ Constantin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Ed. Alianza, 1975.

muestran cómo este hombre, joven pero vigoroso, aplica bastante mal lo que con respecto a la nueva razón aprendió en la universidad de Wittemberg. Sólo consigue complicarse en las intrigas feudales a las que regresó. Frente a una praxis irracional, la razón no es justamente práctica. Y de la contradicción entre tal raciocinio y una acción tan diversa, cae como víctima trágica.²

Las motivaciones de Hamlet son diferentes según el enfoque de uno u otro autor (la separación entre estas dos líneas principales del teatro se hace muy evidente en el ejemplo que hemos visto), pero ambos insertan inevitablemente al personaje en el tejido emocional de la ficción dramática.

Es importante señalar que cuando hablamos de emoción no nos referimos a una máscara externa, o fingimiento más o menos convencional de «lo emotivo», sino de emociones profundas, que el personaje expresará normalmente de forma indirecta y en función de su personalidad y situación. Los seres humanos no solemos manifestar nuestras emociones más auténticas en público. Por lo general, lo que expresamos es nuestro esfuerzo por dominar esas emociones. De modo semejante un personaje lleno de ira nos comunica mejor su estado cuando vemos sus esfuerzos por dominarla. Un borracho intenta mostrarse sobrio. Un amante no quiere que se note su pasión por la mujer de su mejor amigo. Se ve más la mezquindad de alguien cuando advertimos su lucha por intentar ser (o parecer) generoso... Sólo un mal actor tratará de hacer ver al espectador el cliché convencional de estar enfadado, ebrio, enamorado, avaro, etcétera.

Además de las vivencias afectivas que origina en los personajes el nacimiento y desarrollo del conflicto dramático, existen tres elementos auxiliares de dicho conflicto, que, como hemos dicho anteriormente, influyen en su vida afectiva:

- Estado físico y emocional
- La relación emocional con los demás
- La relación emocional con uno mismo

Analicemos a continuación cómo se construye cada una de estas variables.

ESTADO FÍSICO Y EMOCIONAL

Los estados de ánimo configuran la actitud emocional del personaje (ver el cap. 14: «Variables auxiliares que intervienen en el conflicto»), y evo-

² Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. La Rosa Blindada, 1957.

lucionan según la marcha de los acontecimientos escénicos. Activan y dan «vida» a los personajes, ya que no es posible estar en escena de forma neutra. Un personaje sin estado de ánimo propio transmitiría el que tiene y siente en ese momento el actor que le interpreta en cuanto persona real (nervioso por estar sobre el escenario, preocupado porque hay poco público, enfadado por la forma de actuar de algún compañero, deprimido por un problema de separación amorosa que está viviendo, etcétera).

Los estados de ánimo provocan cambios fisiológicos en el organismo como alteraciones del ritmo cardíaco, de la presión arterial, de la transpiración, etc. La mayoría de estas reacciones se deben a una secreción de adrenalina en el torrente sanguíneo y a la actividad del sistema nervioso. A veces, si no son muy intensos, no son visibles directamente: una persona que mira al vacío puede sentirse aburrida, deprimida, enamorada, obnubilada por los efectos de una droga, etc. Por ello a menudo debemos inferir las emociones de las personas a partir de sus acciones y reacciones, o de las de los que están a su lado; o confiar en que ellas mismas nos revelen su estado. A partir de ciertos niveles, se hacen evidentes, por los signos externos que emiten: ira, desesperación, euforia, terror, etcétera.

¿Cómo se siente el personaje en cada momento concreto del transcurso de la obra, y por qué? Ésta será una pregunta clave a responder por el autor al escribir su obra (y después por el actor al interpretarla). El personaje puede estar:

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| - Optimista o pesimista | - Orgullosa o humillada. |
| - Feliz o desdichado | - Calmada o enfurecida |
| - Confiado o preocupado | - Valerosa o asustada |
| - Satisfecho o insatisfecho | - Alegre o triste, etc. |

Esos estados de ánimo no surgen en el personaje porque sí, de pronto, sino que tienen su origen en una motivación decidida por el autor. A los seres humanos a veces nos llegan estas emociones sin motivo aparente (o al menos eso nos parece, porque no dominamos sus fuentes), pero a los personajes hay que creárselas en función de sus valores y su sensibilidad, que como en los seres vivos no es algo «general» y común, sino particular y concreto, en relación a su ser de ficción. Valores que originan emociones en un personaje tal vez no las produzcan en otro. Incluso intereses generalmente compartidos como el amor, la posesión de bienes materiales, la salud, etc., es diferente la dimensión que tienen para el que los posee, que para el que carece de ellos.

Hablamos en el capítulo 24 de cómo los seres humanos, y los de ficción por mimesis, captan-interpretan-y comunican en su relación con su exterior y su interior. Otra importante fuente para los estados de ánimo es,

muestran cómo este hombre, joven pero vigoroso, aplica bastante mal lo que con respecto a la nueva razón aprendió en la universidad de Wittemberg. Sólo consigue complicarse en las intrigas feudales a las que regresó. Frente a una praxis irracional, la razón no es justamente práctica. Y de la contradicción entre tal raciocinio y una acción tan diversa, cae como víctima trágica.²

Las motivaciones de Hamlet son diferentes según el enfoque de uno u otro autor (la separación entre estas dos líneas principales del teatro se hace muy evidente en el ejemplo que hemos visto), pero ambos insertan inevitablemente al personaje en el tejido emocional de la ficción dramática.

Es importante señalar que cuando hablamos de emoción no nos referimos a una máscara externa, o fingimiento más o menos convencional de «lo emotivo», sino de emociones profundas, que el personaje expresará normalmente de forma indirecta y en función de su personalidad y situación. Los seres humanos no solemos manifestar nuestras emociones más auténticas en público. Por lo general, lo que expresamos es nuestro esfuerzo por dominar esas emociones. De modo semejante un personaje lleno de ira nos comunica mejor su estado cuando vemos sus esfuerzos por dominarla. Un borracho intenta mostrarse sobrio. Un amante no quiere que se note su pasión por la mujer de su mejor amigo. Se ve más la mezquindad de alguien cuando advertimos su lucha por intentar ser (o parecer) generoso... Sólo un mal actor tratará de hacer ver al espectador el cliché convencional de estar enfadado, ebrio, enamorado, avaro, etcétera.

Además de las vivencias afectivas que origina en los personajes el nacimiento y desarrollo del conflicto dramático, existen tres elementos auxiliares de dicho conflicto, que, como hemos dicho anteriormente, influyen en su vida afectiva:

- Estado físico y emocional
- La relación emocional con los demás
- La relación emocional con uno mismo

Analicemos a continuación cómo se construye cada una de estas variables.

ESTADO FÍSICO Y EMOCIONAL

Los estados de ánimo configuran la actitud emocional del personaje (ver el cap. 14: «Variables auxiliares que intervienen en el conflicto»), y evo-

² Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. La Rosa Blindada, 1957.

lucionan según la marcha de los acontecimientos escénicos. Activan y dan «vida» a los personajes, ya que no es posible estar en escena de forma neutra. Un personaje sin estado de ánimo propio transmitiría el que tiene y siente en ese momento el actor que le interpreta en cuanto persona real (nervioso por estar sobre el escenario, preocupado porque hay poco público, enfadado por la forma de actuar de algún compañero, deprimido por un problema de separación amorosa que está viviendo, etcétera).

Los estados de ánimo provocan cambios fisiológicos en el organismo como alteraciones del ritmo cardíaco, de la presión arterial, de la transpiración, etc. La mayoría de estas reacciones se deben a una secreción de adrenalina en el torrente sanguíneo y a la actividad del sistema nervioso. A veces, si no son muy intensos, no son visibles directamente: una persona que mira al vacío puede sentirse aburrida, deprimida, enamorada, obnubilada por los efectos de una droga, etc. Por ello a menudo debemos inferir las emociones de las personas a partir de sus acciones y reacciones, o de las de los que están a su lado; o confiar en que ellas mismas nos revelen su estado. A partir de ciertos niveles, se hacen evidentes, por los signos externos que emiten: ira, desesperación, euforia, terror, etcétera.

¿Cómo se siente el personaje en cada momento concreto del transcurso de la obra, y por qué? Ésta será una pregunta clave a responder por el autor al escribir su obra (y después por el actor al interpretarla). El personaje puede estar:

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| - Optimista o pesimista | - Orgullosa o humillada. |
| - Feliz o desdichado | - Calmado o enfurecido |
| - Confiado o preocupado | - Valeroso o asustado |
| - Satisfecho o insatisfecho | - Alegre o triste, etc. |

Esos estados de ánimo no surgen en el personaje porque sí, de pronto, sino que tienen su origen en una motivación decidida por el autor. A los seres humanos a veces nos llegan estas emociones sin motivo aparente (o al menos eso nos parece, porque no dominamos sus fuentes), pero a los personajes hay que creárselas en función de sus valores y su sensibilidad, que como en los seres vivos no es algo «general» y común, sino particular y concreto, en relación a su ser de ficción. Valores que originan emociones en un personaje tal vez no las produzcan en otro. Incluso intereses generalmente compartidos como el amor, la posesión de bienes materiales, la salud, etc., es diferente la dimensión que tienen para el que los posee, que para el que carece de ellos.

Hablamos en el capítulo 24 de cómo los seres humanos, y los de ficción por mimesis, captan-interpretan-y comunican en su relación con su exterior y su interior. Otra importante fuente para los estados de ánimo es,

muestran cómo este hombre, joven pero vigoroso, aplica bastante mal lo que con respecto a la nueva razón aprendió en la universidad de Wittemberg. Sólo consigue complicarse en las intrigas feudales a las que regresó. Frente a una praxis irracional, la razón no es justamente práctica. Y de la contradicción entre tal raciocinio y una acción tan diversa, cae como víctima trágica.²

Las motivaciones de Hamlet son diferentes según el enfoque de uno u otro autor (la separación entre estas dos líneas principales del teatro se hace muy evidente en el ejemplo que hemos visto), pero ambos insertan inevitablemente al personaje en el tejido emocional de la ficción dramática.

Es importante señalar que cuando hablamos de emoción no nos referimos a una máscara externa, o fingimiento más o menos convencional de «lo emotivo», sino de emociones profundas, que el personaje expresará normalmente de forma indirecta y en función de su personalidad y situación. Los seres humanos no solemos manifestar nuestras emociones más auténticas en público. Por lo general, lo que expresamos es nuestro esfuerzo por dominar esas emociones. De modo semejante un personaje lleno de ira nos comunica mejor su estado cuando vemos sus esfuerzos por dominarla. Un borracho intenta mostrarse sobrio. Un amante no quiere que se note su pasión por la mujer de su mejor amigo. Se ve más la mezquindad de alguien cuando advertimos su lucha por intentar ser (o parecer) generoso... Sólo un mal actor tratará de hacer ver al espectador el cliché convencional de estar enfadado, ebrio, enamorado, avaro, etcétera.

Además de las vivencias afectivas que origina en los personajes el nacimiento y desarrollo del conflicto dramático, existen tres elementos auxiliares de dicho conflicto, que, como hemos dicho anteriormente, influyen en su vida afectiva:

- Estado físico y emocional
- La relación emocional con los demás
- La relación emocional con uno mismo

Analicemos a continuación cómo se construye cada una de estas variables.

ESTADO FÍSICO Y EMOCIONAL

Los estados de ánimo configuran la actitud emocional del personaje (ver el cap. 14: «Variables auxiliares que intervienen en el conflicto»), y evo-

² Bertolt Brecht, *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ed. La Rosa Blindada, 1957.

lucionan según la marcha de los acontecimientos escénicos. Activan y dan «vida» a los personajes, ya que no es posible estar en escena de forma neutra. Un personaje sin estado de ánimo propio transmitiría el que tiene y siente en ese momento el actor que le interpreta en cuanto persona real (nervioso por estar sobre el escenario, preocupado porque hay poco público, enfadado por la forma de actuar de algún compañero, deprimido por un problema de separación amorosa que está viviendo, etcétera).

Los estados de ánimo provocan cambios fisiológicos en el organismo como alteraciones del ritmo cardíaco, de la presión arterial, de la transpiración, etc. La mayoría de estas reacciones se deben a una secreción de adrenalina en el torrente sanguíneo y a la actividad del sistema nervioso. A veces, si no son muy intensos, no son visibles directamente: una persona que mira al vacío puede sentirse aburrida, deprimida, enamorada, obnubilada por los efectos de una droga, etc. Por ello a menudo debemos inferir las emociones de las personas a partir de sus acciones y reacciones, o de las de los que están a su lado; o confiar en que ellas mismas nos revelen su estado. A partir de ciertos niveles, se hacen evidentes, por los signos externos que emiten: ira, desesperación, euforia, terror, etcétera.

¿Cómo se siente el personaje en cada momento concreto del transcurso de la obra, y por qué? Ésta será una pregunta clave a responder por el autor al escribir su obra (y después por el actor al interpretarla). El personaje puede estar:

- | | |
|-----------------------------|--------------------------|
| - Optimista o pesimista | - Orgullosa o humillada. |
| - Feliz o desdichado | - Calmada o enfurecida |
| - Confiado o preocupado | - Valerosa o asustada |
| - Satisfecho o insatisfecho | - Alegre o triste, etc. |

Esos estados de ánimo no surgen en el personaje porque sí, de pronto, sino que tienen su origen en una motivación decidida por el autor. A los seres humanos a veces nos llegan estas emociones sin motivo aparente (o al menos eso nos parece, porque no dominamos sus fuentes), pero a los personajes hay que creárselas en función de sus valores y su sensibilidad, que como en los seres vivos no es algo «general» y común, sino particular y concreto, en relación a su ser de ficción. Valores que originan emociones en un personaje tal vez no las produzcan en otro. Incluso intereses generalmente compartidos como el amor, la posesión de bienes materiales, la salud, etc., es diferente la dimensión que tienen para el que los posee, que para el que carece de ellos.

Hablamos en el capítulo 24 de cómo los seres humanos, y los de ficción por mimesis, captan-interpretan-y comunican en su relación con su exterior y su interior. Otra importante fuente para los estados de ánimo es,

pues, cómo captamos, interpretamos y comunicamos emocionalmente los acontecimientos que estamos viviendo. Cuando un individuo se siente físicamente excitado por algo, tiene necesidad de descifrar esa excitación. La etiqueta o rótulo que aplica a los sentimientos emocionales (ira, temor, felicidad, etc.) estará influida por referentes educativos, experiencias pasadas, la situación en que la persona se encuentra y las reacciones de quienes le rodean.

Veamos en un estado de ánimo negativo de *Fausto*, de Goethe, la explicación que se da del mismo, y la influencia que tiene ello dentro del personaje:

FAUSTO: Cualquiera que sea el vestido que use, no por ello sentiré menos las miserias de mi existencia. Soy demasiado viejo para no pensar más que en divertirme, y sobrado joven para no tener deseos. Por tanto, ¿qué es lo que puede el mundo ofrecerme? [...] Cada mañana me despierto azorado, y de buena gana derramaría amargas lágrimas al ver que el nuevo día no ha de colmar ni uno solo de mis ardientes deseos, sino que, al contrario, su curso ha de desvanecer los presentimientos de toda alegría y hacer abortar las creaciones de mi agitado espíritu. Y luego cuando viene la noche me tiendo en mi lecho poseído de la mayor inquietud, por saber que me aguardan en él, no el reposo, sino espantosos sueños. El espíritu que reside en mi cuerpo puede agitar profundamente mi alma y disponer de mis fuerzas todas; pero es al parecer impotente en el exterior; por esto me es la existencia pesada, por esto deseo la muerte y detesto la vida.³

LA RELACIÓN EMOCIONAL CON LOS DEMÁS

Llamamos así a ese «algo especial» que un personaje despierta afectivamente en otro. Hay una relación aparente, según las convenciones sociales (por ejemplo, «son hermanos, luego se quieren»), que no nos sirve de mucho al crear nuestros personajes: pueden ser hermanos y no quererse, y, además, ¿qué intentamos decir realmente con «se quieren»? Hay muchas formas diferentes de quererse, e incluso ese querer se gradúa en intensidad, o tiene una ambivalencia con la agresividad (o el odio) que despierta ese mismo cariño en diferentes momentos, etc. Las formulaciones etiquetadas según las convenciones sociales son muy elementales, y no pertenecen ni a la realidad ni al mundo del arte, sino a una visión tópica y falsa de las relaciones humanas.

