

# DE GALANES TÓPICOS A GRACIOSOS ATÍPICOS

CÉSAR OLIVA BERNAL

*Compañía de Teatro Universitario  
Andrés de Claramonte, Universidad de Murcia*

El objeto de este trabajo, escrito desde la perspectiva del actor, no es otro que el de justificar lo que llamaremos la “destipificación del tópico”, esto es, la alteración que hacen actores y directores de escena, de personajes muy estereotipados y definidos por la tradición en el montaje de obras teatrales. Para ello nos detendremos en algunos ejemplos de mi más cercana experiencia práctica. Con el fin de sistematizar la cuestión de algún modo, atenderé a tres puntos que me parecen bastante claros y que nos aproximan a otros tantos aspectos bien diferenciados del concepto de personaje. Me refiero a aspectos sintácticos —dentro de la dialéctica aristotélica acción/personaje—, semánticos —como efecto de realidad e identificación personaje/actor— y pragmáticos —como fenómenos de producción y recepción teatral.

1. Situándonos en el primero de los apartados, el teatro áureo español es, como ya se ha señalado en repetidas ocasiones, un teatro de acciones y no de personajes, salvo excepciones tan conocidas y citadas como *La vida es sueño*. Los personajes están condicionados por la acción y desarrollan su discurso conforme a una perfecta estructura arquitectónica, como es el drama barroco. Así pues, sintácticamente, un personaje, parte o papel, es un signo más dentro del sistema que supone una obra teatral, que une las acciones del drama y que opera en dos dimensiones distintas:

- sintagmáticamente, el personaje se define en relación con los demás personajes de la comedia y por oposición de alguno de sus rasgos distintivos;
- funcionalmente, el personaje es sujeto, objeto, etcétera, y encarna alguna de las fuerzas que gobierna toda obra dramática, según el modelo actancial de Greimas.

De este modo, el personaje funciona en el conjunto de las acciones como si de una máquina se tratase y, en nuestro caso —la comedia barroca española—, la interpretación de cualquier personaje no puede ser realizada sin tener en cuenta la evolución de la acción que lo define y le da vida.

Aunque sólo fuera cronológicamente, la concepción del personaje independiente de la acción y autosuficiente es ya propia del naturalismo y, si

bien, insisto, encontramos excepciones, éstas sólo confirman la regla. Incluso autores de nuestro siglo siguen propugnando —como lo hizo Valle Inclán— que la acción ahorra el retrato psicológico de los personajes.

Si los tipos (galanes o criados, damas o criadas) no cambian y son, cuando menos, similares en todas las comedias, entendemos que lo único que caracteriza poderosamente al personaje áureo español y diferencia a unos de otros es lo que hacen. Las funciones no variarán de una obra a otra, pero sí su caracterización más o menos superficial, puesto que las circunstancias que rodean a la acción nos permiten interpretar un personaje en sus detalles más externos.

2. Desde un punto de vista del significado o del sentido de un personaje en la ficción dramática, el que los personajes de los Siglos de Oro sean todos iguales o de una pieza, no es una dificultad, ni siquiera una limitación al actor que quiera inventar un personaje; o, al menos, no debería serlo. Por supuesto, no va a hacer nada completamente nuevo, pero sí puede sonar de una forma distinta, con una nueva música. Los personajes permiten ser movidos al compás que marca la acción de la comedia y las circunstancias que la encuadran. Por el contrario, un personaje que no actúa, que no hace cosas, resulta menos accesible, por mucho que su ficha psiquiátrica sea detallada y ejemplar. Sin embargo, que esto sea así no impide que pueda haber gran originalidad en cada interpretación actuaral.

Los personajes de la comedia española de los Siglos de Oro suelen tener cánones no sólo literarios, sino técnicos, por medio de los cuales es relativamente fácil su identificación. Esa identificación de personaje como modo de reconocerlo, en sus niveles teóricos, tiene estrecha relación con el proceso por medio del cual los actores hacen o son elegidos para hacer aquellos papeles “que les van”. De la misma manera que un galán es descrito como conjunto de virtudes, etcétera, al actor elegido para representarlo se le debe exigir apariencia de galán.

