

El impersonaje: Una relectura de *La crisis del personaje**

Jean-Pierre Sarrazac
*Universidad Paris III
Sorbonne Nouvelle*

En el teatro contemporáneo, el personaje parece, a menudo, estar de más. Es como un filtro inoportuno, una pantalla que no termina de interponerse entre el actor y el público. Y, a partir del momento de los ensayos, entre el director y el actor. Casi, incluso, en el momento de la escritura, entre el autor y su propio texto. ¿El personaje como fantasma? ¿El personaje como ficción parasitaria de un extremo a otro del proceso teatral? ¿El personaje como algo a liquidar, a erradicar? O bien, ¿el personaje como entidad –como “potencia”– que no terminaremos nunca de matar, como el dios de ciertos ateos?

Denis Guénoun se pregunta: “¿Es preciso escribir personajes? ¿Como si no hubiera pasado nada, como si no hubiera tenido lugar esta *crisis del personaje*, de la que Abirached ha hecho el recuento y que ha analizado en detalle? O bien: ¿es un asunto ya terminado? Y no se escriben más personajes, incluso cuando uno cree hacerlo, incluso si uno pone un nombre a un rol?” (213).

Para terminar con la ilusión del personaje –la última a resistir esta empresa de desmitificación del arte que habría sido la modernidad– Guénoun propone un remedio: producir “partituras para actores, *canevas* verbales para cuerpos repentistas”. Diciendo esto, Guénoun parece inscribirse di-

* Traducción del francés por Víctor Viviescas

rectamente en la perspectiva que traza el libro fundamental de Robert Abirached sobre *La crisis del personaje en el teatro moderno*. ¿No trata todo un capítulo de esta obra desde ahora clásica sobre, justamente, “El personaje destituido por el actor”?

Es cierto que el capítulo en cuestión está consagrado a Artaud, del cual se sabe que pretendía disuadir para siempre al teatro de “igualarse a esa vida individual donde triunfan los caracteres”. Pero en muchas otras páginas del libro de Abirached nos alejamos, en realidad, de ese puro y simple licenciamiento del personaje para asistir a un proceso más sutil –un proceso casi beckettiano– de una muy lenta, muy progresiva y nunca acabada disolución. Además, en el momento de concluir su obra, ¿no llama la atención Robert Abirached sobre el hecho de que “el personaje, desde hace tanto tiempo amenazado de destrucción, no ha cesado de renacer ante nuestros ojos, adaptado cada vez, pero siempre irreductible . . . Se diría que es como ese pájaro fabuloso que bebe en la muerte la fuente de una vida nueva, emergiendo sin descanso del fuego donde parecía consumirse . . . La crisis del personaje sería entonces el signo y la condición de su vitalidad, a lo largo de los cambios del mundo” (439)?

El interrogante está planteado: ¿Esta innegable crisis del personaje, que aparece en el momento del cambio del siglo XIX al XX, en la época del teatro naturalista y del teatro simbolista, pero que ya habían programado, según sugiere Abirached, Diderot y el Siglo de la Luzes, esta crisis debe desembocar en la muerte del personaje que anuncia tan alegremente Guénoun, o bien, la crisis es susceptible de las regeneraciones y de las resurrecciones constatadas por Abirached? A menos que estemos, bajo una falsa alternativa, frente a dos aproximaciones diferentes pero, en definitiva, convergentes, ante la misma pregunta: de una parte, el celo del artista –autor, director, actor, poco importa– quien, por construir un teatro nuevo, a la altura del mundo actual, se decide a hacer tabla rasa del personaje; de otra parte, la circunspección del

teórico, quien tiene como oficio explicar las transiciones, los encadenamientos y de asegurar la unión entre novedad y tradición. La distancia entre Sófocles y Aristóteles, entre la poética del teórico y la del poeta, no debe ser ignorada; debe, al contrario, ser preservada. Es de esta manera que hoy, cuando el artista –en nuestro caso Guénoun– convoca a una “revolución” que él considera necesaria, el teórico Abirached, que se interroga a una escala de por lo menos dos siglos, responde más bien con su noción de “estado de crisis permanente”. (Lo que no impide en ningún caso –ellos lo han hecho ya y continúan haciéndolo– que Abirached se exprese en otras ocasiones como artista y Guénoun como teórico).