Una persona siente algo diferente por cada ser que le rodea, en una mezcla de emociones compleja que normalmente no elige, sino que ese

³ Johann Wolfgang Goethe, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

vínculo emocional se fija de manera automática en él, al margen de su voluntad. Influyen en ello factores diversos como:

- El atractivo físico: se da un efecto de halo por el cual se tiende a suponer que las personas hermosas (con arreglo a unos modelos establecidos) son también inteligentes, honradas, buenas, etc.
- La cercanía física: aumenta la frecuencia de contacto entre las personas próximas y la capacidad de establecer con ellos lazos afectivos.
- La competencia profesional: sentimos atracción por las personas que nos parecen eficaces en los campos que nos interesan.
- La semejanza: se relacionan más las personas que tienen antecedentes, intereses, actitudes o creencias similares.
- Los sistemas de necesidades complementarias: es importante para que se mantenga una relación positiva encontrar en el otro lo que creemos nos falta.
- La atracción interpersonal no consciente: modelos familiares interiorizados en nuestra infancia, etc.

Los escritores hemos de dotar a los personajes de ficción de estas relaciones emocionales, que poseemos automáticamente los seres humanos. Ellas serán las que definan su ser en función de sus afectos (aceptados o rechazados por los demás personajes). Veamos las palabras que Lope de Vega pone en boca de D. Alonso, al comenzar *El caballero de Olmedo*, con las que no solamente nos marca su relación emocional con otro personaje, sino el sentido y el valor que da a esa relación su protagonista (y con ella el autor):

DON ALONSO

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
no imprima forma el favor.
Naturaleza, en rigor,
conservó tantas edades
correspondiendo amistades,
que no hay animal perfeto
si no asiste a su conceto
la unión de dos voluntades.
De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor, que me encendió
con fuegos tan excesivos.
No me miraron altivos,

pues, cómo captamos, interpretamos y comunicamos emocionalmente los acontecimientos que estamos viviendo. Cuando un individuo se siente físicamente excitado por algo, tiene necesidad de descifrar esa excitación. La etiqueta o rótulo que aplica a los sentimientos emocionales (ira, temor, felicidad, etc.) estará influida por referentes educativos, experiencias pasadas, la situación en que la persona se encuentra y las reacciones de quienes le rodean.

Veamos en un estado de ánimo negativo de *Fausto*, de Goethe, la explicación que se da del mismo, y la influencia que tiene ello dentro del personaje:

FAUSTO: Cualquiera que sea el vestido que use, no por ello sentiré menos las miserias de mi existencia. Soy demasiado viejo para no pensar más que en divertirme, y sobrado joven para no tener deseos. Por tanto, ¿qué es lo que puede el mundo ofrecerme? [...] Cada mañana me despierto azorado, y de buena gana derramaría amargas lágrimas al ver que el nuevo día no ha de colmar ni uno solo de mis ardientes deseos, sino que, al contrario, su curso ha de desvanecer los presentimientos de toda alegría y hacer abortar las creaciones de mi agitado espíritu. Y luego cuando viene la noche me tiendo en mi lecho poseído de la mayor inquietud, por saber que me aguardan en él, no el reposo, sino espantosos sueños. El espíritu que reside en mi cuerpo puede agitar profundamente mi alma y disponer de mis fuerzas todas; pero es al parecer impotente en el exterior; por esto me es la existencia pesada, por esto deseo la muerte y detesto la vida.³

LA RELACIÓN EMOCIONAL CON LOS DEMÁS

Llamamos así a ese «algo especial» que un personaje despierta afectivamente en otro. Hay una relación aparente, según las convenciones sociales (por ejemplo, «son hermanos, luego se quieren»), que no nos sirve de mucho al crear nuestros personajes: pueden ser hermanos y no quererse, y, además, ¿qué intentamos decir realmente con «se quieren»? Hay muchas formas diferentes de quererse, e incluso ese querer se gradúa en intensidad, o tiene una ambivalencia con la agresividad (o el odio) que despierta ese mismo cariño en diferentes momentos, etc. Las formulaciones etiquetadas según las convenciones sociales son muy elementales, y no pertenecen ni a la realidad ni al mundo del arte, sino a una visión tópica y falsa de las relaciones humanas.

Una persona siente algo diferente por cada ser que le rodea, en una mezcla de emociones compleja que normalmente no elige, sino que ese

³ Johann Wolfgang Goethe, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

vínculo emocional se fija de manera automática en él, al margen de su voluntad. Influyen en ello factores diversos como:

- El atractivo físico: se da un efecto de halo por el cual se tiende a suponer que las personas hermosas (con arreglo a unos modelos establecidos) son también inteligentes, honradas, buenas, etc.
- La cercanía física: aumenta la frecuencia de contacto entre las personas próximas y la capacidad de establecer con ellos lazos afectivos.
- La competencia profesional: sentimos atracción por las personas que nos parecen eficaces en los campos que nos interesan.
- La semejanza: se relacionan más las personas que tienen antecedentes, intereses, actitudes o creencias similares.
- Los sistemas de necesidades complementarias: es importante para que se mantenga una relación positiva encontrar en el otro lo que creemos nos falta.
- La atracción interpersonal no consciente: modelos familiares interiorizados en nuestra infancia, etc.

Los escritores hemos de dotar a los personajes de ficción de estas relaciones emocionales, que poseemos automáticamente los seres humanos. Ellas serán las que definan su ser en función de sus afectos (aceptados o rechazados por los demás personajes). Veamos las palabras que Lope de Vega pone en boca de D. Alonso, al comenzar *El caballero de Olmedo*, con las que no solamente nos marca su relación emocional con otro personaje, sino el sentido y el valor que da a esa relación su protagonista (y con ella el autor):

DON ALONSO

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
no imprima forma el favor.
Naturaleza, en rigor,
conservó tantas edades
correspondiendo amistades,
que no hay animal perfeto
si no asiste a su conceto
la unión de dos voluntades.
De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor, que me encendió
con fuegos tan excesivos.
No me miraron altivos,

pues, cómo captamos, interpretamos y comunicamos emocionalmente los acontecimientos que estamos viviendo. Cuando un individuo se siente físicamente excitado por algo, tiene necesidad de descifrar esa excitación. La etiqueta o rótulo que aplica a los sentimientos emocionales (ira, temor, felicidad, etc.) estará influida por referentes educativos, experiencias pasadas, la situación en que la persona se encuentra y las reacciones de quienes le rodean.

Veamos en un estado de ánimo negativo de *Fausto*, de Goethe, la explicación que se da del mismo, y la influencia que tiene ello dentro del personaje:

FAUSTO: Cualquiera que sea el vestido que use, no por ello sentiré menos las miserias de mi existencia. Soy demasiado viejo para no pensar más que en divertirme, y sobrado joven para no tener deseos. Por tanto, ¿qué es lo que puede el mundo ofrecerme? [...] Cada mañana me despierto azorado, y de buena gana derramaría amargas lágrimas al ver que el nuevo día no ha de colmar ni uno solo de mis ardientes deseos, sino que, al contrario, su curso ha de desvanecer los presentimientos de toda alegría y hacer abortar las creaciones de mi agitado espíritu. Y luego cuando viene la noche me tiendo en mi lecho poseído de la mayor inquietud, por saber que me aguardan en él, no el reposo, sino espantosos sueños. El espíritu que reside en mi cuerpo puede agitar profundamente mi alma y disponer de mis fuerzas todas; pero es al parecer impotente en el exterior; por esto me es la existencia pesada, por esto deseo la muerte y detesto la vida.³

LA RELACIÓN EMOCIONAL CON LOS DEMÁS

Llamamos así a ese «algo especial» que un personaje despierta afectivamente en otro. Hay una relación aparente, según las convenciones sociales (por ejemplo, «son hermanos, luego se quieren»), que no nos sirve de mucho al crear nuestros personajes: pueden ser hermanos y no quererse, y, además, ¿qué intentamos decir realmente con «se quieren»? Hay muchas formas diferentes de quererse, e incluso ese querer se gradúa en intensidad, o tiene una ambivalencia con la agresividad (o el odio) que despierta ese mismo cariño en diferentes momentos, etc. Las formulaciones etiquetadas según las convenciones sociales son muy elementales, y no pertenecen ni a la realidad ni al mundo del arte, sino a una visión tópica y falsa de las relaciones humanas.

Una persona siente algo diferente por cada ser que le rodea, en una mezcla de emociones compleja que normalmente no elige, sino que ese

³ Johann Wolfgang Goethe, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

vínculo emocional se fija de manera automática en él, al margen de su voluntad. Influyen en ello factores diversos como:

- El atractivo físico: se da un efecto de halo por el cual se tiende a suponer que las personas hermosas (con arreglo a unos modelos establecidos) son también inteligentes, honradas, buenas, etc.
- La cercanía física: aumenta la frecuencia de contacto entre las personas próximas y la capacidad de establecer con ellos lazos afectivos.
- La competencia profesional: sentimos atracción por las personas que nos parecen eficaces en los campos que nos interesan.
- La semejanza: se relacionan más las personas que tienen antecedentes, intereses, actitudes o creencias similares.
- Los sistemas de necesidades complementarias: es importante para que se mantenga una relación positiva encontrar en el otro lo que creemos nos falta.
- La atracción interpersonal no consciente: modelos familiares interiorizados en nuestra infancia, etc.

Los escritores hemos de dotar a los personajes de ficción de estas relaciones emocionales, que poseemos automáticamente los seres humanos. Ellas serán las que definan su ser en función de sus afectos (aceptados o rechazados por los demás personajes). Veamos las palabras que Lope de Vega pone en boca de D. Alonso, al comenzar *El caballero de Olmedo*, con las que no solamente nos marca su relación emocional con otro personaje, sino el sentido y el valor que da a esa relación su protagonista (y con ella el autor):

DON ALONSO

Amor, no te llame amor
el que no te corresponde,
pues que no hay materia adonde
no imprima forma el favor.
Naturaleza, en rigor,
conservó tantas edades
correspondiendo amistades,
que no hay animal perfecto
si no asiste a su conceto
la unión de dos voluntades.
De los espíritus vivos
de unos ojos procedió
este amor, que me encendió
con fuegos tan excesivos.
No me miraron altivos,

antes, con dulce mudanza,
me dieron tal confianza,
que, con poca diferencia,
pensando correspondencia,
engendra amor esperanza.
Ojos, si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos;
pero si tú, ciego dios,
diversas flechas tomaste,
no te alabes que alcanzaste
la vitoria; que perdiste
si de mí solo naciste,
pues imperfeto quedaste.⁴

Estas relaciones emocionales de un personaje con otro van evolucionando a lo largo de la trama, y aumentan, o cambian transformándose a veces en las contrarias, según los acontecimientos que vivan los que las poseen.

En nuestra vida, además, no sólo nos preocupa lo que sentimos por los otros, sino también lo que ellos opinan de nosotros (al menos, algunas de estas personas). Por ello muchos de nuestros actos están encaminados a tratar de «mejorar» esas opiniones. Lo mismo les sucede a los personajes de ficción. Falsifican en ocasiones sus necesidades, creencias y deseos, a fin de obtener una mirada positiva de los demás (o de alguien concreto a quien necesitan, y que creen que no les aceptaría de mostrarse como son). En sus relaciones emocionales con los otros, juzgan y se saben juzgados, lo que hace que sea muy difícil una dinámica espontánea. Dominan así en las relaciones interpersonales muchas veces las apariencias, hasta hacer «olvidar», de alguna forma, los auténticos rasgos y deseos, suplantados por la imagen externa que todos los seres —tanto reales como de ficción— quieren comunicar para ser aceptados (y queridos).

LA RELACIÓN EMOCIONAL CON UNO MISMO

La opinión que el personaje tiene de sí mismo en cada momento de su vida escénica (y los sentimientos que ello despierta en él) crea su relación emocional consigo mismo, y es similar a la que establece con los demás, y a la que sabe (o cree) que los demás establecen con él. Ello determina su grado de ajuste y equilibrio personal. El sentido del «sí mismo» consiste en

todo aquello que el individuo considera propio de él (yo físico, social y psicológico). Su función última es tratar de crearse una vida positiva y emocionalmente satisfactoria. La relación emocional con uno mismo está basada en la convicción de que ejercemos control sobre los acontecimientos que nos suceden, y, por tanto, que somos responsables de ellos y de nuestro destino. Todos estos aspectos del «sí mismo» elevan o rebajan los sentimientos de «autoestima» y «autoesquema», y son sumamente importantes para entender muchas de las acciones del personaje teatral.

Tomemos como ejemplo de necesidad de autoestima, las palabras de Alberto en mi obra *Bajarse al moro* (en la escena que estudiamos como modelo de estrategias en el cap. 13: «Protagonista y antagonista»). Este personaje trata de mantener una relación emocional positiva consigo mismo a pesar de la actitud práctica y egoísta que tiene en ese momento, justificándose ante la petición de ayuda de su amigo:

ALBERTO: ¡Que me sueltes! ¡Suéltame, que te...! (*Le da en el brazo herido sin querer al forcejear. Jaimito se repliega agarrándose con dolor.*) Lo siento. ¿Te he hecho daño? Perdona. Tienes que entenderlo. Haré lo que pueda, pero más adelante; ahora me voy. ¿Puedo irme cuando quiera, no? ¿O es que me tengo que quedar aquí a vivir con vosotros toda la vida? Tú estás jodido por lo que estás jodido. Pues lo siento, tío, Elena se viene conmigo. Nos vamos juntos, y nos vamos. Y ya está. ¿Qué se va a hacer? La vida es así, no me la he inventado yo. Y Chusa... tampoco se va a morir por esto. Le pasa a más gente, y no se muere. Aquí cada uno hace lo que le conviene, ¿o me ha preguntado ella a mí, acaso, si me parecía bien que fuera a eso? Yo no me meto, te lo he dicho, así que... ¡Yo no soy el padre de nadie aquí, coño! No sé cómo no te das cuenta de que si me ven ahora con vosotros me la cargo.⁵

De los conceptos de autoesquema y autoestima, que son tan importantes para poder entender el comportamiento de los personajes en su vida escénica, hablaremos más detenidamente en el próximo capítulo al referirnos a un modelo dinámico de personalidad.

Para cerrar este punto, veamos la última escena de *Tío Vanía* de Chéjov de la que hemos hablado anteriormente, llena de respuestas emocionales de sus personajes ante los acontecimientos de su vida, que recoge de alguna manera mucho de lo expuesto en este capítulo:

(*Teleguín entra de puntillas y, sentándose junto a la puerta, comienza a templar bajito la guitarra.*)

VOINITZKII: (*A Sonia y acariciándole el cabello con la mano.*) ¡Niña mía!... ¡Cuánto sufro!... ¡Oh, si supieras cuánto sufro!...

⁴ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Ed. Castalia, 1992.

⁵ José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988.

antes, con dulce mudanza,
me dieron tal confianza,
que, con poca diferencia,
pensando correspondencia,
engendra amor esperanza.
Ojos, si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos;
pero si tú, ciego dios,
diversas flechas tomaste,
no te alabes que alcanzaste
la vitoria; que perdiste
si de mí solo naciste,
pues imperfeto quedaste.⁴

Estas relaciones emocionales de un personaje con otro van evolucionando a lo largo de la trama, y aumentan, o cambian transformándose a veces en las contrarias, según los acontecimientos que vivan los que las poseen.

