

Notas sobre la psicología de los personajes

Por: Enrique Buenaventura *

Un actor me dijo: “Le he escuchado muchas veces decir que los personajes no tienen psicología y no sólo no le he entendido, sino que no me conformo”. Con estas notas trato de responderle, aunque le complique un poco la vida.

Me voy a referir, de modo preferencial, a los personajes del teatro, es decir, a aquellos que son representados por actores en una pieza de teatro, ante un público, pero no es posible circunscribirse a ellos de manera exclusiva, ya que comparten, con los personajes de la literatura y aun con los de la vida, más de una característica.

Cuántas veces he repetido que los personajes (teatrales o no) carecen de psicología y que, cuando el actor se propone buscar la psicología del personaje, en realidad busca un fantasma, aun en el sentido freudiano del término;¹ mi afirmación ha sonado como una blasfemia para los stanislavskianos ortodoxos y como algo incomprensible para los que se guían por el sentido común.

Ello se debe a que, pese a la influencia, cada vez mayor, del teatro oriental tradicional y del africano, pese a Meyerhold, Gordon Craig, Antonin Artaud, Brecht, Valle Inclán, Kantor, Ionesco, Beckett, sin hablar de los griegos o del teatro medieval, el naturalismo y el negocio de los fabricantes de estrellas, que pululan en el mundo contemporáneo, continúan imponiéndose.

Vamos por partes: ¿por qué un actor, cuando busca la psicología del personaje, busca un fantasma? Porque aísla al personaje de aquello que, realmente, lo constituye: su relación con los otros personajes con sus acciones concretas, con las situaciones que le determinan esas acciones y, en general, con los

lenguajes del espectáculo. En lugar de tomar la vía que conduce a la exploración de esas relaciones, se dedica a una especulación.

Una psicología está constituida por un aparato psicosomático que se conforma desde antes del nacimiento del sujeto y que se divide en cuanto el sujeto se ve obligado a enfrentarse con el mundo exterior, con aquello que Freud llama el principio de realidad. En ese proceso de “adaptación”, el sujeto hace conciencia de su yo, por medio, en una primera instancia, de los rudimentos del código no verbal y, luego, de los del discurso verbal y sepulta, por así decirlo, en su Ello, en su inconsciente, todo aquello que no recuerda y que no puede manejar conscientemente, todo lo que “no comprende” y que, sin embargo, gobierna y determina su psicobiografía. En otras palabras, la psicología sólo es posible en un sujeto real, con una historia individual y social, con unas instancias como el Superyó (la familia y la sociedad internalizadas), el Yo (la imagen que él se hace de sí mismo, y los otros de él, como sujeto a los discursos no verbal y verbal que la sociedad le impone) y el Ello o inconsciente (donde están su impulso vital, sus deseos, sus pulsiones, sus sueños como lenguajes cifrados, sus fantasías, sus delirios, su fantasmagoría y todo aquello que ha reprimido, obedeciendo a las convenciones sociales, las cuales le permiten ser relativamente normal o aceptado, comprensible y, dentro de lo posible, previsible para los otros).

Tratar de encontrarle este aparato tan complejo y concreto, tan escondido y, sin embargo, orgánico, susceptible de seguir, de estudiar a través de síntomas y análisis, a un personaje, es como tratar de encontrarle un organismo dotado de corazón, hígado, intestinos, riñones, etc. Lo interesante y paradójico es que el proceso ha sido al revés: los artistas, los creadores de personajes, habían instituido, desde siempre, la existencia del inconsciente y esos personajes sirvieron de modelo a Freud² para elaborar el concepto de inconsciente y convertir la psicología (estudio del alma) en un conocimiento del cuerpo en su dualidad psicosomática y en su división (o sutura, como la llama Lacan) entre un sujeto particular, único, con su historia personal y un sujeto social, determinado, como señalamos antes, por la imagen que proyecta y por la que los otros le devuelven. Un sujeto que asume los discursos no verbal y verbal, en los cuales se expresa y por los cuales es nombrado y expresado, un discurso horadado, desenmascarado por el discurso simbólico, sin palabras ni gestos, ni espacios o tiempos definidos, del Inconsciente. Los artistas, los místicos y ciertos filósofos anteriores a (o más o menos marginados de) la filosofía institucionalizada, han hablado de ese mundo; pero era indispensable que naciera y se desarrollara el pensamiento científico para llegar a un concepto de inconsciente y proponer una práctica y una teoría que permitieran tratar aquello que, hasta

