



Polifonía, poliacroasis y polithémata del personaje teatral

José Manuel García

(Escuela Superior de Artes y Espectáculos TAI, Madrid)

El personaje de teatro nunca actúa de manera simple ni ante los ojos del espectador, ni ante los de los otros integrantes de su proceso vital¹. Más que las creaciones de personajes de otras manifestaciones artísticas, desde las literarias a las que se centran alrededor del espectáculo, incluido el cine, la sinuosidad y pluriformidad del teatro le confiere al personaje un status muy especial, que lo lleva inclusive a confundirse con las personas a la hora de los estudios teóricos o del análisis de caracteres particulares², analizándolo como si fuera un ser real antes que un ente de ficción.³

El personaje dramático nace de la voluntad de un escritor que lo escribe como personaje de ficción, pero literario antes que escénico, aunque inclusive esta afirmación necesita de algunas matizaciones. El nacimiento del personaje dramático no es igual que el de otros, más podríamos decir que nace por cesárea, mientras que los demás llegan al mundo literario por parto natural. Ya en el momento de ser concebido en la entraña del dramaturgo, el personaje toma el rumbo que lo conducirá hacia el espectáculo público, no sólo a la imaginación del lector o del oyente, si es el caso. El carácter dramático comienza su gestación con el objetivo

¹ "Históricamente, el estudio del personaje ha venido ligado a su concepción dual, en cuanto representación verosímil de la persona, el llamado "efecto persona", o en cuanto a acción o función dentro de un relato, según lo interpreta Aristóteles y más adelante Propp, Soriau, Greimas o Barthes". José Patricio Péres Rufí, "El análisis actancial del personaje. Una visión crítica", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 38, 2008, p. 1, www.ucm.es/info/especulo/numero38/modactan.html

² "No se tiene con los seres imaginarios los mismos miramientos que se deben a los seres reales. La sátira es para un tartufo, la comedia es el Tartufo. La sátira persigue al vicioso, la comedia el vicio". Denis Diderot, *La paradoja del comediante*, disponible en www.elaleph.com, p. 80.

"Cualquier lector o espectador, sin ninguna formación especial, se creará capaz de hablar de los personajes de una novela y un drama. Y lo hará, lo que significa que los identifica y percibe su contenido con suma facilidad, pero hablará de ellos como si fueran personas, no en cuanto eso todavía por definir que llamamos "personaje" y que debemos imaginar no como algo dado, natural, sino artificial, como un recurso dramático en definitiva", José Luis García Barrientos, *Como se comenta una obra de teatro*; Madrid, Síntesis, 2007; p. 153.

³ "- ¿Cómo que ni existo? - exclamó

-No. No existes más que como ente de ficción; no eres, pobre Augusto, más que un producto de mi fantasía". Miguel de Unamuno (1979), *Niebla*; Madrid, Espasa-Calpe, p.149.



último de ser interpretado en un lugar y tiempo concretos y delimitados, inclusive para actores y públicos determinados y así se visualiza en la imaginación del escritor⁴, si en efecto crea un personaje dramático. Si estuviéramos hablando de Aristóteles, diríamos que la causa final ilumina el principio de la aparición del personaje todavía como idea. Porque no es lo mismo imaginar, mimetizar personajes completos en su presentación literaria que aquellos que han de ser completados no sólo en la mente de quien los lee, como ocurre también en los demás casos, sino en la actuación de quien los encarna y en la mirada del que ve al actor actuar.⁵

La complejidad del personaje teatral suma a su ser literario su constitución escénica, de manera que queda incompleto en todo momento de su desarrollo salvo en el instante preciso en que actualizado es contemplado⁶. Su aparición es fugaz, por más que se haya gestado a lo largo del tiempo, que haya quedado impreso entre las páginas de una obra literaria e, inclusive, que se haya realizado como un tipo más allá de la propia literatura, como don Juan o la Celestina. La peculiar inmediatez que caracteriza al fenómeno teatral resulta constitutiva del personaje dramático y lo distingue, sin duda, de fenómenos tan semejantes a él como los del cine o televisión⁷.