En nuestra vida, además, no sólo nos preocupa lo que sentimos por los otros, sino también lo que ellos opinan de nosotros (al menos, algunas de estas personas). Por ello muchos de nuestros actos están encaminados a tratar de «mejorar» esas opiniones. Lo mismo les sucede a los personajes de ficción. Falsifican en ocasiones sus necesidades, creencias y deseos, a fin de obtener una mirada positiva de los demás (o de alguien concreto a quien necesitan, y que creen que no les aceptaría de mostrarse como son). En sus relaciones emocionales con los otros, juzgan y se saben juzgados, lo que hace que sea muy difícil una dinámica espontánea. Dominan así en las relaciones interpersonales muchas veces las apariencias, hasta hacer «olvidar», de alguna forma, los auténticos rasgos y deseos, suplantados por la imagen externa que todos los seres —tanto reales como de ficción— quieren comunicar para ser aceptados (y queridos).

LA RELACIÓN EMOCIONAL CON UNO MISMO

La opinión que el personaje tiene de sí mismo en cada momento de su vida escénica (y los sentimientos que ello despierta en él) crea su relación emocional consigo mismo, y es similar a la que establece con los demás, y a la que sabe (o cree) que los demás establecen con él. Ello determina su grado de ajuste y equilibrio personal. El sentido del «sí mismo» consiste en

⁴ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Ed. Castalia, 1992.

todo aquello que el individuo considera propio de él (yo físico; social y psicológico). Su función última es tratar de crearse una vida positiva y emocionalmente satisfactoria. La relación emocional con uno mismo está basada en la convicción de que ejercemos control sobre los acontecimientos que nos suceden, y, por tanto, que somos responsables de ellos y de nuestro destino. Todos estos aspectos del «sí mismo» elevan o rebajan los sentimientos de «autoestima» y «autoesquema», y son sumamente importantes para entender muchas de las acciones del personaje teatral.

Tomemos como ejemplo de necesidad de autoestima, las palabras de Alberto en mi obra *Bajarse al moro* (en la escena que estudiamos como modelo de estrategias en el cap. 13: «Protagonista y antagonista»). Este personaje trata de mantener una relación emocional positiva consigo mismo a pesar de la actitud práctica y egoísta que tiene en ese momento, justificándose ante la petición de ayuda de su amigo:

ALBERTO: ¡Que me sueltes! ¡Suéltame, que te...! (*Le da en el brazo herido sin querer al forcejear. Jaimito se repliega agarrándose con dolor.*) Lo siento. ¿Te he hecho daño? Perdona. Tienes que entenderlo. Haré lo que pueda, pero más adelante; ahora me voy. ¿Puedo irme cuando quiera, no? ¿O es que me tengo que quedar aquí a vivir con vosotros toda la vida? Tú estás jodido por lo que estás jodido. Pues lo siento, tío, Elena se viene conmigo. Nos vamos juntos, y nos vamos. Y ya está. ¿Qué se va a hacer? La vida es así, no me la he inventado yo. Y Chusa... tampoco se va a morir por esto. Le pasa a más gente, y no se muere. Aquí cada uno hace lo que le conviene, ¿o me ha preguntado ella a mí, acaso, si me parecía bien que fuera a eso? Yo no me meto, te lo he dicho, así que... ¡Yo no soy el padre de nadie aquí, coño! No sé cómo no te das cuenta de que si me ven ahora con vosotros me la cargo.⁵

De los conceptos de autoesquema y autoestima, que son tan importantes para poder entender el comportamiento de los personajes en su vida escénica, hablaremos más detenidamente en el próximo capítulo al referirnos a un modelo dinámico de personalidad.

Para cerrar este punto, veamos la última escena de *Tío Vania* de Chéjov de la que hemos hablado anteriormente, llena de respuestas emocionales de sus personajes ante los acontecimientos de su vida, que recoge de alguna manera mucho de lo expuesto en este capítulo:

(*Teleguín entra de puntillas y, sentándose junto a la puerta, comienza a templar bajito la guitarra.*)

VOINTZKII: (*A Sonia y acariciándole el cabello con la mano.*) ¡Niña mía!... ¡Cuánto sufro!... ¡Oh, si supieras cuánto sufro!...

⁵ José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988.

antes, con dulce mudanza,
me dieron tal confianza,
que, con poca diferencia,
pensando correspondencia,
engendra amor esperanza.
Ojos, si ha quedado en vos
de la vista el mismo efeto,
amor vivirá perfeto,
pues fue engendrado de dos;
pero si tú, ciego dios,
diversas flechas tomaste,
no te alabes que alcanzaste
la vitoria; que perdiste
si de mí solo naciste,
pues imperfeto quedaste.⁴

Estas relaciones emocionales de un personaje con otro van evolucionando a lo largo de la trama, y aumentan, o cambian transformándose a veces en las contrarias, según los acontecimientos que vivan los que las poseen.

En nuestra vida, además, no sólo nos preocupa lo que sentimos por los otros, sino también lo que ellos opinan de nosotros (al menos, algunas de estas personas). Por ello muchos de nuestros actos están encaminados a tratar de «mejorar» esas opiniones. Lo mismo les sucede a los personajes de ficción. Falsifican en ocasiones sus necesidades, creencias y deseos, a fin de obtener una mirada positiva de los demás (o de alguien concreto a quien necesitan, y que creen que no les aceptaría de mostrarse como son). En sus relaciones emocionales con los otros, juzgan y se saben juzgados, lo que hace que sea muy difícil una dinámica espontánea. Dominan así en las relaciones interpersonales muchas veces las apariencias, hasta hacer «olvidar», de alguna forma, los auténticos rasgos y deseos, suplantados por la imagen externa que todos los seres —tanto reales como de ficción— quieren comunicar para ser aceptados (y queridos).

LA RELACIÓN EMOCIONAL CON UNO MISMO

La opinión que el personaje tiene de sí mismo en cada momento de su vida escénica (y los sentimientos que ello despierta en él) crea su relación emocional consigo mismo, y es similar a la que establece con los demás, y a la que sabe (o cree) que los demás establecen con él. Ello determina su grado de ajuste y equilibrio personal. El sentido del «sí mismo» consiste en

⁴ Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, Madrid, Ed. Castalia, 1991.

todo aquello que el individuo considera propio de él (yo físico, social y psicológico). Su función última es tratar de crearse una vida positiva y emocionalmente satisfactoria. La relación emocional con uno mismo está basada en la convicción de que ejercemos control sobre los acontecimientos que nos suceden, y, por tanto, que somos responsables de ellos y de nuestro destino. Todos estos aspectos del «sí mismo» elevan o rebajan los sentimientos de «autoestima» y «autoesquema», y son sumamente importantes para entender muchas de las acciones del personaje teatral.

Tomemos como ejemplo de necesidad de autoestima, las palabras de Alberto en mi obra *Bajarse al moro* (en la escena que estudiamos como modelo de estrategias en el cap. 13: «Protagonista y antagonista»). Este personaje trata de mantener una relación emocional positiva consigo mismo a pesar de la actitud práctica y egoísta que tiene en ese momento, justificándose ante la petición de ayuda de su amigo:

ALBERTO: ¡Que me sueltes! ¡Suéltame, que te...! (*Le da en el brazo herido sin querer al forcejear. Jaimito se repliega agarrándose con dolor.*) Lo siento. ¿Te he hecho daño? Perdona. Tienes que entenderlo. Haré lo que pueda, pero más adelante; ahora me voy. ¿Puedo irme cuando quiera, no? ¿O es que me tengo que quedar aquí a vivir con vosotros toda la vida? Tú estás jodido por lo que estás jodido. Pues lo siento, tío, Elena se viene conmigo. Nos vamos juntos, y nos vamos. Y ya está. ¿Qué se va a hacer? La vida es así, no me la he inventado yo. Y Chusa... tampoco se va a morir por esto. Le pasa a más gente, y no se muere. Aquí cada uno hace lo que le conviene, ¿o me ha preguntado ella a mí, acaso, si me parecía bien que fuera a eso? Yo no me meto, te lo he dicho, así que... ¡Yo no soy el padre de nadie aquí, coño! No sé cómo no te das cuenta de que si me ven ahora con vosotros me la carga.⁵

De los conceptos de autoesquema y autoestima, que son tan importantes para poder entender el comportamiento de los personajes en su vida escénica, hablaremos más detenidamente en el próximo capítulo al referirnos a un modelo dinámico de personalidad.

Para cerrar este punto, veamos la última escena de *Tío Vania* de Chéjov de la que hemos hablado anteriormente, llena de respuestas emocionales de sus personajes ante los acontecimientos de su vida, que recoge de alguna manera mucho de lo expuesto en este capítulo:

(*Teleguín entra de puntillas y, sentándose junto a la puerta, comienza a templar bajito la guitarra.*)

VOINITZKII: (*A Sonia y acariciándole el cabello con la mano.*) ¡Niña mía!... ¡Cuánto sufro!... ¡Oh, si supieras cuánto sufro!...

⁵ José Luis Alonso de Santos, *Bajarse al moro*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988.

SONIA: ¡Qué se le va a hacer!... ¡Hay que vivir! (*Pausa.*) ¡Viviremos, Tío Vania!... ¡Pasaremos por una hilera de largos, largos días..., de largos anochece- res..., soportando pacientemente las pruebas que el destino nos envíe!... ¡Tra- bajaremos para los demás, lo mismo ahora que en la vejez, sin saber de descanso!... ¡Cuando llegue nuestra hora, moriremos sumisos, y allí, al otro la- do de la tumba, diremos que hemos sufrido, que hemos llorado, que hemos padecido amargura!... ¡Dios se apiadará de nosotros, y entonces, tío..., querido tío..., conoceremos una vida maravillosa..., clara..., fina!... ¡La alegría vendrá a nosotros y, con una sonrisa, volviendo con emoción la vista a nuestras desdi- chas presentes..., descansaremos!... ¡Tengo fe, tío!... ¿Creo apasionadamente! ¡Ardientemente!... (*Con voz cansada, arrodillándose ante él y apoyando la cabeza en sus manos.*) ¡Descansaremos! (*Teleguín rasguea bajito en la guita- rra.*) ¡Descansaremos!... ¡Oiremos a los ángeles, contemplaremos un cielo cua- jado de diamantes y veremos cómo, bajo él, toda la maldad terrestre, todos nuestros sufrimientos, se ahogan en una misericordia que llenará el Univer- so!... ¡Y nuestra vida será quieta, tierna, dulce como una caricia!... ¡Tengo fe!... ¡Tengo fe!... (*Secándole las lágrimas.*) ¡Pobre!... ¡Pobre!... ¡Pobre tío Vania!... ¡Estás llorando! (*Entre lágrimas.*) ¡Tu vida no conoció la alegría..., pero espera, tío Vania, espera!... ¡Descansaremos! (*Abrazándole.*) ¡Descansaremos! (*Se oye el golpeteo del cayado del guarda. Teleguín rasguea en la guitarra; María Va- silievna anota algo en el margen del artículo que está leyendo; Marina hace calceta.*) ¡Descansaremos! (*El telón desciende lentamente...*).⁶

30. UN MODELO DINÁMICO DE PERSONALIDAD

Las relaciones emocionales consigo mismo, y con los demás, le sirven al personaje no sólo para definir su vida afectiva, sino también a la hora de anticipar los acontecimientos. Parte, por tanto, de sus experiencias ante- riores, y de sus juicios sobre cómo actuó y cómo fueron los resultados de dichas experiencias, para organizar su futuro. Nos alejamos de aquello que creemos que va a causarnos dolor, y al contrario, nos instalamos en relaciones que pensamos que no deteriorarán más la imagen que tenemos de nosotros mismos (y la que creemos que tienen los demás).

En el capítulo anterior hemos hablado de la dimensión emocional del personaje, y de la importancia que tiene el sentido de sí mismo (autoes- quema y autoestima) para poder entender muchos de los actos de su com- portamiento. Pasamos a analizar a continuación estas dos variables funda- mentales de la conducta:

- AUTOESQUEMA: Las personas recordamos mejor la información sobre las formas de ser que consideramos autodescriptivas, que sobre aquellas que no lo son. A las cosas más relevantes para nuestro yo, les damos un trato cognoscitivo especial, manteniéndonos en guar- dia sobre aquellos elementos que le afectan, orientados y atentos a cualquier posible modificación en la relación del «yo» con el «no-yo». Ese egocentrismo hace que vivamos el mundo que nos rodea situán- donos nosotros en el punto central de dicho mapa regulador, kiló- metro cero del que parten todos los sistemas, valores, ideologías, medidas, etc. A lo largo de nuestra vida vemos cómo ese punto se va desplazando hacia la periferia, lo que desorganiza en muchos casos nuestros esquemas de personalidad. Madurar es, de alguna forma,

⁶ Anton Chéjov, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

SONIA: ¡Qué se le va a hacer!... ¡Hay que vivir! (*Pausa.*) ¡Viviremos, Tío Vanial!... ¡Pasaremos por una hilera de largos, largos días..., de largos anochececes..., soportando pacientemente las pruebas que el destino nos envíe!... ¡Trabajaremos para los demás, lo mismo ahora que en la vejez, sin saber de descanso!... ¡Cuando llegue nuestra hora, moriremos sumisos, y allí, al otro lado de la tumba, diremos que hemos sufrido, que hemos llorado, que hemos padecido amargura!... ¡Dios se apiadará de nosotros, y entonces, tío..., querido tío..., conoceremos una vida maravillosa..., clara..., fina!... ¡La alegría vendrá a nosotros y, con una sonrisa, volviendo con emoción la vista a nuestras desdichas presentes..., descansaremos!... ¡Tengo fe, tío!... ¡Creo apasionadamente! ¡Ardientemente!... (*Con voz cansada, arrodillándose ante él y apoyando la cabeza en sus manos.*) ¡Descansaremos! (*Teleguín rasguea bajito en la guitarra.*) ¡Descansaremos!... ¡Oiremos a los ángeles, contemplaremos un cielo cuajado de diamantes y veremos cómo, bajo él, toda la maldad terrestre, todos nuestros sufrimientos, se ahogan en una misericordia que llenará el Universo!... ¡Y nuestra vida será quieta, tierna, dulce como una caricia!... ¡Tengo fe!... ¡Tengo fe!... (*Secándole las lágrimas.*) ¡Pobre!... ¡Pobre!... ¡Pobre tío Vanial!... ¡Estás llorando! (*Entre lágrimas.*) ¡Tu vida no conoció la alegría..., pero espera, tío Vania, espera!... ¡Descansaremos! (*Abrazándole.*) ¡Descansaremos! (*Se oye el golpeteo del cayado del guarda. Teleguín rasguea en la guitarra; María Vasílievna anota algo en el margen del artículo que está leyendo; Marina hace calceta.*) ¡Descansaremos! (*El telón desciende lentamente.*)⁶

⁶ Anton Chéjov, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

30. UN MODELO DINÁMICO DE PERSONALIDAD

Las relaciones emocionales consigo mismo, y con los demás, le sirven al personaje no sólo para definir su vida afectiva, sino también a la hora de anticipar los acontecimientos. Parte, por tanto, de sus experiencias anteriores, y de sus juicios sobre cómo actuó y cómo fueron los resultados de dichas experiencias, para organizar su futuro. Nos alejamos de aquello que creemos que va a causarnos dolor, y al contrario, nos instalamos en relaciones que pensamos que no deteriorarán más la imagen que tenemos de nosotros mismos (y la que creemos que tienen los demás).