En esa simple operación, no por obvia menos reseñable, se basan no pocos argumentos de la puesta en escena de todos los tiempos. Son ejemplos evidentes aquéllos por los cuales llegan a fracasar las obras, si los actores y actrices que las protagonizan no consiguen hacer la necesaria identificación entre actor y personaje.

Un elemento fundamental, para entender parte del proceso de creación de las comedias de los Siglos de Oro (y posteriores) es la consideración del modelo o referente real. Detrás de la mayor parte de los personajes teatrales está el actor o la actriz que lo va a encarnar, tanto en su condición física como artística. Ese modelar el personaje con el rostro y condición del comediante posibilita matices tales que difícilmente se puede llegar a “recrear” con exactitud tiempo después. No es que no haya una actriz mejor que Jusepa Vaca, para hacer la

Gila de *La serrana de la Vera*, pero sí que el personaje fue creado teniendo como modelo a una actriz de sus características, como Federico García Lorca haría su *Yerma* pensado en la Xirgu, o Domingo Miras *La Saturna* pensando en Nuria Espert. Lo cual nos lleva a la tradición de que los “graciosos” debían ser cómicos menudos, ágiles y de rostro simpático; los galanes, apuestos y arrogantes; las damas, delgadas y bellas; los malvados, apuestos e inquietantes, etcétera.

La tradición es la tradición, y hoy día, pese a que aún se escriba para actores y actrices, no parece ésa la norma generalizada. Hablo del teatro contemporáneo, porque en el clásico, queda el canon de la recepción. Nada impidió que, en su momento, Tamayo optase por un joven Marsillach, de aspecto enfermizo, para hacer *Hamlet*; o José Luis Gómez se eligiese a sí mismo, pasando de cuarenta años, para proponer una peculiar visión del joven Segismundo; o Dustin Hoffman fuera hábilmente maquillado para hacer un original Shylock. Son algunos ejemplos, de los cientos que debe de haber, de contemporáneos escapes de la norma, siempre por razón de un salirse también de cierto tradicional y monótono hábito.

No es extraño, por consiguiente, encontrarse con derivaciones del canon en el teatro contemporáneo, aunque siempre sea para buscar nuevas interpretaciones de textos o personajes de ayer. Menos habitual quizá resulte preparar tipos clásicos, con clásicos perfiles, pero contenidos diferenciados de los de siempre. Mientras que las anteriores operaciones se deben, en una gran proporción, a visiones completamente diferentes del canon, estas otras muestran miradas parcialmente distintas de las originales. Esa parcialidad, al menos en los casos que mi experiencia puede proporcionar, intenta aunar el esquema clásico con la interpretación moderna del personaje.

Voy a referirme a dos caracteres, totalmente distintos, pero de procedencia similar: la comedia española, y concretamente, de Lope de Vega. Uno es un galán; el otro, un gracioso. El trato con ambos me proporcionó la curiosa experiencia de “desgalanar” al galán y “desgraciosear” al gracioso, sin perder, en ambos casos, los perfiles clásicos que los caracterizan.

El primer ejemplo es el referido a Lucindo, uno de los galanes de *El anzuelo de Fenisa*, personaje, como cualquier otro galán, caracterizado por su arrogancia, constante inclinación amorosa, valentía, etcétera, que, de acuerdo con el director del montaje, fui componiéndolo con esa misma base, a la que añadimos un simple subrayado a una de las características quizá más desapercibida en las primeras lecturas, pero básica a la hora de comprenderlo: la ingenuidad, la terrible ingenuidad entendible en un joven y rico valenciano, que llega a Palermo queriendo vivir su vida, y que, de pronto, se encuentra con una cortesana de la

que, sin más, se enamora perdidamente. Subrayar la galanura a través de la ingenuidad sin límites —que le lleva a las más absurdas promesas que un amante pueda hacer— fue el elemento fundamental del personaje en cuestión.