La fugacidad del personaje teatral dota su ente ficcional de una peculiaridad extremadamente interesante en el fenómeno artístico que, en su generalidad, persigue permanecer como producto de la actividad humana, producto peculiar, inclusive en aquello que tiene una existencia más azarosa, como pueden ser unas palabras pergeñadas en la debilidad del papel, *aere perennius*⁸. Esta cualidad le

⁴ "En este sentido, las diferentes artes, por medio del teatro, ejercen una retroactividad en el desarrollo del drama, puesto que en la mente del autor está presente la estructura de la representación con todos sus condicionamientos", Jiry Veltruský "El texto dramático como uno de los componentes del teatro", en M^a del Carmen Bobes (comp.), *Teoría del teatro*, Madrid, Arcos Libros, 1997; p. 54.

⁵ "Precisamente porque insistiremos en este capítulo en el perfil de artefacto que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor, además en la representación, y que, a lo largo de esta o de la lectura tiene que, en último término, reconstruir el espectador o el lector", José Luis García Barrientos, ob. cit.; p. 153.

⁶ Sobre esa doble cualidad, la imprescindible obra de Juan Antonio Hormigón, *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, ADES, 2008

⁷ "Una característica fundamental del tiempo dramático, sea cual sea el modelo de su ordenación, es el carácter de síntesis que posee. La esperanza de vida de un ser humano es de setenta u ochenta años: la de un personaje, dos horas, tiempo en que realiza (sintetizándola) toda su existencia". José Luis Alonso de Santos, *La escritura dramática*, Madrid, 2007, Castalia, p. 428.

⁸ Horacio, *Odas*, 3, 30, 1.



caracteriza de tal manera que quizá venga a constituir su principal diferenciación respecto a otros personajes tanto de la literatura como del cine. Ser fugaz constituye una manera de aparecer en el universo de ficción que construye su entidad como objeto artístico y como objeto de contemplación. Ello posibilita una manera peculiar de juicio estético sobre el mismo, de manera que, por ejemplo, un juicio crítico sobre un determinado personaje no puede sustraerse a ese rango. Porque se pueden decir opiniones sobre Max Estrella, pero serán incompletas si no es el Max Estrella de tal precisa representación que ya no está presente. Propiamente Max Estrella no existe como personaje dramático, sino en la representación de ser Max Estrella encarnado en un determinado actor⁹.

Un ser literario/escénico complejo y fugaz que abre cauces variados de existencia no puede por menos de quedar expuesto a plurales expresiones de sí e interpretaciones sobre su propia constitución o que parten de ella. Tal pluralidad se recoge en la polifonía que surge de su discurso, en la poliacroasis que provoca su ser literario y la polithémata que brota de su constitución escénica. A esbozar algunas consideraciones sobre estas dimensiones dedicamos nuestro artículo

Cicerón demostró para el orador la característica de la polifonía¹⁰, que se completaba, en una cabal interpretación de la actuación del orador, con la poliacroasis que ya no depende de él, pero que lo constituye en el acto oratorio. El orador, una vez que lanza su mensaje, se expone a los múltiples matices que de su actuación se deriva. Su decir no es un decir único. Una vez proferido, el mensaje, que se gestó singular, nace diverso. La imposibilidad del significado unívoco de un acto oratorio reside en él mismo, en el propio lenguaje, y, a partir de él, en las construcciones que lo forman como ser proteico. Pero también, el discurso se contextualiza o polifoniza de acuerdo al auditorio y, además, puede sufrir la presión de verse sometido a la confrontación con otros discursos, como sucede en un

⁹ A nuestra manera de ver el análisis actancial encuentra aquí su mayor escollo de aplicación a los personajes escénicos.

¹⁰ "Et quoniam non ad veritatem solum sed et eorum qui audiunt accommodata est oratio." Ciceron, *De partitione oratoria*, 90. Cf. Chaim Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, "El auditorio como construcción del orador", en *Tratado de la argumentación*, Madrid, Gredos, 1989, p. 55y ss. Tomás Albaladejo, "Polifonía y poliacroasis en la oratoria política. Propuestas para una retórica bajtiniana", en Francisco Cortés Gabaudan, Gregorio Hinojo Andrés y Antonio López Eire (eds.), *Retórica, Política e Ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días. Actas del II Congreso Internacional de LOGO, Asociación Española de Estudios sobre Lengua, Pensamiento y Cultura Clásica*, Salamanca, 24-29 de noviembre de 1997, Salamanca, Vol. III, ponencias, p. 11-21.



parlamento, en un debate sobre tema controvertido o en un congreso científico de exposición de estudios sobre tema único o convergentes.¹¹

De la misma manera, Aristóteles señala su arqueológica división de los discursos de acuerdo a la poliacroasis a la que se someten y que tiene como efecto primero el de ser clasificados en géneros¹² y, posteriormente, en sufrir tantos juicios cuantos oyentes compartan la audición de los mismos. Según el público auditor, surgen los discursos judiciales, deliberativos y epidícticos en una manifestación del poder de la causa final sobre la agente. Así que estamos hablando no sólo de actuación del artista, sino sobre direcciones que toma, por sí misma, tal obra.