En el capítulo anterior hemos hablado de la dimensión emocional del personaje, y de la importancia que tiene el sentido de sí mismo (autoesquema y autoestima) para poder entender muchos de los actos de su comportamiento. Pasamos a analizar a continuación estas dos variables fundamentales de la conducta:

- AUTOESQUEMA: Las personas recordamos mejor la información sobre las formas de ser que consideramos autodescriptivas, que sobre aquellas que no lo son. A las cosas más relevantes para nuestro yo, les damos un trato cognoscitivo especial, manteniéndonos en guardia sobre aquellos elementos que le afectan, orientados y atentos a cualquier posible modificación en la relación del «yo» con el «no-yo». Ese egocentrismo hace que vivamos el mundo que nos rodea situándonos nosotros en el punto central de dicho mapa regulador, kilómetro cero del que parten todos los sistemas, valores, ideologías, medidas, etc. A lo largo de nuestra vida vemos cómo ese punto se va desplazando hacia la periferia, lo que desorganiza en muchos casos nuestros esquemas de personalidad. Madurar es, de alguna forma,

SONIA: ¡Qué se le va a hacer!... ¡Hay que vivir! (*Pausa.*) ¡Viviremos, Tío Vania!... ¡Pasaremos por una hilera de largos, largos días..., de largos anochececeres..., soportando pacientemente las pruebas que el destino nos envíe!... ¡Trabajaremos para los demás, lo mismo ahora que en la vejez, sin saber de descanso!... ¡Cuando llegue nuestra hora, moriremos sumisos, y allí, al otro lado de la tumba, diremos que hemos sufrido, que hemos llorado, que hemos padecido amargura!... ¡Dios se apiadará de nosotros, y entonces, tío..., querido tío..., conoceremos una vida maravillosa..., clara..., fina!... ¡La alegría vendrá a nosotros y, con una sonrisa, volviendo con emoción la vista a nuestras desdichas presentes..., descansaremos!... ¡Tengo fe, tío!... ¡Creo apasionadamente! ¡Ardientemente!... (*Con voz cansada, arrodillándose ante él y apoyando la cabeza en sus manos.*) ¡Descansaremos! (*Teleguín rasguea bajito en la guitarra.*) ¡Descansaremos!... ¡Oiremos a los ángeles, contemplaremos un cielo cuajado de diamantes y veremos cómo, bajo él, toda la maldad terrestre, todos nuestros sufrimientos, se ahogan en una misericordia que llenará el Universo!... ¡Y nuestra vida será quieta, tierna, dulce como una caricia!... ¡Tengo fe!... ¡Tengo fe!... (*Secándole las lágrimas.*) ¡Pobre!... ¡Pobre!... ¡Pobre tío Vania!... ¡Estás llorando! (*Entre lágrimas.*) ¡Tu vida no conoció la alegría..., pero espera, tío Vania, espera!... ¡Descansaremos! (*Abrazándole.*) ¡Descansaremos! (*Se oye el golpeteo del cayado del guarda. Teleguín rasguea en la guitarra; María Vasílievna anota algo en el margen del artículo que está leyendo; Marina hace calceta.*) ¡Descansaremos! (*El telón descende lentamente.*)⁶

30. UN MODELO DINÁMICO DE PERSONALIDAD

Las relaciones emocionales consigo mismo, y con los demás, le sirven al personaje no sólo para definir su vida afectiva, sino también a la hora de anticipar los acontecimientos. Parte, por tanto, de sus experiencias anteriores, y de sus juicios sobre cómo actuó y cómo fueron los resultados de dichas experiencias, para organizar su futuro. Nos alejamos de aquello que creemos que va a causarnos dolor, y al contrario, nos instalamos en relaciones que pensamos que no deteriorarán más la imagen que tenemos de nosotros mismos (y la que creemos que tienen los demás).

En el capítulo anterior hemos hablado de la dimensión emocional del personaje, y de la importancia que tiene el sentido de sí mismo (autoesquema y autoestima) para poder entender muchos de los actos de su comportamiento. Pasamos a analizar a continuación estas dos variables fundamentales de la conducta:

- **AUTOESQUEMA:** Las personas recordamos mejor la información sobre las formas de ser que consideramos autodescriptivas, que sobre aquellas que no lo son. A las cosas más relevantes para nuestro yo, les damos un trato cognoscitivo especial, manteniéndonos en guardia sobre aquellos elementos que le afectan, orientados y atentos a cualquier posible modificación en la relación del «yo» con el «no-yo». Ese egocentrismo hace que vivamos el mundo que nos rodea situándonos nosotros en el punto central de dicho mapa regulador, kilómetro cero del que parten todos los sistemas, valores, ideologías, medidas, etc. A lo largo de nuestra vida vemos cómo ese punto se va desplazando hacia la periferia, lo que desorganiza en muchos casos nuestros esquemas de personalidad. Madurar es, de alguna forma,

⁶ Anton Chéjov, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

comprender que si nosotros tenemos un mapa con nuestro yo en el centro, lo mismo les ocurre a los demás, lo que hace complejas y dificultosas las relaciones interpersonales.

- **AUTOESTIMA:** Es el juicio personal de tipo afectivo que hace el individuo respecto a su propio valor. Las evaluaciones que hacemos de nosotros mismos reflejan la continua retroalimentación que realizamos a partir de los juicios de los demás. Existe una necesidad básica de mantener y acrecentar la relación emocional positiva con uno mismo, pues la amenaza o descalificación a este concepto produce ansiedad. En otras palabras, la autoestima es una organización de la experiencia que nace de la necesidad de evitar o minimizar los incidentes negativos de nuestra vida, y de mantener a salvo nuestro yo por encima, si es preciso, de las evidencias que recibimos.

Muchos de los actos de los personajes en las obras dramáticas no pueden comprenderse si no se ven como un intento de mejorar la imagen que tienen de sí mismos o, al menos, de no empeorarla más. A veces es difícil negarle a una persona lo que nos pide, para que no varíe su relación emocional con nosotros, y otras por no variar la nuestra propia. Nadie acepta ser injusto, malvado, egoísta, avaro o ruin. Normalmente cuando negamos algo a alguien (y más si sospechamos que tiene derecho a pedirlo y nosotros no a negarlo), o utilizamos a las personas como medios para conseguir nuestros intereses, cubrimos el acto de explicaciones para que no empeore la opinión que los demás tienen de nosotros, y sobre todo, para no empeorar la nuestra propia.

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, en la escena de mi obra *Bajarse al moro* se pueden ver las explicaciones que da Alberto a Jaimito sobre las razones de su negativa a concederle lo que le pide. Se las puse al escribir esta escena no para tratar de arreglar la relación emocional con su amigo, que en ese momento no le importa (ni antes, realmente), sino para tranquilizar su conciencia de buena persona (según sus principios de ser aún no integrado en la regla social de pasar por encima de los demás). A partir de ese momento ya no volverá a ser el que era, es consciente de ello, y trata de defenderse como puede del escozor que siente dentro.

Una persona con una alta estima de sí misma tiende a estar bien ajustada, y, al contrario, el que se juzga y se condena sufrirá, inevitablemente, trastornos de personalidad.

Serán mecanismos de defensa del sujeto ante dificultades en su autoestima:

- LA FALSIFICACIÓN (emitir una imagen ficticia de sí mismo por miedo a ser desvalorado).

- EL JUICIO NEGATIVO (lo que realmente soy es un fracaso, y por ello nadie me va a querer).
- LA DISTORSIÓN DEFENSIVA de las propias experiencias (lo que me produce ansiedad no existe o es culpa de otros).
- LA VULNERABILIDAD EXCESIVA (si todo nos afecta, nos pasamos la vida en guardia y dependiendo de los otros).

La persona (o personaje) sin autoestima acabará necesitando a alguien que tenga una imagen construida positivamente, y sea capaz de ayudarle. Las personas nos diferenciamos según el grado en que necesitamos la «mirada positiva» ajena, para poder tener una mirada positiva propia. Algo semejante les ocurre a los personajes. Algunos tienen la seguridad de que ellos mismos son capaces de cambiar o mejorar sus vidas (e incluso las de los demás). Otros creen, en cambio, que eso no es posible para ellos, que todo está contra ellos, llegando incluso al suicidio como única forma de eliminar a su principal enemigo (ellos mismos).

Veamos los parlamentos finales del personaje Ivanov de Chéjov, en la última escena de la obra del mismo nombre, momentos antes de pegarse un tiro y caer el telón:

IVANOV: Hubo un tiempo en que fui joven, impulsivo, sincero, inteligente... Amaba, detestaba y creía, pero con fe distinta de la de los demás. Trabajaba y aspiraba a luchar con molinos de viento... Me daba con la cabeza en la pared y, por ello, sin medir mis fuerzas, ni reflexionar, cargué un fardo demasiado pesado sobre mi espalda; ésta crujió, y mis tendones se distendieron... Bebía hasta la embriaguez, trabajaba, y mi dinamismo no conocía medida... ¿Y dime?... ¿Podía, acaso, obrar de otra manera?... ¡Somos tan pocos, y tanto el trabajo a realizar!... ¡Cuánto trabajo, Dios mío!... ¡He aquí, sin embargo, el modo cruel con que ahora la vida, por la que así luché, se venga de mí!... ¡Tengo la sensación de haberme quedado tullido!... ¡A los treinta años, soy un viejo que se ha calzado las zapatillas! ¡Con la cabeza pesada, el alma perezosa, cansado, molido, quebrantado, sin fe, sin amor, sin objetivo!...; vago entre las gentes como una sombra, sin saber quién soy, para qué vivo, ni lo que quiero!... ¡Y ya empieza a antojármese el amor, tontería; el cariño, empalago; el trabajo, un algo sin sentido, y las canciones y las disertaciones, cosas vulgares y viejas! ¡A todas partes me acompaña el frío aburrimiento, el descontento y la repugnancia a la vida!... ¡Estoy perdido sin remedio!... ¡Ves ante ti a un hombre que a los treinta y cinco años está ya fatigado, desilusionado, aplastado por la nulidad de sus propias hazañas!... ¡Este hombre se muere de vergüenza y se burla de su propia debilidad! [...] ¡Es mucho el tiempo que llevo ya rodando cuesta abajo!... ¡Ya es hora de pararme! ¡Ya es hora de terminar!

¹ Anton Chéjov, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

comprender que si nosotros tenemos un mapa con nuestro yo en el centro, lo mismo les ocurre a los demás, lo que hace complejas y dificultosas las relaciones interpersonales.

- AUTOESTIMA: Es el juicio personal de tipo afectivo que hace el individuo respecto a su propio valor. Las evaluaciones que hacemos de nosotros mismos reflejan la continua retroalimentación que realizamos a partir de los juicios de los demás. Existe una necesidad básica de mantener y acrecentar la relación emocional positiva con uno mismo, pues la amenaza o descalificación a este concepto produce ansiedad. En otras palabras, la autoestima es una organización de la experiencia que nace de la necesidad de evitar o minimizar los incidentes negativos de nuestra vida, y de mantener a salvo nuestro yo por encima, si es preciso, de las evidencias que recibimos.

Muchos de los actos de los personajes en las obras dramáticas no pueden comprenderse si no se ven como un intento de mejorar la imagen que tienen de sí mismos o, al menos, de no empeorarla más. A veces es difícil negarle a una persona lo que nos pide, para que no varíe su relación emocional con nosotros, y otras por no variar la nuestra propia. Nadie acepta ser injusto, malvado, egoísta, avaro o ruin. Normalmente cuando negamos algo a alguien (y más si sospechamos que tiene derecho a pedirlo y nosotros no a negarlo), o utilizamos a las personas como medios para conseguir nuestros intereses, cubrimos el acto de explicaciones para que no empeore la opinión que los demás tienen de nosotros, y sobre todo, para no empeorar la nuestra propia.

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, en la escena de mi obra *Bajarse al moro* se pueden ver las explicaciones que da Alberto a Jaimito sobre las razones de su negativa a concederle lo que le pide. Se las puse al escribir esta escena no para tratar de arreglar la relación emocional con su amigo, que en ese momento no le importa (ni antes, realmente), sino para tranquilizar su conciencia de buena persona (según sus principios de ser aún no integrado en la regla social de pasar por encima de los demás). A partir de ese momento ya no volverá a ser el que era, es consciente de ello, y trata de defenderse como puede del escozor que siente dentro.

Una persona con una alta estima de sí misma tiende a estar bien ajustada, y, al contrario, el que se juzga y se condena sufrirá, inevitablemente, trastornos de personalidad.

Serán mecanismos de defensa del sujeto ante dificultades en su autoestima:

- LA FALSIFICACIÓN (emitir una imagen ficticia de sí mismo por miedo a ser desvalorado).

- EL JUICIO NEGATIVO (lo que realmente soy es un fracaso, y por ello nadie me va a querer).
- LA DISTORSIÓN DEFENSIVA de las propias experiencias (lo que me produce ansiedad no existe o es culpa de otros).
- LA VULNERABILIDAD EXCESIVA (si todo nos afecta, nos pasamos la vida en guardia y dependiendo de los otros).

La persona (o personaje) sin autoestima acabará necesitando a alguien que tenga una imagen construida positivamente, y sea capaz de ayudarle. Las personas nos diferenciamos según el grado en que necesitamos la «mirada positiva» ajena, para poder tener una mirada positiva propia. Algo semejante les ocurre a los personajes. Algunos tienen la seguridad de que ellos mismos son capaces de cambiar o mejorar sus vidas (e incluso las de los demás). Otros creen, en cambio, que eso no es posible para ellos, que todo está contra ellos, llegando incluso al suicidio como única forma de eliminar a su principal enemigo (ellos mismos).

Veamos los parlamentos finales del personaje Ivanov de Chéjov, en la última escena de la obra del mismo nombre, momentos antes de pegarse un tiro y caer el telón:

IVANOV: Hubo un tiempo en que fui joven, impulsivo, sincero, inteligente... Amaba, detestaba y creía, pero con fe distinta de la de los demás. Trabajaba y aspiraba a luchar con molinos de viento... Me daba con la cabeza en la pared y, por ello, sin medir mis fuerzas, ni reflexionar, cargué un fardo demasiado pesado sobre mi espalda; ésta crujió, y mis tendones se distendieron... Bebía hasta la embriaguez, trabajaba, y mi dinamismo no conocía medida... ¿Y dime?... ¿Podía, acaso, obrar de otra manera?... ¡Somos tan pocos, y tanto el trabajo a realizar!... ¡Cuánto trabajo, Dios mío!... ¡He aquí, sin embargo, el modo cruel con que ahora la vida, por la que así luché, se venga de mí!... ¡Tengo la sensación de haberme quedado tullido!... ¡A los treinta años, soy un viejo que se ha calzado las zapatillas! ¡Con la cabeza pesada, el alma perezosa, cansado, molido, quebrantado, sin fe, sin amor, sin objetivo..., vago entre las gentes como una sombra, sin saber quién soy, para qué vivo, ni lo que quiero!... ¡Y ya empieza a antojármese el amor, tontería; el cariño, empalago; el trabajo, un algo sin sentido, y las canciones y las disertaciones, cosas vulgares y viejas! ¡A todas partes me acompaña el frío aburrimiento, el descontento y la repugnancia a la vida!... ¡Estoy perdido sin remedio!... ¡Ves ante ti a un hombre que a los treinta y cinco años está ya fatigado, desilusionado, aplastado por la nulidad de sus propias hazañas!... ¡Este hombre se muere de vergüenza y se burla de su propia debilidad! [...] ¡Es mucho el tiempo que llevo ya rodando cuesta abajo!... ¡Ya es hora de pararme! ¡Ya es hora de terminar!†

† Anton Chéjov, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

comprender que si nosotros tenemos un mapa con nuestro yo en el centro, lo mismo les ocurre a los demás, lo que hace complejas y difíciles las relaciones interpersonales.

- **AUTOESTIMA:** Es el juicio personal de tipo afectivo que hace el individuo respecto a su propio valor. Las evaluaciones que hacemos de nosotros mismos reflejan la continua retroalimentación que realizamos a partir de los juicios de los demás. Existe una necesidad básica de mantener y acrecentar la relación emocional positiva con uno mismo, pues la amenaza o descalificación a este concepto produce ansiedad. En otras palabras, la autoestima es una organización de la experiencia que nace de la necesidad de evitar o minimizar los incidentes negativos de nuestra vida, y de mantener a salvo nuestro yo por encima, si es preciso, de las evidencias que recibimos.

Muchos de los actos de los personajes en las obras dramáticas no pueden comprenderse si no se ven como un intento de mejorar la imagen que tienen de sí mismos o, al menos, de no empeorarla más. A veces es difícil negarle a una persona lo que nos pide, para que no varíe su relación emocional con nosotros, y otras por no variar la nuestra propia. Nadie acepta ser injusto, malvado, egoísta, avaro o ruin. Normalmente cuando negamos algo a alguien (y más si sospechamos que tiene derecho a pedirlo y nosotros no a negarlo), o utilizamos a las personas como medios para conseguir nuestros intereses, cubrimos el acto de explicaciones para que no empeore la opinión que los demás tienen de nosotros, y sobre todo, para no empeorar la nuestra propia.