Tratamiento similar se me planteó en un gracioso, el Turín de *La dama boba*, esta vez ayudado por la original visión de fijar su procedencia en América. Imaginar, como la puesta en escena hizo, que bien podía ser un nativo de Panamá de donde viene su amo, dio la clave de su interpretación. Desde ese momento, Turín, sin haber pista alguna en el texto que lo demuestre, se convirtió en el mulatito que acompaña a Liseo en su viaje de matrimonio, a la manera de esos cuadros o grabados de la época, en los que aparecen indios americanos, adornados con los más estrafalarios aderezos. Turín es un gracioso atípico, pues, a su proverbial adaptación a los vaivenes de Liseo, une una especie de ingenua filosofía en la que razona cuanto a su amo pasa.

3. Finalmente, desde un punto de vista pragmático, señalaré rápidamente algunos aspectos que afectan a la producción y recepción teatral, así como a la diferencia clara, pero no siempre advertida, entre personaje leído y personaje visto, algo que para el actor resulta fundamental al disponer sólo del texto. El personaje, en efecto, es el que está sobre el escenario, pero para el actor, en el momento de iniciar sus ensayos, lo único que existe es un folio en el que están escritas las partes de los diferentes actores.

El concepto de personaje ha variado ostensiblemente a lo largo de la historia del teatro. Recordemos brevemente en este sentido que en el teatro griego, citando a Pavis, “la *persona* es la máscara, el papel desempeñado por el actor; no se refiere al personaje esbozado por el autor dramático”. Tal como también señala Pavis, no se produce una identificación actor/personaje, y el primero es su “ejecutante” y no su “encarnación”, pero sí hay una estrecha relación del personaje con el fenómeno de interpretación en mayor proporción que con el proceso de escritura dramática. La evolución del teatro occidental nos ha conducido a una “simbiosis” de ambos —actor/personaje— “encargada de producir en el espectador un efecto de *identificación*”. Desde el Renacimiento hasta el Clasicismo francés, el personaje dramático pierde todo carácter individual, tendiendo hacia la esencia universal. Es ya en el teatro naturalista donde actor y personaje se funden en un solo cuerpo que adquiere importancia como individuo social más que como tipo universal.

Pero lo que en un plano teórico puede parecer sencillo —el personaje es la parte de la obra que interpreta tal actor— no lo es en la práctica. No debemos olvidar, insisto, que nuestro acercamiento —me refiero al del actor— a los personajes no se da a través de la “máscara” o de la representación, sino a través del *autor* por medio de la lectura. La importancia que han ido adquiriendo

el autor y el receptor en los estudios de crítica literaria acerca del sistema de comunicación teatral, se evidencia en el hecho de que el teatro, engendrado para ser “visto”, ha pasado cada vez más como un género literario para ser “leído” (basta leer las acotaciones de Valle-Inclán, Domingo Miras, Buero Vallejo o el propio Sastre). En ambos casos la recepción es diferente, puesto que en un espectáculo nuestra percepción —la del espectador— está ya mediatizada por la lectura de actores y director, que han interpretado el texto para nosotros.

Asimismo, la recepción actual está condicionada por la tradición, y la lectura de cualquier personaje, por muy definido que esté, variará dependiendo de la época. De este modo, un personaje no es sólo lo que el autor quiere, sino lo que cada receptor le concede en su encuentro con el texto dramático, y en el caso de un espectáculo teatral, su recepción está condicionada por la previa del director y de los actores. Y como los tiempos cambian, un Hamlet o un Fausto, o, en *La dama boba*, un Laurencio o un Turín, no serán iguales en la actualidad que cuando nacieron de la pluma de sus creadores. De algo han servido los Stanislavski o los Brecht, los García Lorca o Sastre en nuestra cultura teatral y en nuestra visión de los clásicos. No podemos ver a Lope igual que en el siglo XVII después de lo que ha llovido. Los personajes pueden ser iguales, las situaciones parecidas y conocidas, pero la recepción del actor y del director, que impone la del espectador, no tiene por qué —ni debe— ser la misma; puede tener otra música, de manera que al espectador no le suene igual.

Bueno es, pues, que el teatro dé continuas posibilidades a que los estudiosos encuentren nuevos matices en creaciones de otro tiempo. Pero tampoco es malo que actores y directores encuentren nuevas interpretaciones en los tradicionales caminos que la historia del teatro deja en textos y personajes.