

# El autor y el personaje<sup>(\*)</sup>

FRANCISCO BENÍTEZ CASTRO

## I. EL AUTOR

En el Teatro, ¿tiene el autor la palabra?

La cuestión tiene envidia, humedades de pozo antiguo, enigma y trastienda. Porque no sólo pasa por los pantanosos lodos de la supremacía del autor o del director, el vidrioso tema de la sensibilidad del público, del duelo entre teatro público o privado, del milagro o truco de las subvenciones sino que, abarcando todo eso, lo trasciende, apuntando el origen del teatro: La creación.

Si la historia nos ha dejado algo, es que momentos antes del prodigioso invento del actor hubo unas palabras escogidas, por él o por otro, para que por el actor fuesen dichas. Y esas palabras, desde hace veinticinco siglos, tienen el poder todavía de convertir a unos celebrantes enojados y a una multitud hacinada en algo, que, a través de una experiencia común, los trasciende, abriendo sus sentidos al insólito paisaje de la risa, el llanto o el conocimiento.

Y en la ceremonia teatral, ¿qué diferencia al actor, escenógrafo y director del autor dramático? Simplemente que los primeros trabajan con un código, el texto escrito, y el autor trabaja con la nada: La nada del folio en blanco, sólo

empuñando las armas tan gastadas, roídas y viejas de su propia biografía, su asombro ante el mundo, y las usadísimas monedas del tesoro del idioma.

De la intersección de su biografía con el mundo que percibe, surgen para el autor - y sólo para el autor- chispas cegadoras. Y él las nombra, las elige, las constriñe. Él las forja, las ordena, las pauta con el tiempo, las modela en los distintos personajes y les da un sentido. Escribe un texto. Elige los espacios, cuándo la acción empieza, cuándo termina, qué voz es cada voz y por qué, y, atendiendo a la incierta llamada que - sin existir todavía, pura latencia imaginada- lo trágico, lo cómico, lo conflictivo, ejercen sobre él, construye una arquitectura prodigiosa con un rotulador barato en un cuaderno.

Entonces el autor afila el instrumento para sajar, más allá de la memoria, ALLÍ donde duermen aquellos seres, que, des-sellados, aparecerán para decirle SU CÓMO.

Luego vendrá el actor, el productor, el director, el escenógrafo... Ellos pondrán sus manos, a veces mágicamente enriquecedoras, otras toscas o petulantes, y ofrecerán un espectáculo al público. Todos necesarios, y el público más que ninguno. No hay palabras sin medio ni

\* Este artículo está compuesto por la ponencia presentada a las I Jornadas de Autores Dramáticos Andaluces, convocadas por el Centro Andaluz de Teatro (Sevilla, octubre 1995) y la comunicación al Seminario de la Universidad de Málaga sobre «Andalucía y su teatro» (noviembre 1995).

receptor. Todos ellos tienen su palabra, que diversamente modulan y clavan con precisión en la madera del escenario. Y la palabra final del público abrochará la cadena que ate a todos en una experiencia frustrante o enaltecedora.

Pero si consideramos como "palabra" el primer florecimiento de la nada, lo no existente aún, lo latente que germina tras el arar de la biografía de un hombre por su asombro ante el mundo, ese primer vagido que transforma sorpresa, sufrimiento o gozo en algo nombrado, ordenado y ofrecido, eso, y todo eso, es patrimonio de autor dramático, su trabajo tantástico y despreciado, su honor y su condena. Él, con su invención y elección, convierte los barcos diminutos que navegan por la sangre en personajes vivos que se desangrarán luego en el invisible mapa del olvido.

Hablo de condena, por la tortura que suponen esos períodos en los que el autor sabe que tiene algo que decir, pero no sabe el qué. Cuando los personajes no han nacido, no son ni siquiera sombras, pero ya se oye en la imaginación el ruido oscuro de sus pasos. Hablo de condena cuando hay que cercenar lo creado, lo surgido en demasía, para el autor tan querido como lo más necesario. Hablo de condena cuando los personajes son enterados vivos en un cajón sin que nadie, salvo el autor, oiga sus gritos.

Hablo de honor por la proximidad del autor con el misterio, el origen, lo innombrable, del que intentamos desvelar breves briznas de paja.