Como hemos expuesto en el capítulo anterior, en la escena de mi obra *Bajarse al moro* se pueden ver las explicaciones que da Alberto a Jaimito sobre las razones de su negativa a concederle lo que le pide. Se las puse al escribir esta escena no para tratar de arreglar la relación emocional con su amigo, que en ese momento no le importa (ni antes, realmente), sino para tranquilizar su conciencia de buena persona (según sus principios de ser aún no integrado en la regla social de pasar por encima de los demás). A partir de ese momento ya no volverá a ser el que era, es consciente de ello, y trata de defenderse como puede del escozor que siente dentro.

Una persona con una alta estima de sí misma tiende a estar bien ajustada, y, al contrario, el que se juzga y se condena sufrirá, inevitablemente, trastornos de personalidad.

Serán mecanismos de defensa del sujeto ante dificultades en su autoestima:

- **LA FALSIFICACIÓN** (emitir una imagen ficticia de sí mismo por miedo a ser desvalorado).

- **EL JUICIO NEGATIVO** (lo que realmente soy es un fracaso, y por ello nadie me va a querer).
- **LA DISTORSIÓN DEFENSIVA** de las propias experiencias (lo que me produce ansiedad no existe o es culpa de otros).
- **LA VULNERABILIDAD EXCESIVA** (si todo nos afecta, nos pasamos la vida en guardia y dependiendo de los otros).

La persona (o personaje) sin autoestima acabará necesitando a alguien que tenga una imagen construida positivamente, y sea capaz de ayudarle. Las personas nos diferenciamos según el grado en que necesitamos la «mirada positiva» ajena, para poder tener una mirada positiva propia. Algo semejante les ocurre a los personajes. Algunos tienen la seguridad de que ellos mismos son capaces de cambiar o mejorar sus vidas (e incluso las de los demás). Otros creen, en cambio, que eso no es posible para ellos, que todo está contra ellos, llegando incluso al suicidio como única forma de eliminar a su principal enemigo (ellos mismos).

Veamos los parlamentos finales del personaje Ivanov de Chéjov, en la última escena de la obra del mismo nombre, momentos antes de pegarse un tiro y caer el telón:

IVANOV: Hubo un tiempo en que fui joven, impulsivo, sincero, inteligente... Amaba, detestaba y creía, pero con fe distinta de la de los demás. Trabajaba y aspiraba a luchar con molinos de viento... Me daba con la cabeza en la pared y, por ello, sin medir mis fuerzas, ni reflexionar, cargué un fardo demasiado pesado sobre mi espalda; ésta crujió, y mis tendones se distendieron... Bebía hasta la embriaguez, trabajaba, y mi dinamismo no conocía medida... ¿Y dime?... ¿Podía, acaso, obrar de otra manera?... ¡Somos tan pocos, y tanto el trabajo a realizar!... ¡Cuánto trabajo, Dios mío!... ¡He aquí, sin embargo, el modo cruel con que ahora la vida, por la que así luché, se venga de mí!... ¡Tengo la sensación de haberme quedado tullido!... ¡A los treinta años, soy un viejo que se ha calzado las zapatillas! ¡Con la cabeza pesada, el alma perezosa, cansado, molido, quebrantado, sin fe, sin amor, sin objetivo..., vago entre las gentes como una sombra, sin saber quién soy, para qué vivo, ni lo que quiero!... ¡Y ya empieza a antojármese el amor, tontería; el cariño, empalago; el trabajo, un algo sin sentido, y las canciones y las disertaciones, cosas vulgares y viejas! ¡A todas partes me acompaña el frío aburrimiento, el descontento y la repugnancia a la vida!... ¡Estoy perdido sin remedio!... ¡Ves ante ti a un hombre que a los treinta y cinco años está ya fatigado, desilusionado, aplastado por la nulidad de sus propias hazañas!... ¡Este hombre se muere de vergüenza y se burla de su propia debilidad! [...] ¡Es mucho el tiempo que llevo ya rodando cuesta abajo!... ¡Ya es hora de pararme! ¡Ya es hora de terminar!

¹ Anton Chéjov, *Obras completas*, Madrid, Ed. Aguilar, 1979.

LOS CONSTRUCTOS PERSONALES

Es importante señalar que el tipo de relaciones emocionales consigo mismo y con los demás, así como la anticipación de acontecimientos en función de las mismas, los hacemos, como es lógico, a partir de nuestros sistemas de valores. Para que alguien se considere un pecador ha de ser creyente en Dios, etc. Ello nos permite conocer a los personajes no sólo por sus opiniones y emociones sobre los otros, sino por los constructos personales (valores y creencias) en que se fundamentan dichos afectos.

Si un personaje conceptualiza a otros como «muy interesados por el dinero», no nos aporta información de esos otros, sino de sí mismo y de la gran importancia que tiene en él esa dimensión económica de la vida. Los seres humanos (y los personajes) percibimos nuestro entorno basándonos en constructos personales. Un profesor que ve a sus estudiantes como inútiles y perezosos es diferente de otro que los ve como positivos. Sus opiniones no nos dirán mucho de sus alumnos, sino de ellos mismos y sus formas de ver, y juzgar, con arreglo a sus categorías conceptuales, es decir, su teoría del mundo.

No sólo los conflictos externos despiertan un comportamiento emocional en el personaje, sino también sus conflictos internos. En la mimesis que realiza con los seres vivos, el ser de ficción libra sus grandes batallas tanto en el mundo, como en su propio «yo».

Veamos, como ejemplo de constructos personales, las opiniones de Amanda, en *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, sobre las muchachas solteras, y sobre la dependencia económica, tan importante en su vida:

AMANDA: (*A su hija Laura.*) Y bien... ¿Qué haremos ahora, querida, el resto de nuestra vida? ¿Quedarnos sentadas simplemente mirando pasar el desfile? ¿Divertirnos con el zoológico de cristal? ¿Ejecutar eternamente esos discos gastados que tu padre nos dejó como un doloroso recuerdo suyo? No podemos estudiar una carrera comercial. No, no podemos. Eso sólo nos causa indigestión. ¿Qué nos queda ahora sino depender de otros durante el resto de nuestras vidas? Créeme Laura: sé perfectamente qué les pasa a las mujeres solteras que no están preparadas para ocupar una posición. He visto casos tan lamentables en el Sur... Solteronas apenas toleradas que vivían de la caridad de una cuñada... metidas en alguna ratonera... hostigadas por la cuñada para que se fueran a vivir con otra cuñada... como golondrinas... sin nido..., ¡comiendo la corteza de la humillación durante toda su vida! ¿Es ése el futuro que nos hemos trazado? Juro que no veo otra alternativa. Y no creo que esa alternativa sea muy agradable...²

² Tennessee Williams, *El zoológico de cristal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1966.

UN MODELO DE PERSONALIDAD

Vamos a entrar ahora en el análisis de las batallas interiores a las que nos hemos referido en anteriores apartados. Para hacerlo usaremos un modelo dinámico de personalidad suficientemente conocido para no ofrecer grandes dificultades, que al margen de su mayor o menor valor dentro del campo científico nos sirve, al menos de una forma metafórica, para dar una imagen clara de la dinámica de esa lucha. Según esta teoría psicoanalítica, la relación del individuo con el mundo se establece a partir de estas tres instancias de la personalidad:

- Yo padre (-SUPERYÓ-). Principio de autoridad: normas sociales interiorizadas, aprendizaje cultural, ético, moral, etc.
- Yo niño (-ELLO-). Principio del placer: instintos, fuente biológica de las pulsiones, impulsos inconscientes, etc.
- Yo adulto (-YO-). Principio de realidad: órgano de mediación, incorporado por la experiencia y la maduración.

El conflicto interno de un personaje se origina cuando se mueve en la cuerda tensa entre el principio del placer (metas interiores deseadas) y el principio de autoridad (prohibiciones interiores). Como vemos es un esquema similar al que estudiamos en el conflicto externo, pero que se produce dentro del personaje. Supongamos, a modo de ejemplo, que un personaje se siente atraído sexualmente por otro. Una parte de sí mismo (su yo niño) exige la satisfacción inmediata de sus deseos, y encuentra oposición en otra (su yo padre), que le prohíbe esa satisfacción. El diálogo surgido entre las dos partes sería de este tipo:

- ¡Vamos, ánimo, adelante! Haz lo que desees.
- ¡Está prohibido!
- ¡A ti que te importa! Lo necesitas.
- ¡Si lo haces, te arrepentirás!, etc.

El yo adulto del individuo intervendría entonces en la disputa (si está bien desarrollado) con una solución que trataría de conciliar ambas partes:

- Calma, tengo un plan para... legalmente, poco a poco, con arreglo a las normas, etc.

En sus esfuerzos por reducir la tensión, el yo adulto podría emprender acciones destinadas a desarrollar la amistad, el noviazgo, el matrimonio,

LOS CONSTRUCTOS PERSONALES

Es importante señalar que el tipo de relaciones emocionales consigo mismo y con los demás, así como la anticipación de acontecimientos en función de las mismas, los hacemos, como es lógico, a partir de nuestros sistemas de valores. Para que alguien se considere un pecador ha de ser creyente en Dios, etc. Ello nos permite conocer a los personajes no sólo por sus opiniones y emociones sobre los otros, sino por los constructos personales (valores y creencias) en que se fundamentan dichos afectos.

Si un personaje conceptualiza a otros como «muy interesados por el dinero», no nos aporta información de esos otros, sino de sí mismo y de la gran importancia que tiene en él esa dimensión económica de la vida. Los seres humanos (y los personajes) percibimos nuestro entorno basándonos en constructos personales. Un profesor que ve a sus estudiantes como inútiles y perezosos es diferente de otro que los ve como positivos. Sus opiniones no nos dirán mucho de sus alumnos, sino de ellos mismos y sus formas de ver, y juzgar, con arreglo a sus categorías conceptuales, es decir, su teoría del mundo.

No sólo los conflictos externos despiertan un comportamiento emocional en el personaje, sino también sus conflictos internos. En la mimesis que realiza con los seres vivos, el ser de ficción libra sus grandes batallas tanto en el mundo, como en su propio «yo».

Veamos, como ejemplo de constructos personales, las opiniones de Amanda, en *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, sobre las muchachas solteras, y sobre la dependencia económica, tan importante en su vida:

AMANDA: (*A su hija Laura.*) Y bien... ¿Qué haremos ahora, querida, el resto de nuestra vida? ¿Quedarnos sentadas simplemente mirando pasar el desfile? ¿Divertirnos con el zoológico de cristal? ¿Ejecutar eternamente esos discos gastados que tu padre nos dejó como un doloroso recuerdo suyo? No podemos estudiar una carrera comercial. No, no podemos. Eso sólo nos causa indigestión. ¿Qué nos queda ahora sino depender de otros durante el resto de nuestras vidas? Créeme Laura: sé perfectamente qué les pasa a las mujeres solteras que no están preparadas para ocupar una posición. He visto casos tan lamentables en el Sur... Solteronas apenas toleradas que vivían de la caridad de una cuñada... metidas en alguna ratonera... hostigadas por la cuñada para que se fueran a vivir con otra cuñada... como golondrinas... sin nido..., ¡comiendo la corteza de la humillación durante toda su vida! ¿Es ése el futuro que nos hemos trazado? Juro que no veo otra alternativa. Y no creo que esa alternativa sea muy agradable...²

² Tennessee Williams, *El zoológico de cristal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1966.

UN MODELO DE PERSONALIDAD

Vamos a entrar ahora en el análisis de las batallas interiores a las que nos hemos referido en anteriores apartados. Para hacerlo usaremos un modelo dinámico de personalidad suficientemente conocido para no ofrecer grandes dificultades, que al margen de su mayor o menor valor dentro del campo científico nos sirve, al menos de una forma metafórica, para dar una imagen clara de la dinámica de esa lucha. Según esta teoría psicoanalítica, la relación del individuo con el mundo se establece a partir de estas tres instancias de la personalidad:

- Yo padre (-SUPERYÓ-). Principio de autoridad: normas sociales interiorizadas, aprendizaje cultural, ético, moral, etc.
- Yo niño (-ELLO-). Principio del placer: instintos, fuente biológica de las pulsiones, impulsos inconscientes, etc.
- Yo adulto (-YO-). Principio de realidad: órgano de mediación, incorporado por la experiencia y la maduración.

El conflicto interno de un personaje se origina cuando se mueve en la cuerda tensa entre el principio del placer (metas interiores deseadas) y el principio de autoridad (prohibiciones interiores). Como vemos es un esquema similar al que estudiamos en el conflicto externo, pero que se produce dentro del personaje. Supongamos, a modo de ejemplo, que un personaje se siente atraído sexualmente por otro. Una parte de sí mismo (su yo niño) exige la satisfacción inmediata de sus deseos, y encuentra oposición en otra (su yo padre), que le prohíbe esa satisfacción. El diálogo surgido entre las dos partes sería de este tipo:

- ¡Vamos, ámate, adelante! Haz lo que desees.
- ¡Está prohibido!
- ¡A ti que te importa! Lo necesitas.
- ¡Si lo haces, te arrepentirás!, etc.

El yo adulto del individuo intervendría entonces en la disputa (si está bien desarrollado) con una solución que trataría de conciliar ambas partes:

- Calma, tengo un plan para... legalmente, poco a poco, con arreglo a las normas, etc.

En sus esfuerzos por reducir la tensión, el yo adulto podría emprender acciones destinadas a desarrollar la amistad, el noviazgo, el matrimonio,

LOS CONSTRUCTOS PERSONALES

Es importante señalar que el tipo de relaciones emocionales consigo mismo y con los demás, así como la anticipación de acontecimientos en función de las mismas, los hacemos, como es lógico, a partir de nuestros sistemas de valores. Para que alguien se considere un pecador ha de ser creyente en Dios, etc. Ello nos permite conocer a los personajes no sólo por sus opiniones y emociones sobre los otros, sino por los constructos personales (valores y creencias) en que se fundamentan dichos afectos.

Si un personaje conceptualiza a otros como «muy interesados por el dinero», no nos aporta información de esos otros, sino de sí mismo y de la gran importancia que tiene en él esa dimensión económica de la vida. Los seres humanos (y los personajes) percibimos nuestro entorno basándonos en constructos personales. Un profesor que ve a sus estudiantes como inútiles y perezosos es diferente de otro que los ve como positivos. Sus opiniones no nos dirán mucho de sus alumnos, sino de ellos mismos y sus formas de ver, y juzgar, con arreglo a sus categorías conceptuales, es decir, su teoría del mundo.

No sólo los conflictos externos despiertan un comportamiento emocional en el personaje, sino también sus conflictos internos. En la mimesis que realiza con los seres vivos, el ser de ficción libra sus grandes batallas tanto en el mundo, como en su propio «yo».

Veamos, como ejemplo de constructos personales, las opiniones de Amanda, en *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, sobre las muchachas solteras, y sobre la dependencia económica, tan importante en su vida:

AMANDA: (A su hija Laura.) Y bien... ¿Qué haremos ahora, querida, el resto de nuestra vida? ¿Quedarnos sentadas simplemente mirando pasar el desfile? ¿Divertirnos con el zoológico de cristal? ¿Ejecutar eternamente esos discos gastados que tu padre nos dejó como un doloroso recuerdo suyo? No podemos estudiar una carrera comercial. No, no podemos. Eso sólo nos causa indignación. ¿Qué nos queda ahora sino depender de otros durante el resto de nuestras vidas? Créeme Laura: sé perfectamente qué les pasa a las mujeres solteras que no están preparadas para ocupar una posición. He visto casos tan lamentables en el Sur... Solteronas apenas toleradas que vivían de la caridad de una cuñada... metidas en alguna ratonera... hostigadas por la cuñada para que se fueran a vivir con otra cuñada... como golondrinas... sin nido..., ¡comiendo la corteza de la humillación durante toda su vida! ¿Es ése el futuro que nos hemos trazado? Juro que no veo otra alternativa. Y no creo que esa alternativa sea muy agradable...²

² Tennessee Williams, *El zoológico de cristal*, Buenos Aires, Ed. Losada, 1966.