En breve, el personaje está de más, pero no existe ninguna razón para que ese “estar de más” no subsista, por lo menos hasta tanto la poética teórica no haya exprimido completamente la noción; es decir, mientras que los artistas continúen trabajando esta materia que está demás, así no sea sino de una manera negativa. A partir de esta constatación, la problemática de Robert Abirached en *La crisis del personaje* no es la de hacer desaparecer mágicamente ese “estar de más”, sino, más bien, de hacer el inventario de las diferentes maneras en que el artista, sea éste autor, director o actor, esculpe ese personaje que “está de más” para transformarlo en un personaje “en déficit”, un personaje que está “de menos”.

Uno de los principales argumentos de Abirached es que la crisis del personaje no es sino uno de los efectos –sin duda el más espectacular y el más directamente perceptible– de una crisis de la mimesis:

Por primera vez, en 1872, Nietzsche arremete con una crítica radical contra la problemática completa de Aristóteles y lanza el descrédito sobre la mimesis, su principio fundador. Nietzsche considera como una verdadera aberración colectiva el uso europeo del teatro desde Eurípides y, en particular, la costumbre adquirida por el espectador de ver y escuchar a ‘su doble en la escena’, de buscar en la escena prioritaria-

mente 'la dialéctica de los personajes y su melodía individual' y de esperar de la escena un conocimiento discursivo del mundo y de sí mismo. (175)

Además de rendir homenaje a un libro capital que acompaña desde hace varias décadas la investigación en estudios teatrales, el objetivo de este ensayo no es otro, precisamente, que el de remontarnos, siguiendo las huellas de Abirached, hasta esta crisis de la mimesis que estalla en los últimos años del siglo XIX, y el de interrogarnos sobre algunas de sus manifestaciones más significativas a lo largo del siglo XX, en cuanto a la identidad, la estructura, la función del personaje de teatro. Nos reservamos, no obstante, el derecho de apelar a una interpretación de la mimesis sensiblemente diferente de aquella en la que se funda la cita de *La crisis del personaje* que acabamos de ver. Si, como lo afirma Abirached, el espectador occidental es sospechoso a los ojos de Nietzsche de buscar su "doble en la escena", esto sólo puede ocurrir bajo una definición de la mimesis teatral en la que ésta significa imitación. Ahora bien, podemos escoger, para la actividad de la mimesis, esta otra traducción, más abierta, a la que nos invitan en particular los trabajos de Lacoue-Labarthe (1986), traducción que no sería "imitar", tampoco "representar", término demasiado vago y demasiado ambiguo, sino "volver presente".

El personaje sin carácter

A partir de este momento, la ecuación del personaje moderno podría formularse así: presencia de un ausente, o ausencia vuelta presente. Pues es fácil darnos cuenta de que es solamente a partir de su suspensión –incluso de su fracaso– que se tiene alguna posibilidad de atrapar al personaje contemporáneo. ¿Qué es del personaje a partir del momento en el que él no es más que su (nuestra) propia sombra, un doble ya no idéntico a nosotros mismos (aquel que estigmatizaba Nietzsche) sino, si se me permite la expresión, un "do-

ble diferente” –no el “mismo” sino *ipse*–, que el espejo recusa y amenaza con devolver a la nada? Si el proceso por el que pasamos del personaje clásico al personaje moderno se emparenta, por lo menos en un primer momento, con una humillación –“He aquí en primer lugar [nota Abirached a propósito de la vanguardia de los años cincuenta], al personaje reducido al grado cero de la personalidad” (393)–, es que a partir de entonces los dramaturgos le niegan lo que constituía su identidad, lo que, justamente, lo caracterizaba.