La polifonía¹³ permite establecer tres decursos del ser del personaje desde su individualidad de creación única, que habla por sí misma y con otros. El personaje se caracteriza a través de diálogos y acciones, aunque no sólo, porque también las acotaciones, didascalias¹⁴ y otros fenómenos textuales o escénicos, como apartes, pueden inducir su configuración, y ello sin salir del texto escrito¹⁵. De ese entramado múltiple surgen voces varias de un mismo individuo, que normalmente hallan su acomodo en diversas escenas, como de hecho se encuentran a modo de ejemplo arquetípico en *La vida es sueño*, en los muy diferentes discursos tanto de Segismundo como de Basilio según avanza la obra, o en las tragedias griegas antes y después de la anagnórisis del protagonista. Este

¹¹ No resulta en absoluto descabellado utilizar el arsenal retórico en el estudio del personaje, al fin y al cabo: "En definitiva, el personaje dramático es sujeto de acciones y entre ellas, particularmente de discursos; alguien que actúa y que lo hace sobre todo hablando". José Luis García Barrientos, ob. cit.; p. 154. El mismo García Barrientos titula el cap. 8 de la obra citada "Retórica y Comentario". Cf. Eli Rozik, "Notes on the Need for a Rhetoric of Theatre", *Gestos, teoría y práctica del teatro hispánico*, 2011, p. 52. Disponible en <http://www.hnet.uci.edu/gestos/gestos52/digital%20pags-prelim.pdf>

Ana Contreras, "El "De Oratore", de Cicerón como manual de dirección de actores en el teatro contemporáneo", en ADETeatro, nº 133, 2010, Madrid.

¹² "Tres son en número las especies de la retórica, dado que otras tantas son las clases de oyentes de discursos que existen", Aristóteles, *Retórica* 1358^a, traducción de Quintín Racionero, Madrid, 2007.

¹³ "El género teatral tiene polifonía formal como imprescindible constituyente, puesto que se basa en el modo mimético de representación, en el que no aparece la voz del autor, de tal manera que en el escenario solamente se manifiestan las voces de los personajes encarnados por los actores. Sin polifonía formal, no hay obra teatral". Tomás Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 2. Nosotros nos centramos en el propio personaje, pero bien es cierto que a su través hablan autor, director y actor, por lo menos.

¹⁴ "Lo primero que llama nuestra atención es la descripción minuciosa que hace José Ramón Fernández en la didascalia que precede a la acción", Rosa Serrano Baixauli, *José Ramón Fernández. Un teatro para y sobre personas, Stichomythia, Revista de teatro contemporáneo*, Universidad de Valencia, 2010 <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia9/FernandezTeatroParaPersonas.pdf>, 84, p. 84.

¹⁵ Cf. J.-M. Thomasseau, "Para un análisis del para-texto teatral"; en María del Carmen Bobbes, ob.cit.



fenómeno no es exclusivo del teatro. La capacidad de modular el propio discurso se produce también en el cine, en la televisión, en lo que tiene de texto la música y en las propias personas. La variación no hace sino reflejar la propia actuación polifónica de los discursos y parlamentos reales, sin mencionar la ironía como figura que parece sustentarse precisamente en ella.

Por otra parte, la obra dramática, todavía escrita, supone un universo ficticio cerrado poblado por otros personajes que aparecen en el elenco o no, como en *Esperando a Godot* y en *Cinco horas con Mario*. Frente a estos personajes se construyen los diálogos que dan cuerpo al texto literario y, en ellos, se expone de manera pública y múltiple el personaje en referencia a los demás componentes de la fábula¹⁶. En ese intercambio de pareceres que se basa en el diálogo, se muestra la polifonía del personaje de manera ejemplar y, si es el caso de que está bien construido como tal carácter, recogerá la incoherencia propia tanto del lenguaje cotidiano como los diversos cambios de que procuran las distintas interacciones entre los personajes, incluso la incoherencia del personaje, si tal rasgo se encuentra en su personalidad¹⁷. Si en el teatro griego existía el coro, propiamente polifónico en su expresión material, respecto a sí mismo, al público y a los actores, y figuradamente en el contenido de sus intervenciones, ahora los personajes individuales mantienen esa característica entreverada con su actuación pública en el espacio escénico.