UN MODELO DE PERSONALIDAD

Vamos a entrar ahora en el análisis de las batallas interiores a las que nos hemos referido en anteriores apartados. Para hacerlo usaremos un modelo dinámico de personalidad suficientemente conocido para no ofrecer grandes dificultades, que al margen de su mayor o menor valor dentro del campo científico nos sirve, al menos de una forma metafórica, para dar una imagen clara de la dinámica de esa lucha. Según esta teoría psicoanalítica, la relación del individuo con el mundo se establece a partir de estas tres instancias de la personalidad:

- Yo padre (-SUPERYÓ.). Principio de autoridad: normas sociales interiorizadas, aprendizaje cultural, ético, moral, etc.
- Yo niño (-ELLO.). Principio del placer: instintos, fuente biológica de las pulsiones, impulsos inconscientes, etc.
- Yo adulto (-YO.). Principio de realidad: órgano de mediación, incorporado por la experiencia y la maduración.

El conflicto interno de un personaje se origina cuando se mueve en la cuerda tensa entre el principio del placer (metas interiores deseadas) y el principio de autoridad (prohibiciones interiores). Como vemos es un esquema similar al que estudiamos en el conflicto externo, pero que se produce dentro del personaje. Supongamos, a modo de ejemplo, que un personaje se siente atraído sexualmente por otro. Una parte de sí mismo (su yo niño) exige la satisfacción inmediata de sus deseos, y encuentra oposición en otra (su yo padre), que le prohíbe esa satisfacción. El diálogo surgido entre las dos partes sería de este tipo:

- ¡Vamos, ánimo, adelante! Haz lo que deseas.
- ¡Está prohibido!
- ¡A ti que te importa! Lo necesitas.
- ¡Si lo haces, te arrepentirás!, etc.

El yo adulto del individuo intervendría entonces en la disputa (si está bien desarrollado) con una solución que trataría de conciliar ambas partes:

- Calma, tengo un plan para... legalmente, poco a poco, con arreglo a las normas, etc.

En sus esfuerzos por reducir la tensión, el yo adulto podría emprender acciones destinadas a desarrollar la amistad, el noviazgo, el matrimonio,

etc. En el caso de existir dificultades en ese camino (estar la persona ya casada...), si el yo niño es muy poderoso, intentaría la seducción pasara lo que pasara. Al contrario, si el yo padre es dominante, puede obligar a desplazar o sublimar las energías sexuales hacia otras actividades.

Veamos más detenidamente cada una de estas tres variables citadas, y su funcionamiento:

– El YO PADRE («superyó») es una reproducción interior de lo que el individuo ha visto y oído hacer a sus padres cuando él era niño (a partir del superyó de éstos). Toda situación externa en la cual el niño se sienta en dependencia hasta el extremo de no poder discutir o poner en duda las cosas (programas de televisión, hermanos mayores, adultos, etc.) aporta datos que se graban en el padre interior que llevamos dentro. Los datos del yo padre serán una carga, o un beneficio, según resulten apropiados para cada momento; o según hayan sido dominados en parte por el yo adulto. El padre, o superyó, actúa como juez dentro de nosotros, censurando los pensamientos y las acciones del yo niño, y tratando de influir lo más posible en el yo adulto. Llamamos «conciencia» a la parte del yo padre que representa todas las acciones por las cuales una persona ha recibido (o puede recibir) castigo, al activarse sus sentimientos de culpabilidad.

Nuestro superyó tiende a hacernos actuar de acuerdo con nuestro «yo ideal», que designa una posición mítica del yo, y representa el comportamiento aprobado y premiado por los padres y educadores en la infancia. El yo ideal es una fuente de objetivos y aspiraciones: cuando se cumplen sus criterios, se siente orgullo, cuando no, amargura.

Mediante estos procesos el superyó actúa como un «padre interiorizado» que controla el comportamiento. En términos freudianos, una persona con un superyó débilmente desarrollado tendrá una personalidad delictiva, criminal o antisocial (sin frenos culturales y morales). En cambio, un superyó exageradamente estricto o represivo puede causar inhibición, intranquencia o sentimientos de culpabilidad intolerables.

– El YO NIÑO («ello») está formado por los instintos y necesidades biológicas heredadas, que están presentes desde el nacimiento. Es irracional, impulsivo, y funciona a partir de la idea de omnipotencia y del principio del placer, buscando siempre expresarse libremente. Si la personalidad humana sólo estuviese bajo el control del yo niño, el mundo sería terriblemente caótico. Hay quienes describen a los recién nacidos como todo «ello», porque exigen la satisfacción inmediata de sus necesidades.

El yo niño es la fuente de energía para toda la psique o personalidad. Esta energía, llamada «libido», surge de los instintos de vida (Eros) que promueven la supervivencia y son la base de los deseos sexuales. Freud tam-

bién postuló un instinto de muerte (Tánatos), al que consideraba responsable de los impulsos agresivos y destructores. La mayor parte de las energías del ello se orientan hacia la descarga de tensiones relacionadas con el sexo y la agresividad.

– El YO ADULTO («yo») es el sistema encargado del pensamiento, la planificación y la decisión. Al crecer, el niño descubre que es capaz de hacer algo que brota de su propia conciencia y de su pensamiento original. Esta autorrealización es el principio del yo adulto, que se ocupa principalmente de transformar los estímulos en elementos de información, y de ordenar y archivar estos datos basándose en la experiencia adquirida. A partir de él, la persona puede empezar a distinguir las diferencias entre la vida tal y como le fue mostrada y enseñada (yo padre), la vida tal y como la sentía, la deseaba o la imaginaba (yo niño), y la vida tal y como la ve por sí mismo (yo adulto).

Descrito a veces como «el ejecutivo», el yo adulto mantiene el control consciente de la personalidad. Su energía deriva del yo niño (al que se puede comparar con un rey ciego cuyo poder es tremendo, pero que debe confiar en los demás para que cumplan sus órdenes). El yo adulto, por su parte, obtiene poder para dirigir la personalidad coordinando los deseos del niño con la realidad externa. Así el yo adulto se rige por el principio de realidad, lo que implica demorar la acción hasta que ésta sea pertinente. Es, en definitiva, un ordenador que elabora decisiones después de organizar la información recibida de tres fuentes: el padre, el niño, y los actos que el adulto ha reunido y está reuniendo en su experiencia.

DIFERENTES TIPOS DE COMPORTAMIENTOS

Las relaciones entre las tres instancias de personalidad citadas pueden originar diferentes tipos de comportamientos y personalidades. En situaciones de gran tensión, las fronteras entre el padre, el niño y el adulto pueden volverse frágiles, borrosas y vulnerables, o bien el yo adulto puede verse transferido al estado de padre o de niño. En el primer caso aparece el conflicto interior: el yo adulto sufre un desequilibrio, el padre aplasta al niño o el niño aplasta al padre.

La transferencia puede producirse, por ejemplo, cuando una persona se halla presa de sus sentimientos, o cuando su ira predomina por encima de su razón. Entonces decimos que el niño domina la escena, que ha tomado el mando. Pero no todo retorno al niño es negativo. El yo niño posee un vasto depósito de datos positivos: en él residen la creatividad, la curiosidad, el deseo de aprender, de explorar y de conocer, la necesidad de

etc. En el caso de existir dificultades en ese camino (estar la persona ya casada...), si el yo niño es muy poderoso, intentaría la seducción pasara lo que pasara. Al contrario, si el yo padre es dominante, puede obligar a desplazar o sublimar las energías sexuales hacia otras actividades.

Veamos más detenidamente cada una de estas tres variables citadas, y su funcionamiento:

— El YO PADRE («superyó») es una reproducción interior de lo que el individuo ha visto y oído hacer a sus padres cuando él era niño (a partir del superyó de éstos). Toda situación externa en la cual el niño se sienta en dependencia hasta el extremo de no poder discutir o poner en duda las cosas (programas de televisión, hermanos mayores, adultos, etc.) aporta datos que se graban en el padre interior que llevamos dentro. Los datos del yo padre serán una carga, o un beneficio, según resulten apropiados para cada momento; o según hayan sido dominados en parte por el yo adulto. El padre, o superyó, actúa como juez dentro de nosotros, censurando los pensamientos y las acciones del yo niño, y tratando de influir lo más posible en el yo adulto. Llamamos «conciencia» a la parte del yo padre que representa todas las acciones por las cuales una persona ha recibido (o puede recibir) castigo, al activarse sus sentimientos de culpabilidad.

Nuestro superyó tiende a hacernos actuar de acuerdo con nuestro «yo ideal», que designa una posición mítica del yo, y representa el comportamiento aprobado y premiado por los padres y educadores en la infancia. El yo ideal es una fuente de objetivos y aspiraciones: cuando se cumplen sus criterios, se siente orgullo, cuando no, amargura.

Mediante estos procesos el superyó actúa como un «padre interiorizado» que controla el comportamiento. En términos freudianos, una persona con un superyó débilmente desarrollado tendrá una personalidad delictiva, criminal o antisocial (sin frenos culturales y morales). En cambio, un superyó exageradamente estricto o represivo puede causar inhibición, intransigencia o sentimientos de culpabilidad intolerables.

— El YO NIÑO («ello») está formado por los instintos y necesidades biológicas heredadas, que están presentes desde el nacimiento. Es irracional, impulsivo, y funciona a partir de la idea de omnipotencia y del principio del placer, buscando siempre expresarse libremente. Si la personalidad humana sólo estuviese bajo el control del yo niño, el mundo sería terriblemente caótico. Hay quienes describen a los recién nacidos como todo «ello», porque exigen la satisfacción inmediata de sus necesidades.

El yo niño es la fuente de energía para toda la psique o personalidad. Esta energía, llamada «libido», surge de los instintos de vida (Eros) que promueven la supervivencia y son la base de los deseos sexuales. Freud tam-

bién postuló un instinto de muerte (Tánatos), al que consideraba responsable de los impulsos agresivos y destructores. La mayor parte de las energías del ello se orientan hacia la descarga de tensiones relacionadas con el sexo y la agresividad.

— El YO ADULTO («yo») es el sistema encargado del pensamiento, la planificación y la decisión. Al crecer, el niño descubre que es capaz de hacer algo que brota de su propia conciencia y de su pensamiento original. Esta autorrealización es el principio del yo adulto, que se ocupa principalmente de transformar los estímulos en elementos de información, y de ordenar y archivar estos datos basándose en la experiencia adquirida. A partir de él, la persona puede empezar a distinguir las diferencias entre la vida tal y como le fue mostrada y enseñada (yo padre), la vida tal y como la sentía, la deseaba o la imaginaba (yo niño), y la vida tal y como la ve por sí mismo (yo adulto).

Descrito a veces como «el ejecutivo», el yo adulto mantiene el control consciente de la personalidad. Su energía deriva del yo niño (al que se puede comparar con un rey ciego cuyo poder es tremendo, pero que debe confiar en los demás para que cumplan sus órdenes). El yo adulto, por su parte, obtiene poder para dirigir la personalidad coordinando los deseos del niño con la realidad externa. Así el yo adulto se rige por el principio de realidad, lo que implica demorar la acción hasta que ésta sea pertinente. Es, en definitiva, un ordenador que elabora decisiones después de organizar la información recibida de tres fuentes: el padre, el niño, y los actos que el adulto ha reunido y está reuniendo en su experiencia.

DIFERENTES TIPOS DE COMPORTAMIENTOS

Las relaciones entre las tres instancias de personalidad citadas pueden originar diferentes tipos de comportamientos y personalidades. En situaciones de gran tensión, las fronteras entre el padre, el niño y el adulto pueden volverse frágiles, borrosas y vulnerables, o bien el yo adulto puede verse transferido al estado de padre o de niño. En el primer caso aparece el conflicto interior: el yo adulto sufre un desequilibrio, el padre aplasta al niño o el niño aplasta al padre.

La transferencia puede producirse, por ejemplo, cuando una persona se halla presa de sus sentimientos, o cuando su ira predomina por encima de su razón. Entonces decimos que el niño domina la escena, que ha tomado el mando. Pero no todo retorno al niño es negativo. El yo niño posee un vasto depósito de datos positivos: en él residen la creatividad, la curiosidad, el deseo de aprender, de explorar y de conocer, la necesidad de

etc. En el caso de existir dificultades en ese camino (estar la persona ya casada...), si el yo niño es muy poderoso, intentaría la seducción pasara lo que pasara. Al contrario, si el yo padre es dominante, puede obligar a desplazar o sublimar las energías sexuales hacia otras actividades.

Veamos más detenidamente cada una de estas tres variables citadas, y su funcionamiento:

– El YO PADRE («superyó») es una reproducción interior de lo que el individuo ha visto y oído hacer a sus padres cuando él era niño (a partir del superyó de éstos). Toda situación externa en la cual el niño se sienta en dependencia hasta el extremo de no poder discutir o poner en duda las cosas (programas de televisión, hermanos mayores, adultos, etc.) aporta datos que se graban en el padre interior que llevamos dentro. Los datos del yo padre serán una carga, o un beneficio, según resulten apropiados para cada momento; o según hayan sido dominados en parte por el yo adulto. El padre, o superyó, actúa como juez dentro de nosotros, censurando los pensamientos y las acciones del yo niño, y tratando de influir lo más posible en el yo adulto. Llamamos «conciencia» a la parte del yo padre que representa todas las acciones por las cuales una persona ha recibido (o puede recibir) castigo, al activarse sus sentimientos de culpabilidad.

Nuestro superyó tiende a hacernos actuar de acuerdo con nuestro «yo ideal», que designa una posición mítica del yo, y representa el comportamiento aprobado y premiado por los padres y educadores en la infancia. El yo ideal es una fuente de objetivos y aspiraciones: cuando se cumplen sus criterios, se siente orgullo, cuando no, amargura.

Mediante estos procesos el superyó actúa como un «padre interiorizado» que controla el comportamiento. En términos freudianos, una persona con un superyó débilmente desarrollado tendrá una personalidad delictiva, criminal o antisocial (sin frenos culturales y morales). En cambio, un superyó exageradamente estricto o represivo puede causar inhibición, intranquencia o sentimientos de culpabilidad intolerables.

– El YO NIÑO («ello») está formado por los instintos y necesidades biológicas heredadas, que están presentes desde el nacimiento. Es irracional, impulsivo, y funciona a partir de la idea de omnipotencia y del principio del placer, buscando siempre expresarse libremente. Si la personalidad humana sólo estuviese bajo el control del yo niño, el mundo sería terriblemente caótico. Hay quienes describen a los recién nacidos como todo «ello», porque exigen la satisfacción inmediata de sus necesidades.

El yo niño es la fuente de energía para toda la psique o personalidad. Esta energía, llamada «libido», surge de los instintos de vida (Eros) que promueven la supervivencia y son la base de los deseos sexuales. Freud tam-

bién postuló un instinto de muerte (Tánatos), al que consideraba responsable de los impulsos agresivos y destructores. La mayor parte de las energías del ello se orientan hacia la descarga de tensiones relacionadas con el sexo y la agresividad.

– El YO ADULTO («yo») es el sistema encargado del pensamiento, la planificación y la decisión. Al crecer, el niño descubre que es capaz de hacer algo que brota de su propia conciencia y de su pensamiento original. Esta autorrealización es el principio del yo adulto, que se ocupa principalmente de transformar los estímulos en elementos de información, y de ordenar y archivar estos datos basándose en la experiencia adquirida. A partir de él, la persona puede empezar a distinguir las diferencias entre la vida tal y como le fue mostrada y enseñada (yo padre), la vida tal y como la sentía, la deseaba o la imaginaba (yo niño), y la vida tal y como la ve por sí mismo (yo adulto).

Descrito a veces como «el ejecutivo», el yo adulto mantiene el control consciente de la personalidad. Su energía deriva del yo niño (al que se puede comparar con un rey ciego cuyo poder es tremendo, pero que debe confiar en los demás para que cumplan sus órdenes). El yo adulto, por su parte, obtiene poder para dirigir la personalidad coordinando los deseos del niño con la realidad externa. Así el yo adulto se rige por el principio de realidad, lo que implica demorar la acción hasta que ésta sea pertinente. Es, en definitiva, un ordenador que elabora decisiones después de organizar la información recibida de tres fuentes: el padre, el niño, y los actos que el adulto ha reunido y está reuniendo en su experiencia.