De las tres dimensiones constitutivas del personaje según Robert Abirached –*persona* (su rol, ese tercero incluido del actor y del personaje), *kbaracter* (su singularidad, su huella personal), *typus* (su valor simbólico, su ejemplaridad)– es contra la segunda –que parecía, sin embargo, sostener las otras dos– que se batían las dramaturgias modernas y contemporáneas. De la misma manera que el personaje de la novela de Musil es “sin cualidades”, el personaje moderno se presenta como un personaje sin carácter. Dos autores se libran a un verdadero trabajo de zapa, incluso de vaciamiento del personaje: Strindberg y Pirandello, el segundo muy querido de Abirached.¹ Es difícil de determinar entre el dramaturgo italiano y el sueco, ambos alimentados por las teorías –anteriores a Freud– sobre las “enfermedades de la personalidad” (Ribot, Binet, Charcot, Bernheim...), cuál se dedica a despedazar de la manera más radical el carácter.

El primero, Strindberg, opera en la crueldad: “vivisección”, segmentación del personaje con el escalpelo y liquidación del yo. Como lo declara El Desconocido, protagonista de *El camino de Damasco*, el personaje es arrojado “en pedazos en el caldero de Medea”. De acuerdo con el programa naturalista que suscribe Strindberg en los años ochenta, del que no reniega jamás completamente, el estudio del hombre moderno comienza por la destrucción violenta del carácter:

¹ Cfr. en especial su edición de *Enrique IV* de Pirandello, *Folio Théâtre* 49, Gallimard, 1998.

Cada vez que intento estudiar a un hombre, termino por encontrar que el objeto de mi observación tiene el espíritu confundido. Así de incoherentes se revelan a nuestros ojos la manera de pensar y de actuar de los hombres cuando observamos con detenimiento su agitación interior. Tomando nota día tras día de las ideas que conciben, de las opiniones que emiten o de las veleidades de su acción, uno descubre una verdadera mezcla que no merece el nombre de carácter. Todo se presenta como una improvisación sin continuidad, y el hombre, siempre en contradicción consigo mismo, aparece como el más grande mentiroso del mundo. (112)

¿Pero es menos cruel el segundo, Pirandello, que no se sirve de otro instrumento que de la ironía...?

Todo el mundo desea casarse para toda la vida [confía Diego en *Nunca sabemos todo*], con una sola alma, la más complaciente, la que nos aporta en dote las posibilidades más grandes de llegar al estado al que nosotros aspiramos; pero a continuación, fuera del honesto techo conyugal de nuestra conciencia, tenemos continuamente comercio y tratos con todas nuestras otras almas, aquellas que están relegadas al fondo de los subterráneos de nuestro ser, y de estos tratos nacen actos y pensamientos que nosotros nos negamos a reconocer o que, si somos a ello forzados, adoptamos o legitimamos con mil acomodaciones, mil reservas y mil precauciones. (Pirandello 1985)

Desde un cierto punto de vista, esta posibilidad de un personaje sin carácter está ya contemplada en Aristóteles. Tanto como la fábula, el *muthos*, el “sistema de acontecimientos” con un comienzo, un medio y un final, es considerada indispensable en la *Poética*, el carácter, en el sentido de una singularización moral y psicológica del personaje, es presentado como facultativo. Pero el eventual *impasse* sobre el carácter

no afecta aquí la estructura y la dinámica de la forma dramática. Y esto en la medida en la que el personaje es concebido por Aristóteles estrictamente como “personaje que actúa”. Personaje cuya ausencia de características individuales, de identidad moral y psicológica, no impide de ninguna manera que la acción sea extendida, completa y ordenada y, en lo que tiene que ver con el personaje, que se produzca la inversión de fortuna. En el caso que nos ocupa, el de las dramaturgias de Strindberg y de Pirandello consideradas en tanto que escenas originales de la modernidad teatral, el problema es enteramente diferente. Puesto que la ablación del carácter tiene que ver aquí con un despedazamiento, incluso una disolución de la fábula.