Un tercer motivo de polifonía se puede asignar al personaje, en tanto que literario pero también dramático. La consideración que en distintas épocas históricas merece cada uno de los tipos o, inclusive, individuos proporciona color distinto a las voces que encarnan.¹⁸ En este caso, la polifonía no depende tanto del propio personaje o actor, que también, cuanto de lo que el público espera de

¹⁶ "Un personaje de ficción ha de entenderse además como una fuerza en conflicto" J. L. Alonso de Santos, ob. cit.; p. 228.

¹⁷ "Pero además, un personaje no es solo distinto a otros, sino que, como añade Lotman, se opone a sí mismo en diferentes partes de la obra: "La coherencia artística de su figura se construye como incoherencia", César Oliva Bernal, *La verdad del personaje teatral*, Universidad de Murcia, 2004, p. 37.

¹⁸ "Si se puede vislumbrar, en este punto de nuestro análisis, una condición del personaje, no se puede definir más que como un conjunto de relaciones (entre la imagen y el mundo, el lenguaje y la palabra, la representación y el sentido) a la vez constantes y, en cuanto a su aplicación, susceptibles de funcionar de las más variadas maneras, en consonancia con los cambios históricos ideológicos y estéticos que las mismas contribuyen a engendrar", Robert Abirached, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 2011, p. 31.



ambos y lo que interpreta respecto a ellos. Aun los autores pagan tributo a esta realidad humana, como puede comprobarse en las distintas literaturizaciones de Don Juan, y, sin duda, en las diferentes representaciones del mismo. Así como aceptamos una especie de inconsciente colectivo, podríamos postular también una coral colectiva que hace que los distintos fenómenos artísticos y, más propiamente, lo que se apoyan en el lenguaje suenen armónicamente de acuerdo al contexto histórico desde el que se interpretan, porque las voces públicas son corales. Cada configuración habla de una diferente manera para momentos distintos, pero con ello nos acercamos a la poliacroasis o acto de recepción del discurso que genera el personaje en quien lo escucha.

¿Y quién lo escucha? La respuesta primera y más inmediata concluye en el público¹⁹. Sin embargo, atendiendo al universo bipolar en el que nos movemos, el ficticio y el real, el literario y el escénico, el permanente y el fugaz, el complejo de relaciones sigue la misma senda que ocurría con la exposición polifónica. Pero a esta respuesta se sobrepone otra pregunta, la de qué se escucha de él. El autor, en la imagen que elabora de su creación, ha tenido a escucharlo en el decurso de su aparición, pero, aunque la figura proporcione indicios que lo van formando como tal ficción, no se muestra de una vez entero, sino que adquiere rasgos conforme se va manifestando en el soporte material donde se fija. El autor escucha a su creación en proceso sin terminar de marcar los rasgos que la precisan, al menos en el teatro.

Porque el personaje de teatro se construye en la interacción con los demás personajes de la obra literaria donde habitan²⁰. Y en esta se producen, a semejanza de la vida ordinaria, unos cruces de audiciones entre ellos. No todos oyen lo mismo de lo que los otros dicen. *Tartufo* se basa en esa distinta recepción de las intenciones del propio Tartufo, en un ejemplo magnífico de polifonía y poliacroasis entre personajes que se soluciona cuando se produce una confluencia entre ellas. Para el desarrollo de la acción la adecuada recepción de los distintos mensajes proferidos por los integrantes de la misma resulta de esencial importancia, de manera que la poliacroasis interna, todavía literaria, de los habitantes de la fábula,

¹⁹ "El teatro debe dirigirse al público y no al individuo", Edward A. Wright, *Para comprender el teatro actual*, México-Santiago de Chile, Fondo de Cultura Económica, 1997; p. 71.

²⁰ Cada uno de los personajes no está solo en escena, sino que se relaciona con los demás-dentro de su obra-en una interacción dinámica que es esencial para entender el hecho dramático", J. L. Alonso de Santos, ob. cit.; p. 223.



resulta el cauce por donde confluye cada uno de los caracteres y sus acciones hacia un desenlace que suele ser de punto de acuerdo de las varias audiciones e inclusive con la del público, como consonancia o, más raramente, disonancia.