Pero si estas sugerencias intentan describir el sino y el sitio del autor, es preciso adentrarse en las turbias aguas de distinguir la autoría dramática de otras autorías. El espinoso asunto de los géneros. El espinoso asunto del género dramático. Pero este intento se impone por el hecho de que actualmente se montan libros de poemas, novelas y algunos han puesto en escena la Declaración del Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas.

El poeta lírico habla con una sola voz: La suya.

El poeta dramático habla con otras voces: Las de sus personajes.

El novelista incluye en su relato el ambiente exterior: Paisajes, ciudades, calles, hogares... Y también el análisis, a veces detalladísimo, de la interioridad de sus personajes. En la novela caben las Bodas de Camacho, La Naúsea, la pampa, el húmedo paisaje gigantesco, la larga meditación del gaucho, los miles de vacas. El autor dramático, en una plaza cerrada y redonda, crea toro y torero, ambos ágiles, prestos, sin un kilo de más, con las armas afiladas, esqueletos esquemáticos de alambre, para luchar contra el destino, entre ellos, o contra sí mismos. Personajes adelgazados a su mínima y necesaria estructura, pues están destinados a su «agonía», es decir, a la lucha. Este carácter de gallo polainero, de banderillero esbelto, define al personaje teatral tanto por lo que tiene como por lo que descarta, porque la «agonía», el conflicto, nódulo negro y vivo del teatro, no tolera ni una palabra, ni un gesto de más.

El actual predominio de la música y la imagen sobre la palabra en la vida cotidiana y en el teatro son simplemente dos hechos.

Sobre la imagen, ¿quién le ha quitado al autor el derecho a escribir escenas mudas sobre un escenario? ¿Quién tiene el autootorgado derecho de pernada de tachar e ignorar las acotaciones? ¿Es que alguien ha igualado siquiera en su idoneidad a Shakespeare con su pantomima de los actores en Hamlet?

Acotaciones, o teatro mudo, que deben ser respetadas, y dado el valor de la imagen hoy, fortalecidas por el autor, si él no supiera que alguien iba arbitrariamente a cortarles la cabeza.

A la música de los temibles baffles, el autor debe ofertar la música de su palabra. Pero no sólo con el arroyo lu-

minoso y saltador de las Lavanderas de Yerma, o la salmodia premonitoria y fúnebre de las Mujeres de Canterbury, sino con las breves frases comunes encadenadas con eslabones de enigma y silencio de los diálogos de Pinter, o con la fiesta irracional de palabras de colores de Ionesco.

Es de interés notar que frente al deterioro del lenguaje en la vida cotidiana -y en la pública- surge el contraste de la excepcional importancia que cobra para la filosofía (Wittgenstein, estructuralismo, Vicente Núñez) y para la psicología (Lacan, Castilla del Pino, Escuela de Palo Alto). Cito algunos datos significativos:

- «El lenguaje es la condición del inconsciente». (Lacan).
- «El lenguaje no es la expresión del pensamiento sino el pensamiento mismo». (Vicente Núñez).
- El libro «Cordura, Locura y Familia» (Laíng) basado en el análisis de cintas magnetofónicas.
- Las más de cincuenta páginas en la «Teoría de la comunicación humana» de Watzlawick dedicadas a analizar «¿Quién teme a Virginia Wolf?» de Albee.

Este redescubrimiento del lenguaje en su aspecto más profundo y oculto (lo que la sintaxis revela, lo que la sintaxis esconde, lo dicho de lo no dicho), ese NUEVO PESO DE LA PALABRA, gravita y gravitará aún más en el teatro de hoy y mañana.

La escasez y disminución de recintos dramáticos y el predominio de montajes de los autores clásicos son otros dos hechos.

El médico actual no tiene que competir con Hipócrates. El autor vivo sí tiene que competir con Shakespeare. No voy a defender a los clásicos: Ellos se defienden solos. Es más: A causa del impacto que sus obras nos causaron -de

Sófocles a Pirandello, Lorca y Pinter- es por lo que muchos escribimos hoy teatro. Pero la visión de la realidad comporta un ojo y un mundo. Y si en el mundo hay fenómenos permanentes como el amor, el dolor o la muerte, hay otros cambiantes como la idea de Dios o de la mujer. Y no sólo la realidad cambia en parte, sino también el ojo que la mira. Si el hombre es un nudo de relaciones, algunas cuerdas que forman ese nudo han cambiado con el curso del tiempo. Pero no sólo las del autor, sino también las del espectador. No hay que privar al espectador de hoy de ver, oír o leer el teatro escrito hoy. Porque, responda o no a su satisfacción, está inmerso en sus conscientes o inconscientes demandas, y en las exigencias de cualquier cultura viva.