Para Abirached, justamente, el advenimiento del “personaje abierto” es contemporáneo del fin del “imperio de la fábula”. Y Ricœur, por su lado, no es menos explícito cuando evoca “el teatro y la novela contemporáneos” en los que se produce un “eclipse de la identidad del personaje” (167-198). Esta pérdida de identidad, al menos aparente, en la que el personaje se aproxima a su “punto de anulación”, remite a una “erosión de los paradigmas” que concierne tanto a la configuración de la “intriga” (del *mythos*) como a la figuración del personaje. La ruina de la fábula, en tanto que sistema ordenado, que *bel animal*, conlleva la del personaje, él mismo objeto de una desfiguración, de una suerte de devenir teratológico.

Ricœur se encuentra manifiestamente más cómodo con los ejemplos narrativos –en particular con el de *El hombre sin cualidades*, del cual muestra bien que el carácter general de “ensayo” constituye la respuesta de Musil a la doble anulación de la fábula y del personaje en el seno de la escritura novelística contemporánea. Pero nosotros no tendríamos ninguna dificultad si quisiéramos señalar obras dramáticas en las que el sometimiento de la fábula y el personaje a los mismos impedimentos, a los mismos *impasses* conlleva una respuesta similar. En Strindberg y en Pirandello –en Svevo–, con toda

seguridad. Pero, ya desde mucho antes, en Büchner. Así, la metamorfosis del personaje en “criatura” –en una suerte de monstruo de feria, expuesto no ya localmente sobre un tablado, sino, de una manera más general, en la vida de cada día– de la forma en que aparece en *Woyzeck*, pieza matriz de todo el teatro de hoy día, me parece directamente ligada al hecho de que esta pieza inacabada no existe sino bajo la forma de un material y en ningún caso como una fábula completa. Y el trabajo de montaje al que debe librarse todo director de *Woyzeck*, todo intérprete del rol epónimo, a la vez sobre el cuerpo fragmentado del texto y el del personaje, tiene en efecto características del “ensayo”.

“Tampoco es un azar”, observa Ricœur, continuando su reflexión sobre el déficit concomitante del *muthos* y del personaje en la escritura no teatral contemporánea, no es un azar, pues, “que numerosas autobiografías contemporáneas, como la de Leiris, por ejemplo, se alejen deliberadamente de la forma narrativa y exploren, también ellas, el género literario menos configurado, el ensayo, precisamente” (177). Ahora bien, nosotros sabemos, gracias a nuestra lectura de Strindberg, a la lectura comunicante de sus piezas y de sus relatos, desde *El hijo de la sirvienta* hasta *Solo*, que la escritura dramática se presenta en él, y cada vez más a lo largo de los años –con un clímax en el momento de *Camino de Damasco*, de *Sueño*, o de sus “piezas de cámara”– bajo el ángulo de un ensayo de autobiografía, es decir, bajo una forma ampliamente “desconfigurada”.

De aquí que esta cuestión de la identidad o no identidad del personaje, esta cuestión del sujeto, que Ricœur plantea a propósito de la novela moderna, nosotros estemos inclinados a remitirla al personaje del teatro moderno, tal como Abirached lo ausculta y lo interroga. Pero, retomando la pregunta de Ricœur, “¿qué significa aquí pérdida de la identidad? Más exactamente, ¿de qué modalidad de identidad se trata?”

Alcanzar lo impersonal

Para intentar responder a la pregunta planteada por Ricoeur, aunque sea en términos sensiblemente diferentes a los del filósofo y hermeneuta, es importante entrar en el proceso dialéctico que él nos sugiere a propósito de la identidad: “Dialéctica de concordancia discordancia del personaje” y dialéctica, a la que ya hemos hecho alusión, de la “mismidad y de la ipseidad”. “En el marco de la dialéctica de lo *idem* y de lo *ipse*”, continúa Ricoeur, “estos casos sorprendentes de la narratividad se dejan reinterpretar como puesta al desnudo de la ipseidad por pérdida de soporte de la mismidad. En este sentido constituyen el polo opuesto del héroe identificable por superposición de la ipseidad y de la mismidad”. Y continúa el autor, remitiéndonos implícitamente al personaje de Musil (que él denominaría más bien sin “propiedades” que sin “cualidades”): “Lo que se ha perdido ahora, bajo el título de ‘propiedad’, es lo que permitía igualar el personaje a su carácter” (177-178).