También en este aspecto, como en el anterior, cabe un tercer horizonte de poliacroasis, por cuanto el discurso del protagonista, acompañado por los armónicos de sus compañeros de reparto, se dirige hacia el público, al fin y al cabo su oyente objetivo. De hecho, y propiamente, desde el autor hasta el actor en la representación se dirige a las personas que atienden a la obra de teatro, pero de manera bien diferente. El público del autor se acerca a la noción de auditorio universal ²¹, salvo limitación expresa y voluntaria, por ejemplo de teatro para niños o de encargo o cortesano. El dramaturgo lanza su obra a quien la reciba y atienda, lo cual quiere decir que no ajusta su discurso al auditorio, como el orador, sino más bien como el filósofo, que pretende hablar para todos y, en el caso del filósofo, con validez universal respecto de la verdad y del dramaturgo respecto a su arte. En ninguno de los dos casos ocurre así.

El dramaturgo, independientemente de que su construcción resulte de tal calidad que perdure más allá de sí mismo y de su tiempo, habla desde unas coordenadas culturales que dotan de sentido su historia, de contenido las ideas en ellas vehiculadas y de fisonomía a sus personajes. ¿Capta el espectador actual la lucha teológica que se plantea en el Don Juan de Tirso alrededor de la gracia, la disputa entre protestantes y católicos, siquiera la necesidad o no de la salvación? ¿Los amores libérrimos entre Melibea y Calisto mueven a escándalo a este mismo espectador? ¿La consideración sobre valores, personas e ideas? ²² Por eso, el dramaturgo abandona a su creación al destino de los avatares sociales, salvo que tenga la buena suerte de ver representada la obra en su propio tiempo y dentro de su contexto cultural. Cada público va a escuchar una versión distinta de discurso

²¹ Sobre la noción e imposibilidad del auditorio universal, cf. Chaim Perelman y Lucie Olbrechts-Tyteca, 1989, p. 71y ss.

²² "El debate sobre lo que es la mujer, cómo debe ser, cómo debe comportarse, cuáles son sus limitaciones y qué papel debe desempeñar en la economía doméstica y en la sociedad comenzó en el siglo dieciséis y se intensificó en el diecisiete y el dieciocho (como escribe Constance Sullivan, la mujeres «suddenly began to write and publish their works in the last years of the reign of Charles III» [28]), pero es en el diecinueve cuando el tema de «la misión de la mujer» captó la atención de un público más amplio. David T. Gies, "Teatro y mujer en el siglo XIX", *Stichomythia* 8 (2009): 3-5. <http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia8/Gies.pdf>



del personaje porque no puede hacerlo de otra manera, puesto que la poliacroasis aparece como necesidad de los hechos humanos.

Si tan múltiple función se origina en la intrahistoria de la obra y en la historia por donde esta, como todo, se desliza, cabe aún matizar una función poliacroática en las múltiples posibilidades de actuación que ofrece un carácter. Puesto que necesita ser encarnado en un actor, este, mediante su actuación, ofrece variadas posibilidades de ser escuchado, no ya solo en los diferentes actores quienes, a lo largo del tiempo, pondrán en vida escénica al personaje literario, sino a lo que un actor determinado modula el discurso literariamente fijado y, aquí entran la interpretación, los gestos, la voz, su exposición del texto al roce aéreo de la voz humana²³. No resultaría verosímil hoy un personaje de Shakespeare recitado tal como él lo escuchó hacer. Ni adquiere igual prestancia el mismo carácter en distintos actores²⁴.

Con ser las anteriores funciones de importancia para enjuiciar literariamente y, también, espectacularmente, un personaje, sin embargo, la crítica última y propiamente teatral se establece en el marco de una actuación, de un espectáculo que se desarrolla en un momento determinado y, diríamos, casi fugaz. La inmediatez, la fugacidad define esencialmente al teatro respecto a las demás artes que incluyen representación²⁵. El cine y los programas grabados de televisión participan hasta este punto de las características de los caracteres dramáticos, pero se separan radicalmente en esta pausa del continuo temporal.