DIFERENTES TIPOS DE COMPORTAMIENTOS

Las relaciones entre las tres instancias de personalidad citadas pueden originar diferentes tipos de comportamientos y personalidades. En situaciones de gran tensión, las fronteras entre el padre, el niño y el adulto pueden volverse frágiles, borrosas y vulnerables, o bien el yo adulto puede verse transferido al estado de padre o de niño. En el primer caso aparece el conflicto interior: el yo adulto sufre un desequilibrio, el padre aplasta al niño o el niño aplasta al padre.

La transferencia puede producirse, por ejemplo, cuando una persona se halla presa de sus sentimientos, o cuando su ira predomina por encima de su razón. Entonces decimos que el niño domina la escena, que ha tomado el mando. Pero no todo retorno al niño es negativo. El yo niño posee un vasto depósito de datos positivos: en él residen la creatividad, la curiosidad, el deseo de aprender, de explorar y de conocer, la necesidad de

tocar, sentir y experimentar, etc. Todos estos sentimientos son susceptibles de ser reproducidos por el artista, con la incorporación de formas de lenguaje por su yo adulto de los juegos creativos de su yo niño. Dice Sigmund Freud de este proceso creador:

El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de pulsiones por ella exigida en primer término, y deja en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a sus dotes esenciales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad. Llega a ser así realmente, en cierto modo, el héroe, el rey, el creador o el amante que deseaba ser, sin tener que dar el enorme rodeo que supondría la modificación real del mundo externo a ello conducente. Pero si lo consigue es tan sólo porque los demás hombres entrañan igual insatisfacción ante la renuncia impuesta por la realidad y porque esa satisfacción resultante de la sustitución del principio del placer por el principio de realidad es por sí misma una parte de la realidad.³

El yo adulto siempre está atrapado en una posición intermedia, y las presiones a las cuales se somete suelen ser muy intensas. Además de satisfacer las exigencias opuestas del yo niño y el yo padre, tiene que hacer frente a la realidad externa. Cuando el yo adulto recibe amenazas o se encuentra abrumado, la persona siente ansiedad. Los impulsos del ello que amenazan con la pérdida de control producen lo que Freud denomina «ansiedad neurótica», al tiempo que las amenazas de castigo del superyó provocan ansiedad moral. Cada persona desarrolla sus propias maneras habituales de reducir estas ansiedades, y muchas acuden al uso de mecanismos de defensa del yo (como vimos en el capítulo anterior) para mitigar los conflictos internos.

Como vemos, se trata de una dura batalla entre las diferentes partes de nuestra persona que se prolonga durante toda nuestra vida. En ella se asientan el sufrimiento y la alegría, la realización personal y la sensación de inutilidad, el pesimismo y el optimismo, etc. Las depresiones, por ejemplo, surgen cuando el yo padre regaña al yo niño que llevamos dentro, ya que su conducta y sus deseos no se ajustan a sus leyes. Un modelo claro de esta conducta se da en la confesión cristiana, en que «el hijo» se arrepiente ante «el padre» de no haber obedecido sus preceptos, y promete no volver a hacerlo (o en caso contrario, volver a arrepentirse). Este tipo de relación edípica es sumamente importante dentro de la historia del teatro.

³ Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Ed. Altaya, 1993.

De la *Orestíada* a *Hamlet*, de *Medea* al *Cid*, de *Lear* a *Andrómaca*, de *Prometeo* a *Macbeth*..., la relación hijo-figura paterna (o ausencia de figura paterna) se repite en el esquema de enfrentamiento, dependencia, relación amorosa ambigua, etc., que preside dichas obras, sacando sobre el escenario estas fuerzas interiores del hombre.

Tomemos como ejemplo *La vida es sueño*, de Calderón. En ella se formula nítidamente este esquema de personalidad. Pensemos que toda la obra se da en la mente del personaje, y que en ella se enfrentan el «yo adulto» (Basilio), al «yo niño» (Segismundo en los primeros actos). Por miedo a su irracionalidad y a sus instintos más elementales (y a ser destronado por él), el rey Basilio encierra en una torre a su hijo Segismundo, que permanece así con su «ello» encarcelado. No es de extrañar que al verse luego en palacio, Segismundo se comporte como un niño caprichoso, egoísta y cruel (lo que confirma los temores del «yo padre»). Finalmente surgirá como intermediario en el conflicto el «yo adulto», y restablecerá la paz y el equilibrio, no sin ciertos sacrificios y privaciones de ambas partes.

Veamos tres parlamentos representativos de las tres instancias de la personalidad en dicha obra:

– Del «yo niño»:

SEGISMUNDO

(A Rosaura.) Sólo por ver si puedo,
harás que pierda a tu hermosura el miedo;
que soy muy inclinado
a vencer lo imposible. Hoy he arrojado
dese balcón a un hombre que decía
que hacerse no podía;
y así, por ver si puedo, cosa es llana
que arrojaré tu honor por la ventana.

– Del «yo adulto»:

SEGISMUNDO

Y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza.
No antes de venir el daño
se reserva ni se guarda.
[...] Sentencia del cielo fue.
Por más que quiso estorbarla
él, no pudo; y podré yo,

tocar, sentir y experimentar, etc. Todos estos sentimientos son susceptibles de ser reproducidos por el artista, con la incorporación de formas de lenguaje por su yo adulto de los juegos creativos de su yo niño. Dice Sigmund Freud de este proceso creador:

El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de pulsiones por ella exigida en primer término, y deja en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a sus dotes esenciales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad. Llega a ser así realmente, en cierto modo, el héroe, el rey, el creador o el amante que deseaba ser, sin tener que dar el enorme rodeo que supondría la modificación real del mundo externo a ello conducente. Pero si lo consigue es tan sólo porque los demás hombres entrañan igual insatisfacción ante la renuncia impuesta por la realidad y porque esa satisfacción resultante de la sustitución del principio del placer por el principio de realidad es por sí misma una parte de la realidad.³

El yo adulto siempre está atrapado en una posición intermedia, y las presiones a las cuales se somete suelen ser muy intensas. Además de satisfacer las exigencias opuestas del yo niño y el yo padre, tiene que hacer frente a la realidad externa. Cuando el yo adulto recibe amenazas o se encuentra abrumado, la persona siente ansiedad. Los impulsos del ello que amenazan con la pérdida de control producen lo que Freud denomina «ansiedad neurótica», al tiempo que las amenazas de castigo del superyó provocan ansiedad moral. Cada persona desarrolla sus propias maneras habituales de reducir estas ansiedades, y muchas acuden al uso de mecanismos de defensa del yo (como vimos en el capítulo anterior) para mitigar los conflictos internos.

Como vemos, se trata de una dura batalla entre las diferentes partes de nuestra persona que se prolonga durante toda nuestra vida. En ella se asientan el sufrimiento y la alegría, la realización personal y la sensación de inutilidad, el pesimismo y el optimismo, etc. Las depresiones, por ejemplo, surgen cuando el yo padre regaña al yo niño que llevamos dentro, ya que su conducta y sus deseos no se ajustan a sus leyes. Un modelo claro de esta conducta se da en la confesión cristiana, en que «el hijo» se arrepiente ante «el padre» de no haber obedecido sus preceptos, y promete no volver a hacerlo (o en caso contrario, volver a arrepentirse). Este tipo de relación edípica es sumamente importante dentro de la historia del teatro.

³ Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Ed. Altaya, 1993.

De la *Orestíada* a *Hamlet*, de *Medea* al *Cid*, de *Lear* a *Andrómaca*, de *Prometeo* a *Macbeth*..., la relación hijo-figura paterna (o ausencia de figura paterna) se repite en el esquema de enfrentamiento, dependencia, relación amorosa ambigua, etc., que preside dichas obras, sacando sobre el escenario estas fuerzas interiores del hombre.

Tomemos como ejemplo *La vida es sueño*, de Calderón. En ella se formula nítidamente este esquema de personalidad. Pensemos que toda la obra se da en la mente del personaje, y que en ella se enfrentan el «yo adulto» (Basilio), al «yo niño» (Segismundo en los primeros actos). Por miedo a su irracionalidad y a sus instintos más elementales (y a ser destronado por él), el rey Basilio encierra en una torre a su hijo Segismundo, que permanece así con su «ello» encarcelado. No es de extrañar que al verse luego en palacio, Segismundo se comporte como un niño caprichoso, egoísta y cruel (lo que confirma los temores del «yo padre»). Finalmente surgirá como intermediario en el conflicto el «yo adulto», y restablecerá la paz y el equilibrio, no sin ciertos sacrificios y privaciones de ambas partes.

Veamos tres parlamentos representativos de las tres instancias de la personalidad en dicha obra:

— Del «yo niño»:

SEGISMUNDO

(A Rosaura.) Sólo por ver si puedo,
harás que pierda a tu hermosura el miedo;
que soy muy inclinado
a vencer lo imposible. Hoy he arrojado
dese balcón a un hombre que decía
que hacerse no podía;
y así, por ver si puedo, cosa es llana
que arrojaré tu honor por la ventana.

— Del «yo adulto»:

SEGISMUNDO

Y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza.
No antes de venir el daño
se reserva ni se guarda.
[...] Sentencia del cielo fue.
Por más que quiso estorbarla
él, no pudo; y podré yo,

tocar, sentir y experimentar, etc. Todos estos sentimientos son susceptibles de ser reproducidos por el artista, con la incorporación de formas de lenguaje por su yo adulto de los juegos creativos de su yo niño. Dice Sigmund Freud de este proceso creador:

El artista es, originariamente, un hombre que se aparta de la realidad, porque no se resigna a aceptar la renuncia a la satisfacción de pulsiones por ella exigida en primer término, y deja en su fantasía sus deseos eróticos y ambiciosos. Pero encuentra el camino de retorno desde este mundo imaginario a la realidad, constituyendo con sus fantasías, merced a sus dotes esenciales, una nueva especie de realidades, admitidas por los demás hombres como valiosas imágenes de la realidad. Llega a ser así realmente, en cierto modo, el héroe, el rey, el creador o el amante que deseaba ser, sin tener que dar el enorme rodeo que supondría la modificación real del mundo externo a ello conducente. Pero si lo consigue es tan sólo porque los demás hombres entrañan igual insatisfacción ante la renuncia impuesta por la realidad y porque esa satisfacción resultante de la sustitución del principio del placer por el principio de realidad es por sí misma una parte de la realidad.³

El yo adulto siempre está atrapado en una posición intermedia, y las presiones a las cuales se somete suelen ser muy intensas. Además de satisfacer las exigencias opuestas del yo niño y el yo padre, tiene que hacer frente a la realidad externa. Cuando el yo adulto recibe amenazas o se encuentra abrumado, la persona siente ansiedad. Los impulsos del ello que amenazan con la pérdida de control producen lo que Freud denomina «ansiedad neurótica», al tiempo que las amenazas de castigo del superyó provocan ansiedad moral. Cada persona desarrolla sus propias maneras habituales de reducir estas ansiedades, y muchas acuden al uso de mecanismos de defensa del yo (como vimos en el capítulo anterior) para mitigar los conflictos internos.

Como vemos, se trata de una dura batalla entre las diferentes partes de nuestra persona que se prolonga durante toda nuestra vida. En ella se asientan el sufrimiento y la alegría, la realización personal y la sensación de inutilidad, el pesimismo y el optimismo, etc. Las depresiones, por ejemplo, surgen cuando el yo padre regaña al yo niño que llevamos dentro, ya que su conducta y sus deseos no se ajustan a sus leyes. Un modelo claro de esta conducta se da en la confesión cristiana, en que «el hijo» se arrepiente ante «el padre» de no haber obedecido sus preceptos, y promete no volver a hacerlo (o en caso contrario, volver a arrepentirse). Este tipo de relación edípica es sumamente importante dentro de la historia del teatro.

³ Sigmund Freud, *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Ed. Altaya, 1993.

De la *Orestíada* a *Hamlet*, de *Medea* al *Cid*, de *Lear* a *Andrómaca*, de *Prometeo* a *Macbeth*..., la relación hijo-figura paterna (o ausencia de figura paterna) se repite en el esquema de enfrentamiento, dependencia, relación amorosa ambigua, etc., que preside dichas obras, sacando sobre el escenario estas fuerzas interiores del hombre.

Tomemos como ejemplo *La vida es sueño*, de Calderón. En ella se formula nítidamente este esquema de personalidad. Pensemos que toda la obra se da en la mente del personaje, y que en ella se enfrentan el «yo adulto» (Basilio), al «yo niño» (Segismundo en los primeros actos). Por miedo a su irracionalidad y a sus instintos más elementales (y a ser destronado por él), el rey Basilio encierra en una torre a su hijo Segismundo, que permanece así con su «ello» encarcelado. No es de extrañar que al verse luego en palacio, Segismundo se comporte como un niño caprichoso, egoísta y cruel (lo que confirma los temores del «yo padre»). Finalmente surgirá como intermediario en el conflicto el «yo adulto», y restablecerá la paz y el equilibrio, no sin ciertos sacrificios y privaciones de ambas partes.

Veamos tres parlamentos representativos de las tres instancias de la personalidad en dicha obra:

– Del «yo niño»:

SEGISMUNDO

(A *Rosaura*.) Sólo por ver si puedo,
harás que pierda a tu hermosura el miedo;
que soy muy inclinado
a vencer lo imposible. Hoy he arrojado
ese balcón a un hombre que decía
que hacerse no podía;
y así, por ver si puedo, cosa es llana
que arrojaré tu honor por la ventana.

– Del «yo adulto»:

SEGISMUNDO

Y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser
con prudencia y con templanza.
No antes de venir el daño
se reserva ni se guarda.
[...] Sentencia del cielo fue.
Por más que quiso estorbarla
él, no pudo; y podré yo,

que soy menor en canas,
 en el valor y en la ciencia,
 vencerla. Señor, levanta;
 dame tu mano, que ya
 que el cielo te desengaña
 de que has errado en el modo
 de vencerle, humilde aguarda
 mi cuello a que tú te vengues.
 Rendido estoy a tus plantas.

– Del «yo padre»:

SEGISMUNDO

Pues que ya vencer aguarda
 mi valor grandes victorias,
 hoy ha de ser la más alta
 vencerme a mí. Astolfo dé
 la mano luego a Rosaura,
 pues sabe que de su honor
 es deuda y yo he de cobrarla.⁴

LA RELACIÓN DEL PERSONAJE CON LA REALIDAD

El esquema anterior sobre el conflicto padre-adulto-niño corresponde a una estructura intrapsíquica. Podemos ampliar este modelo dinámico de la persona en función de su contacto con el exterior. Somos criaturas sociales con necesidades sociales, no sólo con impulsos biológicos. En la relación con lo externo, la fuerza impulsora más importante de la personalidad será el intento de superar las dificultades (imperfecciones, competencia, integridad y dominio de las limitaciones).

Todos experimentamos sentimientos de inferioridad, principalmente porque empezamos la vida como criaturas pequeñas, débiles y relativamente desvalidas, rodeadas de adultos más grandes y poderosos. Los sentimientos de inferioridad también surgen de las inevitables limitaciones que todos tenemos. La lucha por alcanzar la superioridad se origina en estos sentimientos universales, pero cada persona elige un camino diferente para dominar sus propias limitaciones. Esta situación genera patrones de personalidad singulares en cada individuo.

A menudo todos nos sentimos aislados e impotentes en un mundo hostil; estos sentimientos arraigados desde la niñez producen una ansiedad

⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Ed. Castalia, 1994.

que hace que las personas con problemas exageren su modalidad única de interactuar con los demás. Hay tres formas básicas de establecer esa relación:

- Aproximarnos a los demás (dependiendo de ellos por amor, apoyo o amistad).
- Apartarnos de la gente (aislándonos, actuando como solitarios o siendo «fuertes» e independientes).
- Dirigirnos en contra de los demás (atacándolos, compitiendo con ellos o buscando ejercer poder sobre los mismos).