La respuesta de Ricoeur a esta pérdida, es que la “nada” que constituye el resto, es decir, el personaje confrontado a su propia nada, no constituye, en definitiva, no en el plano narrativo sino en el plano moral, sino una prueba afirmativa – por lo menos, entre afirmación y desaparición– de sí en su disponibilidad al otro: “Es posible que las transformaciones más dramáticas de la identidad personal deban atravesar por la prueba de esa nada de identidad . . . Múltiples relatos de conversión testimonian sobre tales ocasos de la identidad personal. En esos momentos de despojamiento extremo, la respuesta nula a la pregunta ¿quién soy yo? remite, no a la nulidad, sino a la desnudez de la pregunta misma” (197).

Proponer una lectura diferente de este recorrido asintótico de la nada que es la herencia del personaje del teatro moderno y contemporáneo, podría desde ya pasar por esta constatación –muy fácil en Strindberg y en cantidad de autores que se reclaman de su descendencia, Adamov en particular–: que

todas las conversiones del personaje no son, de hecho, sino falsas conversiones, conversiones puramente espaciales, conversiones sin revelación. En verdad, El Desconocido de *Camino de Damasco* marcha sobre los pasos de Saúl, pero, sin embargo, él no deviene nunca en Pablo. En su condición de hombre que atraviesa el cambio de siglo, él ya es desde el principio San Pablo, pero sin poder, justamente, volverse él, ni volver a ser él. La repetición del “Camino” se realiza por el camino trillado, por el “carril” [*ornière*] (es una palabra recurrente tanto en la boca del Desconocido como bajo la pluma de Strindberg). La repetición, esa “potencia terrible”, según Kierkegaard, no se abre jamás sobre una búsqueda, sino solamente sobre una errancia, una errancia sin fin que reencontramos en todas las piezas modernas “de estaciones” –esas piezas que repiten compulsivamente el “vía crucis”–, sean ellas de Strindberg, de los expresionistas alemanes y, contemporáneamente, de Koltès en *Roberto Zucco* o de Bond en las *Piezas de guerra*. ¿Es necesario precisar que esta errancia, inmóvil y, sin embargo, vagabunda, se ha atascado también en las arenas beckettianas?

Si escuchamos con atención la “confesión” del personaje moderno, de los soliloquios de El Desconocido de Strindberg a los de El Recordador beckettiano, nos damos cuenta de que ella no desemboca jamás en ningún tipo de reafirmación o de “conservación de sí” en el sentido –moral– de la propuesta de Ricœur. El autor, ya se trate de Beckett o de Adamov, ambos de la cofradía de Kafka, está más dispuesto a mandar discretamente al basurero los restos de la cena caníbal en la cual sirvió al personaje como plato principal. En esta letanía de varias voces contradictorias, en esta especie de monodrama polifónico, el personaje no termina de cavar –como uno cava su tumba– su propia ausencia de identidad. Schopenhauer constata cómo:

. . . desde el momento mismo en que nos preocupamos de penetrar en nosotros mismos, y que, dirigiendo los ojos del

espíritu hacia nuestro interior, queremos contemplarnos, lo único que logramos es ir a perdernos en un vacío sin fondo; cuando nos observamos, nos damos a nosotros mismos el efecto de esa esfera de vidrio hueca desde cuyo centro vacío emerge una voz que tiene su principio en otro lado; y en el momento de querernos asir, no tocamos, oh horror, más que un fantasma sin sustancia". (*Le monde comme volonté et comme représentation*. Cit. en Adorno 145)

Las dramaturgias modernas y contemporáneas –de Strindberg a Beckett, y aun más allá– no se han ocupado de otra cosa que de reconstruir los movimientos de este “fantasma sin sustancia” y de reconstituir su espectro. El gesto principal de estas escrituras parece ser el de poner en escena ese puro momento deceptivo, extrañamente inquietante, en el que el yo huye de sí mismo, huye fuera de sí mismo, organizar en lo visible esta dilapidación del individuo en sus propios dobles “no coincidentes”. Más que intentar –artificialmente, “teatralmente”– volver a darle sustancia al fantasma, restituirle un *pathos* o un carácter individual (lo que sería más bien la marca de las malas piezas “modernas”: *Calígula* de Camus, *El diablo y el buen dios*, de Sartre), el escritor inventa una teatralidad donde esta de-sustanciación de sí pueda continuarse sin límites.