El personaje polifónico y poliacroático que hasta ahora nos ha acompañado, se transforma también en polithemático. Si las dos características anteriores se rastreaban ya desde su comienzo en el texto literario, esta última brota como flor del desierto con la calidez de la representación y en ella se agota, salvo su perdurabilidad, en la mente de los espectadores que recordaran ese hecho. Las

²³ "Estos códigos (códigos de interpretación específicos de cada época), en el caso del actor, son aún más personales, pues se utiliza a sí mismo (su físico) para plasmar su arte, ofreciendo junto a una serie de formas culturales propias, una concepción del hombre determinada que surge no ya únicamente del texto, sino además del su cuerpo y de su propia actuación", César Oliva Bernal, ob. cit.; p. 22.

²⁴ Ni en las distintas personas reales que hacen de actores.

²⁵ "El tiempo *escénico*, o más precisamente "escenificado", puesto en escena, es el tiempo representante y pragmático del teatro, tiempo real o realmente vivido por actores y espectadores en el transcurso de la representación. Se trata de una temporalidad específica del teatro en cuanto 'actuación' ". José Luis García Barrientos, ob. cit.; p. 83.



diferentes visiones que provoca el personaje tienen que ver con su universo ficcional, como las anteriores, y con el del público espectador²⁶.

El universo ficcional cuenta con la visión que el actor se hace del papel ²⁷que interpreta, desde cómo ve al personaje en su imaginación, visión que dará lugar a la concreta representación de este en el escenario hasta cómo se ve así mismo en el acto de la representación²⁸, consideraciones que mediarán en su respuesta en forma de actuaciones diversas de sus propias recreaciones, en cierta manera dependiendo de los otros, muy especialmente el antagonista respecto del protagonista y viceversa. La visión sobre sí mismo del actor en cuanto representante del carácter dota de vida distinta y significado a quien representa²⁹, no sólo en cuanto que puede ser mejor o peor la vida dramática a la que trae a su personaje, que no es poco, sino que provoca o matiza la visión del espectador, muy especialmente en caracteres ya conocidos, por clásicos o famosos o que pertenezcan a la cultura común. La visión que los demás actores sufren sobre sí mismo y sobre los demás, contribuye a la construcción del conjunto de la fábula³⁰, y, en ella, de la personalidad dramática de los individuos que por ella transitan, en ocasiones inclusive en contra de la propia visión del personaje sobre sí mismos, como es el caso de la confrontación entre Edipo y Tiresias en la obra de Sófocles.

Pero, para llegar a ese momento en que por fin el espectador, al fin y al cabo, el objetivo último que busca del dramaturgo³¹, el personaje todavía pasa por varias miradas que lo van configurando. La del autor, imaginación primera que entrevió la esencia de lo que había de llegar a ser, semeja más al proceso intelectual de abstracción, que a un retrato o inclusive boceto³². Su creación,

²⁶ "Teatro es por esencia, presencia y potencia visión, espectáculo, y en cuanto público somos ante todo espectadores", José Ortega y Gasset, "Idea del teatro", Madrid, *Revista de Occidente*, 1958; p. 4.

²⁷ "Pero el actor no es el personaje, sino la representación del mismo. La ilusión domina al espectador, pero nunca al actor", Denis Diderot, ob. cit.; p. 47.

²⁸ "...porque usted, como ser humano, es más interesante y está más lleno de talento que el actor", Constatin Stanislavski, *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza, 2011; p. 57.

²⁹ "De esta forma, el personaje es una máscara que oculta al actor-individuo", Idem; p. 65.

³⁰ "Lo único que hay anteriormente es un personaje textual (no teatral) que el actor traduce (en combinación con espectadores, director e incluso espectador) a otros lenguajes escénicos", César Oliva Bernal, ob. cit.; p. 45.

³¹ Los grandes poetas dramáticos son, ante todo, espectadores asiduos de lo que sucede entorno a ellos, en el mundo físico y en el mundo moral. Cfr. Diderot, ob. cit.; p. 43.