Hoy día el autor andaluz -salvo altas excepciones que nos honran, y mucho- estrena poco y publica poco. Hay escondido mucho teatro y es doloroso que alguno sea muy bueno. Pedir que se represente parece utópico, dado el culto necrofílico actual a los clásicos, y a los absurdos despilfarros que parecen exigir ahora los montajes. Pero sí pido que -económicamente- se edite. Sólo así se sabrá mañana qué teatro se escribía en Andalucía los últimos años del siglo XX.

Esta situación produce en el autor incapacidad de vivir de su trabajo, falta de estima y desesperanza. Yo quisiera cambiar esa desesperanza pasiva en una lúcida desesperación que mueva. En una acción que se plasme en la determinación muy clara de escribir cada uno el teatro que le dé la gana, tal como él lo vea, lo entienda y lo sienta. Se estrene o no. Se publique o no.

¡Claro que el autor tiene la palabra! Pero sólo cuando verdaderamente esa palabra sea la suya.

Y ese saber que no hay nada que ganar, salvo la satisfacción que da un rotulador barato sobre un cuaderno nuevo, alimentará la libertad y rebeldía necesarias para -por lo menos- arder en nuestro propio fuego.

## II. EL PERSONAJE

1.- El personaje es el soporte del conflicto. Pero el personaje se muestra POR el conflicto. El nacimiento del personaje es simultáneo al del actor: Cuando una persona finge intencionadamente ante un público se transforma en actor, pero AL MISMO TIEMPO se convierte en un personaje. Esa transformación en «otro» se muestra por una conducta que tiene un contenido: El contenido es la acción dramática.

1. a) Pero algunos personajes han logrado una cualidad mítica, una trascendencia a través de los siglos, una actualidad permanente. Son Edipo, Don Juan, Hamlet... Personajes, nacidos para un teatro y en un teatro, que son uno de los más altos logros del espíritu humano. ¿Por qué?

La psicología los ha estudiado. Parece que su fuerza radica en ser la expresión de instintos o pasiones muy profundos, y también de la reacción del hombre ante los mismos. Como los arquetipos de Jung parecen tener un contenido mágico, numinoso, «una autonomía específica que les otorga una capacidad de atracción de los contenidos de la conciencia». Sin embargo, si los arquetipos son una estructura formal, «cristalográfica», los personajes tienen una sustancia: Sus palabras y gestos en un contexto propio.

Pero hay algo más: Esos personajes no sólo han sido descubiertos, sino que han sido expresados. Hay una búsqueda y un descubrimiento. Pero luego hay una traducción en palabras que hace ese descubrimiento transmisible. Hay una labor muda, un descenso a oscuras profundidades, y una labor nombradora, luminosa y diáfana, que hace mostrable lo encontrado. Y la alta calidad de su expresión no es ajena a su terrible fuerza.

Me refiero a estos personajes porque señalan un camino de trabajo para el teatro venidero, ya que creo que la nómina de esos personajes NO está en absoluto cerrada, como no lo estaba para

Tirso años antes de que escribiese «El Burlador de Sevilla».

Obviamente la verdadera creación de esos personajes sólo la firma su duración en el tiempo. Así pues, peca de prematuro cualquier atisbo de predicción del carácter mítico de personajes creados en nuestro siglo. Pero a pesar de ello, yo me atrevo a reivindicar ese carácter, o al menos una cercanía a ese carácter, para «Bernarda Alba» de García Lorca y «Willy Loman» de Arthur Miller.

En el «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías» hay un verso tremendo: «y las madres terribles levantaron la cabeza». Una de esas madres terribles es Bernarda Alba. Esas madres ya fueron nombradas por Goethe en «Fausto» (el reino de las madres) pero no fueron mostradas. Fueron presentidas, pero no fueron enseñadas. Actualmente en psicología la madre devoradora es un tópico. Pero el primero que, de lo que era una sombra, sacó un ser humano que se expresó con palabras dichas, fue García Lorca. Y no sólo eso sino que además dibujó su conexión con el poder económico, con la tierra (lo agrícola está en Bernarda Alba), y con lo mágico (la religión está en Bernarda Alba).