A este respecto, el final del *Profesor Taranne*, la pieza-sueño de Arthur Adamov, es emblemática. El protagonista, como ya lo había hecho Peer Gynt de Ibsen, se libra a un verdadero *strip-tease* metafísico (que es también físico, en Adamov). Al mismo tiempo que lo hace de sus vestimentas, el personaje se despoja de las capas de piel de su yo, sin encontrar jamás ningún centro: “Empinándose logra pegar la carta en el muro. La carta es una gran superficie gris, uniforme, completamente vacía. El profesor Taranne, de espaldas al público, mira la carta por un largo momento, luego, muy lentamente, comienza a desnudarse. Telón”.

Ahora bien, haberse exhibido desnudo en público –y en presencia de niños– había sido, precisamente, la indignidad que se le reprochaba desde el principio al profesor Taranne, y la primera etapa de una expropiación total de sí. Desnudo, bajo la mirada inquisidora de la sociedad, del otro en tanto que ser social, el personaje adamoviano (“Sé muy bien que soy observado, que me hurgan con la mirada, que todo el mundo tiene los ojos puestos en mí”) se encuentra atrapado en el mismo sentimiento trágico y en la misma condición grotesca que los personajes pirandelianos, esas “máscaras desnudas”, de las que Ersilia, el personaje de *Vestir al desnudo*, resume precisamente su condición de la siguiente manera: “Estoy desnuda” y “están todos ahí, iotra vez pisándome los talones!”.

El sujeto que se expresa en las dramaturgias modernas de la subjetividad –en Strindberg, en los expresionistas, en Pirandello, en Beckett, en tantos otros...– es, entonces, un yo en pérdida irremediable de sí. ¿Pero habría, por tanto, que concluir, como lo ha hecho, bajo la influencia de Adorno, Peter Szondi, que ese sujeto no es más que un sujeto abstracto, un sujeto muerto, un falso sujeto que, “lejos de crear la posibilidad de una enunciación subjetiva, es decir, original, la suprime” (90)?

Fundadas sobre el análisis de Adorno, según el cual “a pesar de todo lo real que sea [el individuo] en sus relaciones con los otros, considerado desde un punto de vista absoluto, él no es más que una abstracción”, las reservas de Szondi en lo que concierne a los protagonistas de los *stationendrama* strindbergianos y expresionistas, podrían también aplicarse en nuestro tiempo al *Roberto Zucco* de Koltès:

Paradójicamente, la dramaturgia del yo en los expresionistas no culmina en el retrato del hombre solo –abandonado, desolado–, sino en la revelación brutal de la gran ciudad y de sus lugares de placer. Encontramos aquí un rasgo que caracteriza el arte expresionista en su conjunto. Como este arte

conduce a minar el sujeto al que se limita, no está, en tanto que lenguaje del subjetivismo extremo, en condiciones de expresarse sobre el sujeto. En cambio, el vacío formal del yo se condensa en el principio estilístico del expresionismo, en la “deformación subjetiva” de la realidad objetiva. Esta es la razón por la cual el expresionismo alemán ha tenido sus mejores expresiones, y sin duda las más perdurables, en las artes plásticas... (Szondi 90-91)