Los problemas afectivos atrapan a las personas de tal manera que acaban por utilizar sólo una de estas tres modalidades, cuando la salud emocional lo que requiere es una flexibilidad y un equilibrio entre estas diferentes dimensiones.

Un último acercamiento a la dinámica de la personalidad nos lo proporciona Carl Jung, con su incorporación del «yo público» al esquema freudiano. En esta teoría, el yo adulto sigue siendo la dimensión consciente de la personalidad, pero entre el yo y el mundo exterior se encuentra una máscara de la persona. Esta máscara es el «yo público», que se presenta ante los demás cuando el individuo adopta papeles específicos. Cumple funciones psicológicas como son el pensamiento, los sentimientos, las sensaciones y la intuición. Ésta es la parte más importante a la hora de crear personajes, pues si hacemos una de estas funciones dominante sobre las otras, surgirán seres de diferentes tipos:

- El pensamiento (interesado primordialmente por las ideas y los conocimientos).
- Las sensaciones y sentimientos (interesado por el contacto con lo inmediato, y la emoción que ello produce).
- La intuición (interesado por la religión, conocimientos rituales y místicos, etc.).

La integración y la armonía de la personalidad se basará en un equilibrio entre estas partes. A esta unidad se le denomina el arquetipo del yo, y ayuda a la realización y a la maduración personal.

Como hemos visto hasta aquí, el personaje es una carga emocional que se disparará en una u otra dirección, de forma más intensa y directa (por su síntesis) que las personas en la vida real. En nuestra existencia cotidiana reinan las inhibiciones, la rutina, los momentos no emocionales, las convenciones sociales, pues si no viviéramos enfermos de neurosis, en una vida dramática y terrible. Sólo en nuestros momentos límites se dan

que soy menor en canas,
 en el valor y en la ciencia,
 vencerla. Señor, levanta;
 dame tu mano, que ya
 que el cielo te desengaña
 de que has errado en el modo
 de vencerle, humilde aguarda
 mi cuello a que tú te vengues.
 Rendido estoy a tus plantas.

– Del «yo padre»:

SEGISMUNDO

Pues que ya vencer aguarda
 mi valor grandes vitorias,
 hoy ha de ser la más alta
 vencerme a mí. Astolfo dé
 la mano luego a Rosaura,
 pues sabe que de su honor
 es deuda y yo he de cobrarla.⁴

LA RELACIÓN DEL PERSONAJE CON LA REALIDAD

El esquema anterior sobre el conflicto padre-adulto-niño corresponde a una estructura intrapsíquica. Podemos ampliar este modelo dinámico de la persona en función de su contacto con el exterior. Somos criaturas sociales con necesidades sociales, no sólo con impulsos biológicos. En la relación con lo externo, la fuerza impulsora más importante de la personalidad será el intento de superar las dificultades (imperfecciones, competencia, integridad y dominio de las limitaciones).

Todos experimentamos sentimientos de inferioridad, principalmente porque empezamos la vida como criaturas pequeñas, débiles y relativamente desvalidas, rodeadas de adultos más grandes y poderosos. Los sentimientos de inferioridad también surgen de las inevitables limitaciones que todos tenemos. La lucha por alcanzar la superioridad se origina en estos sentimientos universales, pero cada persona elige un camino diferente para dominar sus propias limitaciones. Esta situación genera patrones de personalidad singulares en cada individuo.

A menudo todos nos sentimos aislados e impotentes en un mundo hostil; estos sentimientos arraigados desde la niñez producen una ansiedad

⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Ed. Castalia, 1994.

que hace que las personas con problemas exageren su modalidad única de interactuar con los demás. Hay tres formas básicas de establecer esa relación:

- Aproximarnos a los demás (dependiendo de ellos por amor, apoyo o amistad).
- Apartarnos de la gente (aislándonos, actuando como solitarios o siendo «fuertes» e independientes).
- Dirigirnos en contra de los demás (atacándolos, compitiendo con ellos o buscando ejercer poder sobre los mismos).

Los problemas afectivos atrapan a las personas de tal manera que acaban por utilizar sólo una de estas tres modalidades, cuando la salud emocional lo que requiere es una flexibilidad y un equilibrio entre estas diferentes dimensiones.

Un último acercamiento a la dinámica de la personalidad nos lo proporciona Carl Jung, con su incorporación del «yo público» al esquema freudiano. En esta teoría, el yo adulto sigue siendo la dimensión consciente de la personalidad, pero entre el yo y el mundo exterior se encuentra una máscara de la persona. Esta máscara es el «yo público», que se presenta ante los demás cuando el individuo adopta papeles específicos. Cumple funciones psicológicas como son el pensamiento, los sentimientos, las sensaciones y la intuición. Ésta es la parte más importante a la hora de crear personajes, pues si hacemos una de estas funciones dominante sobre las otras, surgirán seres de diferentes tipos:

- El pensamiento (interesado primordialmente por las ideas y los conocimientos).
- Las sensaciones y sentimientos (interesado por el contacto con lo inmediato, y la emoción que ello produce).
- La intuición (interesado por la religión, conocimientos rituales y místicos, etc.).

La integración y la armonía de la personalidad se basará en un equilibrio entre estas partes. A esta unidad se le denomina el arquetipo del yo, y ayuda a la realización y a la maduración personal.

Como hemos visto hasta aquí, el personaje es una carga emocional que se disparará en una u otra dirección, de forma más intensa y directa (por su síntesis) que las personas en la vida real. En nuestra existencia cotidiana reinan las inhibiciones, la rutina, los momentos no emocionales, las convenciones sociales, pues si no viviríamos enfermos de neurosis, en una vida dramática y terrible. Sólo en nuestros momentos límites se dan

que soy menor en canas,
 en el valor y en la ciencia,
 vencerla. Señor, levanta;
 dame tu mano, que ya
 que el cielo te desengaña
 de que has errado en el modo
 de vencerle, humilde aguarda
 mi cuello a que tú te vengues.
 Rendido estoy a tus plantas.

– Del «yo padre»:

SEGISMUNDO

Pues que ya vencer aguarda
 mi valor grandes victorias,
 hoy ha de ser la más alta
 vencerme a mí. Astolfo dé
 la mano luego a Rosaura,
 pues sabe que de su honor
 es deuda y yo he de cobrarla.⁴

LA RELACIÓN DEL PERSONAJE CON LA REALIDAD

El esquema anterior sobre el conflicto padre-adulto-niño corresponde a una estructura intrapsíquica. Podemos ampliar este modelo dinámico de la persona en función de su contacto con el exterior. Somos criaturas sociales con necesidades sociales, no sólo con impulsos biológicos. En la relación con lo externo, la fuerza impulsora más importante de la personalidad será el intento de superar las dificultades (imperfecciones, competencia, integridad y dominio de las limitaciones).

Todos experimentamos sentimientos de inferioridad, principalmente porque empezamos la vida como criaturas pequeñas, débiles y relativamente desvalidas, rodeadas de adultos más grandes y poderosos. Los sentimientos de inferioridad también surgen de las inevitables limitaciones que todos tenemos. La lucha por alcanzar la superioridad se origina en estos sentimientos universales, pero cada persona elige un camino diferente para dominar sus propias limitaciones. Esta situación genera patrones de personalidad singulares en cada individuo.

A menudo todos nos sentimos aislados e impotentes en un mundo hostil; estos sentimientos arraigados desde la niñez producen una ansiedad

⁴ Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid, Ed. Castalia, 1994.

que hace que las personas con problemas exageren su modalidad única de interactuar con los demás. Hay tres formas básicas de establecer esa relación:

- Aproximarnos a los demás (dependiendo de ellos por amor, apoyo o amistad).
- Apartarnos de la gente (aislándonos, actuando como solitarios o siendo «fuertes» e independientes).
- Dirigirnos en contra de los demás (atacándolos, compitiendo con ellos o buscando ejercer poder sobre los mismos).

Los problemas afectivos atrapan a las personas de tal manera que acaban por utilizar sólo una de estas tres modalidades, cuando la salud emocional lo que requiere es una flexibilidad y un equilibrio entre estas diferentes dimensiones.

Un último acercamiento a la dinámica de la personalidad nos lo proporciona Carl Jung, con su incorporación del «yo público» al esquema freudiano. En esta teoría, el yo adulto sigue siendo la dimensión consciente de la personalidad, pero entre el yo y el mundo exterior se encuentra una máscara de la persona. Esta máscara es el «yo público», que se presenta ante los demás cuando el individuo adopta papeles específicos. Cumple funciones psicológicas como son el pensamiento, los sentimientos, las sensaciones y la intuición. Ésta es la parte más importante a la hora de crear personajes, pues si hacemos una de estas funciones dominante sobre las otras, surgirán seres de diferentes tipos:

- El pensamiento (interesado primordialmente por las ideas y los conocimientos).
- Las sensaciones y sentimientos (interesado por el contacto con lo inmediato, y la emoción que ello produce).
- La intuición (interesado por la religión, conocimientos rituales y místicos, etc.).

La integración y la armonía de la personalidad se basará en un equilibrio entre estas partes. A esta unidad se le denomina el arquetipo del yo, y ayuda a la realización y a la maduración personal.

Como hemos visto hasta aquí, el personaje es una carga emocional que se disparará en una u otra dirección, de forma más intensa y directa (por su síntesis) que las personas en la vida real. En nuestra existencia cotidiana reinan las inhibiciones, la rutina, los momentos no emocionales, las convenciones sociales, pues si no viviríamos enfermos de neurosis, en una vida dramática y terrible. Sólo en nuestros momentos límites se dan

estas emociones con la intensidad que tienen en los personajes. Ser capaces de hacer visible en ellos esa carga emocional es una de las necesidades del escritor. Viven una vida «dramática» (no podría ser de otro modo dado el género donde están inmersos). Y lo hacen en unas coordenadas de tiempo y espacio reducidas, representando, en cada momento de la vida del drama, el drama entero de la vida.

Llegamos aquí, con el estudio sobre la emoción y los modelos dinámicos de conducta, al final de esta parte dedicada al personaje. Volveremos a hablar de él, bajo otro enfoque, al referirnos a otros elementos que intervienen en el hecho dramático.

Entraremos, a continuación, en los capítulos dedicados al lenguaje, en los que trataremos de analizar cómo se realiza la integración y materialización, en palabras, de los diversos factores estudiados hasta aquí. Dice el psicólogo José Luis Pinillos de la importancia de esta transformación simbólica de la realidad por el hombre:

El lenguaje es el órgano de la transformación simbólica de la realidad, que potencia nuestras posibilidades de acción en el espacio y en el tiempo, a la par que nos aleja de las cosas. La palabra nos permite abstraer cualidades que de suyo no tienen experiencia real separada; el discurso las recombina luego en síntesis que trasciende lo inmediatamente dado y dirige la percepción hacia unos aspectos de la existencia, a la vez que la aparta de otros. Una retícula de significados se interpone así entre la mente del hombre y la realidad que le rodea, instalándolo en un mundo artificial y libre, donde la posibilidad del error ensombrece siempre el brillo de las conquistas y de los logros, y donde la superación de lo inmediato comporta el riesgo de la incertidumbre. Para el animal, el mundo es fundamentalmente lo que le brindan sus sentidos; para el hombre, lo que le dicen las palabras dictadas por la historia. La vida humana, en suma, reposa sobre el lenguaje; de la clase de lengua que se habla depende la clase de vida que se lleva, por decirlo de algún modo.⁵

III. EL LENGUAJE

*Voluble es la lengua de los mortales,
y hay en ella muchas y variadas palabras,
y el alcance del habla es amplio
por este lado y por aquél.*

HOMERO

⁵ José Luis Pinillos y otros autores, *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Ed. Fundación Juan March, 1974.

estas emociones con la intensidad que tienen en los personajes. Ser capaces de hacer visible en ellos esa carga emocional es una de las necesidades del escritor. Viven una vida «dramática» (no podría ser de otro modo dado el género donde están inmersos). Y lo hacen en unas coordenadas de tiempo y espacio reducidas, representando, en cada momento de la vida del drama, el drama entero de la vida.

Llegamos aquí, con el estudio sobre la emoción y los modelos dinámicos de conducta, al final de esta parte dedicada al personaje. Volveremos a hablar de él, bajo otro enfoque, al referirnos a otros elementos que intervienen en el hecho dramático.

Entraremos, a continuación, en los capítulos dedicados al lenguaje, en los que trataremos de analizar cómo se realiza la integración y materialización; en palabras, de los diversos factores estudiados hasta aquí. Dice el psicólogo José Luis Pinillos de la importancia de esta transformación simbólica de la realidad por el hombre:

El lenguaje es el órgano de la transformación simbólica de la realidad, que potencia nuestras posibilidades de acción en el espacio y en el tiempo, a la par que nos aleja de las cosas. La palabra nos permite abstraer cualidades que de suyo no tienen experiencia real separada; el discurso las recombina luego en síntesis que trasciende lo inmediatamente dado y dirige la percepción hacia unos aspectos de la existencia, a la vez que la aparta de otros. Una retícula de significados se interpone así entre la mente del hombre y la realidad que le rodea, instalándolo en un mundo artificial y libre, donde la posibilidad del error ensombrece siempre el brillo de las conquistas y de los logros, y donde la superación de lo inmediato comporta el riesgo de la incertidumbre. Para el animal, el mundo es fundamentalmente lo que le brindan sus sentidos; para el hombre, lo que le dicen las palabras dictadas por la historia. La vida humana, en suma, reposa sobre el lenguaje; de la clase de lengua que se habla depende la clase de vida que se lleva, por decirlo de algún modo.⁵

III. EL LENGUAJE

*Voluble es la lengua de los mortales,
y hay en ella muchas y variadas palabras,
y el alcance del habla es amplio
por este lado y por aquél.*

HOMERO

⁵ José Luis Pinillos y otros autores, *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Ed. Fundación Juan March, 1974.

estas emociones con la intensidad que tienen en los personajes. Ser capaces de hacer visible en ellos esa carga emocional es una de las necesidades del escritor. Viven una vida «dramática» (no podría ser de otro modo dado el género donde están inmersos). Y lo hacen en unas coordenadas de tiempo y espacio reducidas, representando, en cada momento de la vida del drama, el drama entero de la vida.

Llegamos aquí, con el estudio sobre la emoción y los modelos dinámicos de conducta, al final de esta parte dedicada al personaje. Volveremos a hablar de él, bajo otro enfoque, al referirnos a otros elementos que intervienen en el hecho dramático.

Entraremos, a continuación, en los capítulos dedicados al lenguaje, en los que trataremos de analizar cómo se realiza la integración y materialización, en palabras, de los diversos factores estudiados hasta aquí. Dice el psicólogo José Luis Pinillos de la importancia de esta transformación simbólica de la realidad por el hombre:

El lenguaje es el órgano de la transformación simbólica de la realidad, que potencia nuestras posibilidades de acción en el espacio y en el tiempo, a la par que nos aleja de las cosas. La palabra nos permite abstraer cualidades que de suyo no tienen experiencia real separada; el discurso las recombina luego en síntesis que trasciende lo inmediatamente dado y dirige la percepción hacia unos aspectos de la existencia, a la vez que la aparta de otros. Una retícula de significados se interpone así entre la mente del hombre y la realidad que le rodea, instalándolo en un mundo artificial y libre, donde la posibilidad del error ensombrece siempre el brillo de las conquistas y de los logros, y donde la superación de lo inmediato comporta el riesgo de la incertidumbre. Para el animal, el mundo es fundamentalmente lo que le brindan sus sentidos; para el hombre, lo que le dicen las palabras dictadas por la historia. La vida humana, en suma, reposa sobre el lenguaje; de la clase de lengua que se habla depende la clase de vida que se lleva, por decirlo de algún modo.⁵

III. EL LENGUAJE

*Voluble es la lengua de los mortales,
y hay en ella muchas y variadas palabras,
y el alcance del habla es amplio
por este lado y por aquél.*

HOMERO

⁵ José Luis Pinillos y otros autores, *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Ed. Fundación Juan March, 1974.