ese “momento, con contadas excepciones, se llamaba, de modo general, locura” y era juzgada como una posesión, una enajenación del enfermo por fuerzas extrañas, más o menos malignas o diabólicas.

No es gratuito, por otra parte, que los sueños inspiraran a Descartes su Método y que él mismo aceptara ese hecho, dándole una explicación que le permitiese olvidarlos. Hacía falta que, en una lucha a brazo partido con la religión, la Nueva ciencia (1725), como decía Vico, se fuera imponiendo, aunque tuviera, a menudo, que retractarse (Galileo en el 1600 y Buffon en el 1700) y hacía falta, quizá, que llegara al extremo de negar cualquier otra forma de conocimiento; es decir, que se contradijera y se convirtiera en autoridad, en dogma, ella que nació de la negación de las autoridades y los dogmas, para que regresara a su origen, a la duda, pusiera en su lugar a la Razón y le permitiera tener la humildad de reconocer y analizar aquello que la sostiene, la alimenta y la cuestiona: el inconsciente.

Los personajes están constituidos —como insinuamos antes— por las relaciones entre ellos, por las relaciones con el espacio y el tiempo del relato (teatral o no), por las acciones que realizan, dentro de las situaciones que los determinan y por los textos verbales, sonoros, no verbales y visuales que, se supone, enuncian. Se supone porque, quienes funcionan por medio de esos lenguajes, en el caso del teatro, son los actores y, en el de la literatura, los “narradores”.

Los actores “prestan” sus cuerpos a los personajes, pero tienen que hacerlo, necesariamente, en forma seleccionada. No puede haber entrega, puesto que los personajes aparecen, también, en forma seleccionada, no viven en escena ni están del todo, siempre, en ella y no siguen al actor al camerino ni menos fuera del teatro, no aparecen en su vida privada, salvo en casos más o menos patológicos de histrionismo.

Los actores les prestan, pues, a los personajes, lo justo, lo necesario en cada momento de la “existencia” o de la manifestación de los mismos. Si hiciéramos una analogía —y nada más que una analogía a modo de ilustración— con el sujeto real, con la persona, diríamos que el Yo consciente no puede entregarse al inconsciente, no puede preocuparse de respirar, de que le funcione el corazón, le circule la sangre, se realice la digestión o se le hagan racionales y manejables a voluntad los deseos, ni siquiera las ganas de hacer o dejar de hacer sus necesidades. Aunque resulte redundante, debemos insistir en el préstamo, dejando claro que hay cosas que los actores saben que prestan a los personajes y cosas de las cuales los personajes se apropian sin que los actores se enteren, sin que sean conscientes de ello.

Es importante tener en cuenta que, aunque algunos actores —más de los que uno sospecha— crean que se pierden en los personajes, que desaparecen, que se identifican totalmente con ellos, que los viven, etc., eso no es posible. Los actores siempre permanecen y son los personajes quienes toman la forma de los actores; más aun, es provechoso medir la distancia entre actor y personaje, como pide Brecht y experimentar la ruptura con la ficción, para que el actor sea consciente de su relación personal con los espectadores, como propone Kantor.