En resumen, para Adorno y para Szondi, toda dramaturgia de la extrema subjetividad está condenada a la despersonalización del personaje, al rebajamiento del personaje al rango de “naturaleza muerta”, añadiría Lukács. Ahora bien, esta liquidación sumaria del personaje, que con argumentos variables estos tres filósofos imputan a los expresionistas, e incluso a Strindberg, que le imputarían igualmente hoy día a la mayor parte de los autores que podrían leer, no me parece corresponderse ni con la importancia real de las dramaturgias de la subjetividad ni con la sutileza de los análisis de Abirached cuando él analiza la crisis del personaje en el teatro moderno y contemporáneo. En otros términos, nos preguntamos si esa “nada” que no cesa de acorrallar, incluso de devorar al personaje en las escrituras dramáticas a partir del cambio al siglo xx, no reenvía, más que a una pura y simple negación, a un devenir distinto del personaje. Por ejemplo, a un retiro de sí en el que se trataría, no de despersonalizar, sino de impersonalizar al personaje.

Partiendo de premisas justas –a saber, que no hay identidad o preidentidad del individuo más acá o más allá de lo social, que nuestra identidad posible nos es conferida por la sociedad–, los razonamientos de Adorno, los de Szondi, dejan de lado, sin embargo, lo esencial: a saber, ese juego, ese periplo permanente –trágico y grotesco, debemos repetirlo– de la no coincidencia consigo mismo del personaje del teatro moderno. Puesto que lo que el teatro hace hablar o, mejor, lo que da a ver, de Strindberg a Koltès o a Bond, es lo que nor-

malmente se calla y permanece invisible. No el parloteo de la identidad social sino la muda “ausencia de identidad personal”. Esta ausencia, de la cual Clément Rosset nos recuerda que “es la característica de toda persona en el mundo” (1999).

“Toda persona que existe en el mundo”, es decir, todo el mundo, cualquiera –*Jedermann*, se decía en alemán en los tiempos del expresionismo–, es precisamente esta figura, menos abstracta que impersonal, lo que se propone recortar el autor dramático moderno o contemporáneo. En el tiempo del *mutbos* aristotélico, el personaje era el héroe activo, “actuante”, de una gran inversión de fortuna, de un drama en su propia vida. En la época de la fragmentación, incluso de la disolución de la fábula, ya no es más que el espectador pasivo e impersonal del drama de la vida, de esta vida que, por ironía, le pertenece supuestamente a título personal. “Lejos de mí”, el título que da Rosset a su reciente “estudio sobre la identidad”, me parece que corresponde estrechamente a este proceso en favor del cual el sujeto del drama moderno se proyecta a la más grande distancia posible de sí mismo, es decir en la nada, en la ausencia de sí para sí...

Alcanzar esos confines de sí donde cesa lo personal, arribar a ese punto (de vista) donde, bajo la mirada del dramaturgo, el personaje se alza hasta lo que yo llamaría el “impersonaje”, tal es, sin duda, una de las más bellas ambiciones compartidas por las dramaturgias contemporáneas. Esta mirada del dramaturgo contemporáneo se emparenta con la de Giacometti cuando Genet nos habla de él:

Hace aproximadamente cuatro años yo estaba en el tren. En frente mío, en el compartimiento, estaba sentado un pequeño y espantable viejo. Sucio y, manifiestamente, malvado, algunas de sus reflexiones me lo probaron. Rehusando seguir con él una conversación desgraciada, quise leer, pero, a pesar mío, continuaba observando a este viejo: era muy feo. Su mirada cruzó, como se dice, la mía y, fuese breve o sostenida, yo no sé, súbitamente experimenté el doloroso –sí,

doloroso– sentimiento de que cualquier hombre “valía” exactamente –que se me perdone, pero es sobre este “exactamente” que quiero poner el acento– cualquier otro . . . La mirada de Giacometti había visto esto hace ya mucho tiempo, y él nos lo restituye. Digo lo que experimento: este parentesco manifestado por sus figuras me parece ser ese punto muy valioso donde el ser humano sería reducido a lo más irreducible que existe: su soledad de ser exactamente equivalente a cualquier otro.