³² "La Cleopatra, La Merope, la Agripina, el Cinna del teatro, ¿son siquiera, personajes históricos? No. Son imaginarios fantasmas de la poesía. Ni aun eso, son los espectros de la forma particular de tal o cual poeta" en Idem; p. 51.



sustancia de lo actuado, sólo es reconocible en la concreción de cada momento, de los accidentes tales como el momento histórico, la cultura presenta, los actores, el público que acude, con unas expectativas y bagaje bien diferente. Si acaso el autor/director que ponga en escena una obra de su autoría llegará a realizar su propia visión del personaje, con el riesgo de privarle de la energía que le puede transmitir un actor que efectúa su propia creación interpretativa. También hay que distinguir a autores que imaginan con mayor o menor detalle a sus personajes e, inclusive, quienes escriben para un actor determinado³³ y configuran el carácter de acuerdo a los rasgos, personalidad y posibilidades interpretativas de dicho actor. Aun estos dependen de otros, caso contrario al del novelista, cuya obra aparece acabada ya y abierta desde entonces solo a la perspicaz mirada del curioso lector

Todavía falta por pasar el filtro de varias visiones que se inician en la lectura de la obra y se materializan en el trabajo del texto literario actuado por los actores: el director de escena³⁴, el director artístico, el caracterizador, inclusive el productor o el censor, si se diera el caso. Sin embargo, la figura que ejecuta el papel de demiurgo en esta creación múltiple será el director, quien va a ejecutar, a lo largo de los ensayos correspondientes, el acto de creación y modelará de la arcilla del texto y con las aperos de que le proveen los demás integrantes del proceso, la figura concreta del personaje que se presentará ante el espectador como resultado final del complejo proceso dramático.

Así como en la novela, el escritor es dueño y señor de su personaje y a él debe pedir explicaciones, como en *Niebla*, en el teatro, los personajes piden explicaciones al director, como en *Seis personajes en busca de autor*. Sobre el texto escrito plantea el director su visión de los personajes, inclusive los constituye cuanto más libre sea la adaptación que efectúa. No es extraño encontrar críticas por parte de autores respecto al producto final elaborado por el director de cine o de teatro, por la lejanía que aprecian entre su imagen mental y literaria y la que en

³³ "A menos que se invierta el orden de las cosas y no se hagan las comedias para los actores, que, por el contrario, y a mi parecer, deberían hacerse para las comedias" Diderot, ob. cit.; p. 55.

³⁴ El director es el primero que recibe el libreto para estudiarlo y meditarlo. Durante ese periodo de estudio debe descubrir los personajes exactos de la pieza; buscar sus motivos y relaciones entre sí y respecto del relato o historia" E. Wright, ob. cit.; p. 211.



efecto se plasma a la hora de la representación, modelada por la propia visión del actor y por la del director.

Sin embargo, la mirada última que constituye al personaje es la del público³⁵. Lope de Vega lo afirma de esta manera: "porque, como las paga el vulgo, es justo hablarle en necio para darle gusto"³⁶. Aun de esta manera expresado, el objetivo último del teatro, desde el hecho literario hasta el espectáculo, consiste en ser representado, visto por los espectadores y, más concretamente en el teatro, ser visto por unos espectadores concretos en un lugar y tiempo determinados.³⁷

Sin embargo, la capacidad de mirada del espectador sobre la obra teatral en su conjunto y sobre el personaje en particular es tan múltiple y variada cuantos espectadores lo ven. No sólo por las peculiaridades de cada una de las personas, sino también por los contextos sociales de donde provienen y del momento de representación de la obra³⁸.

Pueden resultar miradas dispares inclusive entre espectadores de similares posibilidades. No es cuestión de una diferente capacitación intelectual, que también, pues, en principio, el arte no se dirige al procesamiento cognitivo de la misma manera que un tratado de filosofía, sino de captación de las virtualidades artísticas, en este caso dramáticas, que contiene la obra que se representa y los personajes en ella actuantes. El artículo de Javier Marías³⁹ sobre su percepción del teatro, refleja, por ejemplo, la dificultad de asumir la distancia estética que pueden encontrar algunas personas. Esa dificultad transforma la representación en una acción desprovista de sus cualidades artísticas y la reduce al ridículo. Esa percepción depende de quien mira⁴⁰.

³⁵ Se trata, por tanto de centrar ahora la atención en los fenómenos, de capital importancia, que afectan a la recepción dramática, a la que prefiero denominar visión, para subrayar el carácter primordialmente visual de la misma", José Luis García Barrientos, ob. cit.; p. 193.

³⁶ *Arte nuevo de hacer comedias*, versos 47-48.

³⁷ Precisamente porque insistiremos en este capítulo en el perfil de artefacto que el análisis deberá desmontar, como algo construido por el autor en el texto y por el director y el actor, además en la representación, y que, a lo largo de esta o de la lectura tiene que, en último termino, que reconstruir el espectador o el lector", José Luis García Barrientos, ob. cit.; p.153.