Preguntémonos por qué, pese a lo que acabamos de plantear, sobrevive con vitalidad, digna de mejor causa, la ideología de la identificación, de la reducción de los personajes a las vivencias de los actores, de la concepción naturalista de estas relaciones; en otras palabras, por qué se ha vuelto dogma la parte menos rica, menos fecunda —creo— de las propuestas de Stanislavski y se persiste tanto en borrar toda frontera entre ficción y realidad como en abrir un abismo entre los dos mundos. Aunque parezcan contrarias, estas actitudes, nacen de la misma ideología naturalista. Tan ilusorio es hacer creer al espectador que lo que ocurre en escena es real, como tratar de convencerlo de que no es otra cosa que ficción pura, sin contaminación con la vida. El menor accidente en la representación rompería esa ilusión.

Aquí es importante referirse a lo que se llama un efecto de realidad. Tanto en la creación teatral como en la literaria, se producen tales efectos. Pirandello es un especialista en ellos.³ Son comunes en lo que suele llamarse el teatro adentro del teatro⁴ o el caso que trae Piscator en su *Teatro político* (1929), cuando narra que un telón llegó tarde al teatro, ya empezada la representación y él salió a escena, detuvo la acción e hizo colocar el telón; después incorporó este incidente al montaje. Cervantes usa muchas veces ese efecto y lo hace de manera especial cuando el bachiller Sansón Carrasco les habla a Don Quijote y a Sancho sobre el libro que narra las vidas de ellos, escrito por un tal Cide Hamette Benengeli⁵. El propósito de los efectos de realidad es distanciar al espectador o al lector de la ficción y crear un juego, un espacio lúdico, entre las dos instancias.

Siguiendo con esto del personaje, quisiera despejar lo que puede parecer una contradicción en estas notas y es que hablé, en algún momento, de “personajes de la vida real”, los cuales tienen, por supuesto, aparato psicossomático y todo lo que niego a los del teatro y la literatura. Si nos fijamos bien, la contradicción es sólo aparente, pues los personajes de la vida real lo son, no por su totalidad, no por su organicidad, sino por determinadas características protuberantes, más o menos caricaturescas, determinados rasgos que han sido aislados y exagerados, momentos específicos, acontecimientos

espectaculares en los cuales han participado; en pocas palabras, son personajes (en sentido figurado) en cuanto se parecen a ciertos arquetipos creados por la ficción. Decimos que alguien es un Don Juan porque actúa o creemos que actúa como tal, o es quijotesco porque se ajusta a la imagen que nos hemos hecho o nos han inculcado de Don Quijote o que es kafkiano, aunque no hayamos leído a Kafka.

No nos hemos respondido, sin embargo, la cuestión de la sorprendente vigencia del naturalismo, por encima y, por debajo de tanto ismo, durante el siglo xx. Parece legítimo asegurar que el narcisismo del mundo social contemporáneo, en el cual se postula que el mundo es un espejo del yo, constituye el piso, la causa, para la supervivencia de esa ideología. El espejo debe gratificar el Yo, devolverle una imagen de prosperidad, de plenitud sexual, de felicidad televisiva. Si devuelve una imagen de perdedor, de fracaso, de soledad, el Yo se deprime, se destruye. El mundo parece —en esta ilusión del progreso y del consumo— depender del éxito personal, de la capacidad del Yo para imponerse. Un político se impone, no por su programa, sino por su carisma; no por lo que es, sino por la imagen que le crean los especialistas en espejismos.

Interesa más la vida de un artista que su obra y, en especial, su vida íntima, de modo que el antiguo estudioso de arte se ha convertido en un detective privado que investiga las perversiones⁶ de aquellos que han alcanzado la fama, perversiones que no superan las del investigador, pues éste los aventaja en voyeurismo, en la posesión competitiva del único agujero por donde se ve, cada vez más, el mundo. En las telenovelas todo se reduce al amor, a las relaciones pasionales, secretas (pero públicas y púdicas). “Esta condición del Yo estimula inmensamente las experiencias directas con el prójimo” (Sennett) ⁷. El distanciamiento que permitiría al Yo y al Otro, formarse un juicio, hacer una reflexión, convierte la relación en inauténtica pues según Sennett, “no toma el momento del contacto humano como algo absoluto. De allí que la confesión esté al orden del día y produzca los más jugosos dividendos, tanto más cuanto más exhibicionista y cuanto más comprometedora para otros, pues los otros sólo importan en la medida en que contribuyan a formar la imagen del Yo. El intercambio mercantil de confesiones tiene su lógica en una sociedad regida por el temor de que uno carezca de Yo, hasta que no hable a otra persona sobre ello” (Sennett)⁸. Corolario de esto son las pandillas, las afinidades religiosas, étnicas o políticas que protegen al Yo, lo envuelven en una placenta, lo guardan en un útero, le satisfacen su necesidad de respaldo, de complicidad. Con ese mismo fin funcionan las comunidades libres, marginales, medio anacoretas, con sus rituales que las hacen sentir fuera de la dominación social y, por ello, no es raro que los hippies de ayer se hayan convertido en los yuppies de hoy.