Lo que en un ser humano existe de “más irreducible” –y tenemos en la memoria la famosa fórmula que cierra *Las palabras* de Sartre: “Todo un hombre hecho de todos los hombres y que los vale todos y que vale por cualquiera”– en realidad le escapa siempre y se sitúa fuera de él, en esa zona impersonal que tiene la vocación de devenir transpersonal. Cuando Strindberg o Adamov reivindican con vehemencia la subjetividad de su escritura, en realidad lo que tienen en mente es esta dimensión impersonal y transpersonal de lo humano. Dimensión en la que lo humano se encuentra finalmente en posición de testimoniar sobre el drama de la vida (“en general”, como se dice), incluyendo, claro está, la inhumanidad que, a golpes redoblados golpea y se apodera de esta vida “en general”.

“La única acción valiente es la de hablar en primera persona”, hace notar Adamov; pero inmediatamente añade: “Evidentemente, el debate no tiene ningún valor sino cuando se eleva a lo impersonal”. El personaje o, mejor, la figura² del drama a venir, como lo anuncia *La crisis del personaje...* de Robert Abirached, se nos presenta como el lugar de pasaje y de metamorfosis de todos esos rostros, de todas las máscaras (“desnudas”) que hacen la vida de un hombre, que hacen la vida de todo hombre. Este impersonaje es, en el sentido musiliano, “sin cualidades”. Lo que significa, paradójicamen-

² Cfr. el capítulo “Figures d’hommes” de mi libro *L’Avenir du drame* (78-108).

te, que está proveído de mil cualidades pero de ninguna unidad ni sustancia identificadora. Lo que significa, entonces, que parezca abocado a ese nomadismo y a ese camaleonismo³ –cambiar de identidad de un lugar a otro– que lo obliga a actuar todos los roles, que no le permite escaparse o ahorrarse ninguno. Quizá se trate aquí de esas “otras vidas” múltiples de las que nos dice Rimbaud, en *Una temporada en el infierno*, que “a cada ser” le “parecen debidas”. Pues es cierto que el impersonaje –llámese Desconocido, esté reducido a una inicial, o incluso desprovisto de toda marca personal– actúa el mundo saltando de un rol a otro, de una máscara a otra, fustigado por Dionisios, ese dios de lo impersonal... En esta encrucijada él es Edipo, en esta otra es Saúl o bien el Judío Errante; cualquiera sea su sexo, él se vuelve Adán o se vuelve Eva, quizá Pandora, Hamlet y Ofelia, Fausto y Margarita, etc., etc. El proceso es infinito, puesto que aquí coinciden –el “mismo instante”, diría Beckett– el comienzo y el fin...

Obras citadas

- Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.
- Adorno, Theodor W. *Minima Moralia*. Paris: Critique de la politique, Payot, 1983.
- Deshoulières, V. A., comp. *Poétiques de l'indéterminé: Le Caméléon au propre et au figuré*. Clermont-Ferrand: Université Blaise-Pascal, 1998.
- Genet, Jean. *L'Atelier d'Alberto Giacometti*. L'Arbalète, 1995.
- Guénoun, Denis. “Objection au retour”. En “Ecrire pour le théâtre aujourd'hui. 4^o Forum du Théâtre européen”. *Du Théâtre* 11 (2000).
- Lacoue-Labarthe, Philippe. *L'Imitation des modernes: Typographies II*. Paris: La Philosophie en effet, Galilée, 1986.

³ Sobre el “camaleonismo”, se puede consultar Deshoulières (1998).

- Pirandello, Luigi. "On ne sait jamais tout". *Théâtre complet*. Tomo II. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1985.
- Ricœur, Paul. "Le soi et l'identité narrative". *Soi-même comme un autre*. Paris: Points Seuil Essais, 1990. 167-198.
- Rosset, Clément. *Loin de moi, étude sur l'identité*. Paris: Les Editions de Minuit, 1999.
- Sarrazac, Jean-Pierre. "Figures d'hommes". *L'Avenir du drame*. Belfort: Poche 24/Circé, 1999. 78-108.
- Strindberg, August. *Théâtre cruel et théâtre mystique*. Paris: Pratique du théâtre, Gallimard. 1964.
- Szondi, Peter. *Théorie du drame moderne*. Lausanne: L'Âge d'homme, 1983.