«Willy Loman» es un héroe moderno. Héroe frágil y equivocado (su deseo, siempre quebrado, de éxito; su torpe relación con una amante barata...), pero que, como el pelícano alimenta a sus hijos con sangre. Y esa figura, cuyas debilidades y errores no hacen sino más gigantesco lo ganarse de su destino, vive, trabaja, ambiciona y sufre en un mundo tan cruel y absurdo -es decir, tan cercano- que logra que sean nuestras todas sus heridas.

1. b) La moderna teoría de la comunicación ha ilustrado valiosamente la riqueza de los personajes teatrales.

Un personaje es muchos:

1.- Es el que él cree ser.

2.- Es el que él no sabe que es, pero es.

3.- Es lo que su antagonista o el público cree que es.

Por ejemplo: El personaje se cree valiente. Pero es un cobarde, aunque él no lo sepa. Y su antagonista cree que lo que realmente es, es tonto.

Si enfrentamos ese personaje a otro -que contiene otras tres variables- vemos que salen 9 combinaciones posibles de relación. Y todo eso sin añadir las variables de situación (superioridad, inferioridad, o igualdad) dadas por los acontecimientos.

Esto nos hace pensar en la riqueza de la creación teatral, en su olvidadísimo prestigio, en las raíces de su magnetismo, en la potencia de su contenido.

Es un orgullo para el teatro que Edipo sea muy anterior a FREUD y «¿Quién teme a Virginia Wolf?» anterior a la «Teoría de la comunicación humana» de Watzlawick.

2. El conflicto dramático surge de la «agonía», es decir, de la lucha. ¿Contra qué luchan los personajes?: Contra el destino (Edipo), entre ellos (Creonte y Antígona), o contra sí mismos (Hamlet).

Pero recientemente creo observar una **dilatación del concepto de conflicto**, una extensión amplia de sus límites, una vaporosidad creciente de sus contornos.

¿Es el conflicto en «Esperando a Godot» la ausencia de Godot, es la espera en sí misma, es el vacío que rodea a esa espera?

En «El Rey se muere», ¿es la muerte, es la disolución que surge de la mirada a la muerte, es el sin sentido de esa muerte?

Y refiriéndonos a un autor español:

¿Tiene «Yerma» el deseo de un hijo, el deseo de un marido presente pero ausente,

o tiene un anhelo, confuso y ardiente, que incluye a ambos, y los trasciende?

No lo sé. Pero sí sé que estos casos están abiertos a la conjetura, que tienen algo que se escapa a una precisión rígida, que no son «sota, caballo y rey», sino una niebla que grita, una herida difusa y doliente que difícilmente reconoce el arma que la abrió.

Y este hecho provoca una ampliación del concepto de conflicto dramático, extiende sus imprecisas fronteras, y abre territorios más vastos donde cada autor podrá escuchar los gritos de sus fantasmas.

3. Como en otros campos de la literatura, creo que en el teatro está en vías de transformación el concepto de **DES-ENLACE**. Ya sabemos que la realidad no es una, sino múltiple, y una de las causas de su multiplicidad es la diferente **PUNTUACIÓN** que cada uno hace sobre el magma continuo -no separado- de lo que llamamos realidad. La puntuación ya la aplicó Lacan al psicoanálisis. La puntuación la ha aplicado desde siempre el autor dramático al determinar cuándo la acción empieza, cuándo la acción acaba, qué acción se muestra y qué acción se esconde.

Creo que el desenlace habitual, el «chín, chín, pum y se acabó» de una melodía pegadiza, está siendo cuestionado. ¿Por qué?

Porque ya se sabe que es arbitrario, que no es conclusivo, que no es demostrativo de nada. Porque la pareja que se besa en la escena final puede divorciarse si la obra continúa, y el muerto que yace en el escenario será olvidado por aquellos que le lloran.

Me atrevo a pensar que hay unos desenlaces, a los que llamaré «tónicos», que implican una resolución al conflicto. Y unos desenlaces, «átomos», que no solucionan nada, porque nada tiene solución: Simplemente es.

Esos desenlaces meramente subrayan el conflicto, son mudos en cuanto no lo resuelven, valoran o explican. Esto no quiere decir que no tengan una elaboración difícil, y no necesiten un esfuerzo inteligente para construir su expresivo silencio.

¿Como serán los desenlaces del futuro?

La misma pregunta es un desenlace porque todo conflicto termina con una pregunta.