De este narcisismo campante vienen esos equívocos de libertad personal, tales como la autenticidad, la espontaneidad, la originalidad, toda una utopía o un delirio de la independencia del sujeto, que llevan al actor a aislar su personaje, a establecer con él una relación de intimidad y a buscar esa misma relación con los espectadores, tal como decíamos al comienzo de estas notas. Y ello tiene lugar, justamente, cuando se han desarrollado disciplinas como la kinesis y la proxemia,⁹ las cuales demuestran —y les demuestran de modo particular a los actores— que toda la gestualidad, así como la relación con el espacio-tiempo, tenidas por naturales, espontáneas, etc., se aprenden y se hablan y las habla uno, como la lengua, y constituyen un sistema de comunicación y no una forma de expresión más o menos caprichosa.

Finalmente, quisiera dejar en claro que la práctica artística —cualquiera que ella sea— no depende de la ideología estética del artista sino que, por el contrario, cuestiona esa ideología, pone “en escena” sus conflictos con ella. Por eso estas notas no pretenden ser didácticas, sino hacer reflexionar a los actores sobre la complejidad de las relaciones que establecen con los personajes con el fin de que las gocen más, de que ahonden en ellas.

Notas

1 El “fantasma”, en Freud, es una imagen inaprensible, huidiza, que “se aparece” en el análisis y constituye un “reconocimiento” de contenidos reprimidos, hundidos en el inconsciente, pero intraducibles al discurso consciente. Por eso, en la vida, aparecen en los sueños casi siempre “disfrazados”, “mimetizados”, a través del desplazamiento y la condensación, orígenes de la metonimia y la metáfora. Véase: Psicopatología de la vida cotidiana de Freud, y los trabajos de Lacan sobre lingüística y psicoanálisis.

2 Sennett, Richard. Narcisismo y cultura moderna. Barcelona. Kairós. 1980.

3 Pirandello en Seis personajes en busca de autor o en Esta noche se improvisa, y muchos otros autores, convierten al actor en personaje, creando un sofisticado efecto de realidad.

4 La representación es la pieza, como en el entremés de los cómicos en Sueño de una noche de verano de Shakespeare, cuando representan la “Comedia de Píramo y Tisbe” o en otras obras del mismo autor y de otros, incluido nuestro Proyecto piloto.

5 Don Quijote, capítulo III de la II parte y siguiente. Todo comienza con el bachiller Sansón Carrasco hablando de las ediciones de la primera parte del libro. A tanto llega la autocrítica en ese efecto de realidad que, como dijera Maese Pedro en el capítulo XXVI de la segunda parte, los razonamientos “se meten en contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles”.

6 O lo que la moral llama así con fina hipocresía.

7 Sennett, Richard, *Ibíd.*

8 *Ibíd.*

9 Respondemos a los gestos con extrema vivacidad, y podríamos casi afirmar que lo hacemos de acuerdo con un código elaborado secretamente, que no está escrito en ninguna parte ni es conocido por nadie y, sin embargo, es comprendido por todos”. Edward Sapir, citado por Jacques Corraze en Les Communications non-verbales, Paris. Presses Universitaires de France. 1980.