³⁸ La idea cultural de lo que "es" una persona ha influido a lo largo de la historia en la mimesis que han realizado los autores dramáticos al crear sus personajes", José Luis Alonso de Santos, ob. cit.; p, 197.

³⁹ Julián Marías, "Por qué detesto el teatro", *El semanal*, 21-01-2001.

⁴⁰ El ciudadano que se presenta a a entrada de la comedia, deja allí todos sus vicios hasta la salida. En la sala se siente justo, imparcial, buen padre, buen amigo, amante de la virtud", Diderot, ob. cit.; p. 99.



Sin embargo, hay también miradas inducidas por el contexto cultural⁴¹ como las que pueden provenir de los intereses que fomenta un sistema educativo, que prima unas ciertas líneas artísticas o específicamente teatrales que conforma el gusto de determinadas generaciones⁴². Tampoco es ajeno a ese sistema si enseña a ver teatro mediante las representaciones de obras o su contemplación, si el teatro es accesible al público, si otros factores distorsionan el valor de la representación...

De una u otra manera, como se vayan fraguando las capacidades de mirar teatro que van formando al espectador, resulta impredecible su reacción ante las figuras que se le presenta en acción el escenario, inclusive en aquellas representaciones que se han realizado desde un estudio previo de mercado y se presentan como otro más producto de consumo. La mirada del espectador conserva siempre un aspecto subjetivo que tiene que ver con la formación del gusto, tanto de manera social como su traducción en preferencias particulares⁴³. Sin embargo, el ciclo total del complejo teatral se dirige a la provocación de esa mirada, tras recorrer un camino de múltiples visiones que tratan de provocar esta última. Si el proceso está bien dirigido, cada uno de los integrantes del mismo, se dirigirá a ese objetivo, no al propio lucimiento o a la expresión artística de cada uno u otros propósitos.

La mirada múltiple del público resulta, sin embargo, fugaz⁴⁴. Si acaso permanecerá en la que un crítico recoge en un artículo o la que se plasma en un foro de opinión, pero su ser propio consiste en la fugacidad inherente a la contemplación artística y a la inconmensurabilidad de la misma entre los diversos sujetos que la padecen más allá de la convergencia de puntos de vista través del lenguaje. Y es que el personaje dramático no acaba en el momento en que se encienden las luces y el público sale de la sala, sino que permanece en esa peculiar

⁴¹ Cf. Abirached, 2011, 16-18.

⁴² Estando así las cosas, podemos inmediatamente suponer que la Academia actuó como freno, al decir de la mayoría de los críticos teatrales, para la renovación de las prácticas escénicas en España, premiando y/o recomendando modelos y tendencias pertenecientes a un pasado, que para ellos era mejor que la realidad presente, con la que nadie estaba de acuerdo o en consonancia. Cfr. José Luis Canet, 2011, 11-12 *Stichomythia, Revista de teatro contemporáneo*, Universidad de Valencia http://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/art_Canet.pdf, p. 216-217.

⁴³ "Sin olvidar que acaso cabe también exigir al público unas obligaciones", E. Wright, ob. cit.; p. 178 y ss.

⁴⁴ "Observemos, sin embargo, que este nacimiento del personaje sobre el escenario es en sí mismo provisional y efímero: sólo tiene vida durante el tiempo de la representación, sabiendo que el personaje podrá ser convocado indefinidamente por sucesivas encarnaciones a través del tiempo y del espacio". Juan Antonio Hormigón, ob. cit.; p. 306.



condición que hace que los seres humanos mantengamos en la imaginación pública y en el diálogo la representación que acabamos de ver. Quizá por eso Diderot acaba de manera magistral: "Vamos a cenar"⁴⁵, que es el lugar donde tantas veces continúa la obra de teatro.

josmagar48@gmail.com

Abstract:

The article examines the theatrical character from the point of view of its polyphonic, poliacroatic and polythematic expression. The complexity and fleetingness of his two-pole, literary and scenic constitution, gives it diverse possibilities of expression, interpretation and reception of its speech.

Palabras clave: personaje, carácter, teatro, dramático, polifonía, poliacroasis, polithémata.

Key words: Character, dramatic, polyphony, poliacroasys, polithémata.

⁴⁵ "Pero se hace tarde. Vamos a cenar". Diderot, ob. cit.; p. 133.